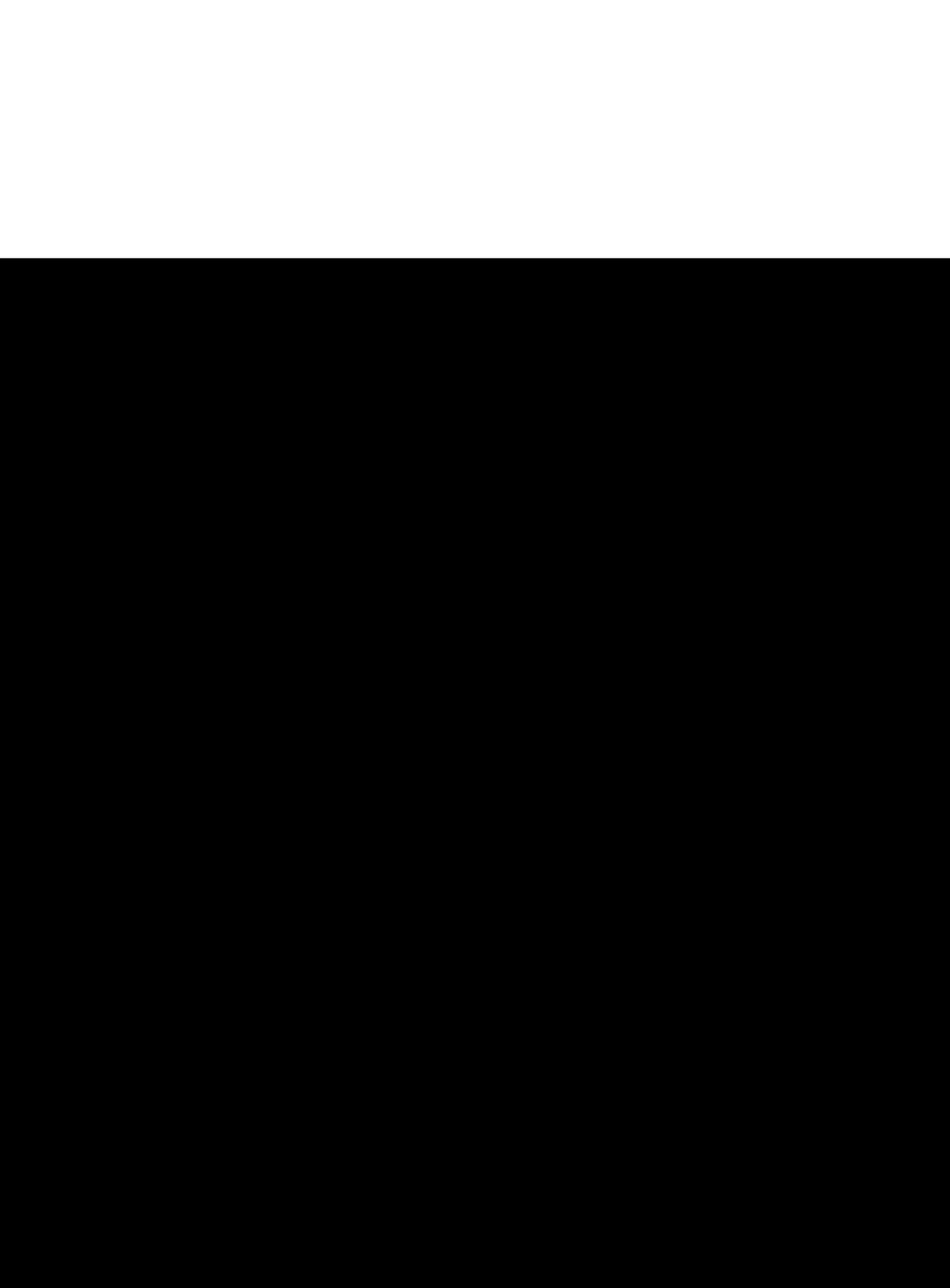


Nuestra América

Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana nº10 Chile de memoria: A 40 años del Golpe



Nuestra América

Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana nº10 Chile de memoria: A 40 años del Golpe

Directora

Ana María da Costa Toscano

Coordenadores

Fernando A. Blanco, Andrea Jeftanovic
y Bernardita Llanos

Publicação do NELA (*Núcleo de Estudos
Latino-Americanos*) e do CECLICO
(*Centro de Estudos Culturais, da Linguagem
e do Comportamento*)

Universidade Fernando Pessoa

edições Universidade Fernando Pessoa

Praça 9 de Abril, 349

4249-004 Porto - Portugal

edicoes@ufp.edu.pt

Ficha Técnica

Nuestra América nº10 *Chile de memoria: A 40 años del Golpe*
Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana
ENERO/JULIO 2016

Directora
Dra. Ana María da Costa Toscano,
Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal.

Coordenadores
Fernando A. Blanco, Andrea Jeftanovic
y Bernardita Llanos

Consejo de Dirección y redacción
Dra. Esther Álvarez López,
Universidad de Oviedo

Secretario de redacción
Dr. Emilio Frechilla,
Universidad de Oviedo

Directora de reseñas
Dra. María Teresa Medeiros-Lichem,
Universidad de Viena (mt.lichem@gmx.at)

Consejo editorial
Alejandra Costamagna • Andrea Jeftanovic • Ángela Barraza • Arturo Fontaine • Beatriz García-Huidobro • Bernardita Llanos M. • Catalina Donoso Pinto • Fernanda Moraga-García • Fernando A Blanco • Grínor Rojo • Macarena Urzúa Opazo • Marcelo Leonart • Milena Grass Kleiner • Nicolás Poblete • Oscar Barrientos Bradasic • Paola Sotomayor-Botham • Patricio Rodríguez-Plaza • Valeria de los Ríos

Corresponsales de Nuestra América
Alicia Borinsky (Argentina); Bernardo Reyes (Chile); Cristina Gutiérrez Richaud (México);
Cristina Norton (Portugal); Helena Araujo (Suiza); Lourdes Espínola (Paraguay);
Luisa Valenzuela (Argentina); Mempo Giardinelli (Argentina); Virginia Vidal (Chile).

Edição
edições Universidade Fernando Pessoa
Praça 9 de Abril, 349
4249-004 Porto, Portugal
edicoes@ufp.edu.pt
www.ufp.pt

Design
Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

ISSN
1646-5024

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

Índice

- 11 **Actores Secundarios**
FERNANDO A. BLANCO, ANDREA JEFTANOVIC Y BERNARDITA LLANOS

I. Narrativa e Imaginarios Literarios: La Memoria Cuestionada

- 23 **La ciudad como laberinto psicótico en *El padre mío* y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit**
EUGENIA BRITO ASTROSA
- 39 **Arturo Fontaine: Narrador y poeta de utilidad pública**
ROBERTO HOZVEN
- 49 **Formas de volver a la memoria. El minimalismo de Alejandro Zambra**
DANIEL NOEMI VOIONMAA
- 63 **Pensar entre épocas: Escrituras de vidas y transformación subjetiva en el Chile post-Pinochet**
MICHAEL J. LAZZARA
- 83 **No hay pasado sin presente: Memoria y narrativa chilena de los últimos 40 años**
LORENA AMARO CASTRO
- 99 **La memoria intergeneracional dialogante en el relato de filiación chileno**
SARAH ROOS
- 119 **¿Qué será de los niños que fuimos? Las voces incómodas de *Av. 10 de julio Huamachuco* de Nona Fernández**
PABLO DECOCK
- 129 **La representación de la traición en *El palacio de la risa* de Germán Marín y *La vida doble* de Arturo Fontaine**
KAREN CEA PÉREZ

II. Teatro, Espacio y Topografías de la Memoria

- 149 **Parque por la Paz Villa Grimaldi: Negociaciones de la memoria puestas en acto**
MILENA GRASS KLEINER
- 163 **Colectivo Obras Públicas: Memorias y materialidades callejeras**
PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA
- 179 **Archivo, infancia y memorias corales en *Kínder* de Francisca Bernardi y Ana Harcha y *El año en que nació* de Lola Arias**
ANDREA JEFTANOVIC
- 193 **Teatro testimonial contemporáneo en Chile: Dilemas éticos y estéticos**
PAOLA SOTOMAYOR-BOTHAM

III. Artes Visuales, Imagen y Esfera Pública

- 207 **Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo**
VALERIA DE LOS RÍOS Y CATALINA DONOSO PINTO
- 221 **Políticas del afecto y memoria política en el documental de la segunda generación de Argentina y Chile**
BERNARDITA LLANOS
- 231 **Paisaje: Mapa íntimo de la existencia en *Verano* de José Luis Torres Leiva**
MACARENA URZÚA OPAZO

IV. Entrevistas y Crónicas

- 245 **De la palabra a la imagen: Carmen Castillo y la memoria de Chile**
BERNARDITA LLANOS M.
- 255 **El trabajo de Memoria: Pieza fundadora de mi "Autorretrato". Entrevista a Daniela Montecinos**
FERNANDO A BLANCO
- 259 **Antes que a *Luz Trema*. Antología Poética de David Rosenmann-Taub**
FERNANDO A. BLANCO
- 265 **La dignidad del desamparo: La poesía de Ivonne Coñuecar**
FERNANDA MORAGA-GARCÍA

V. Creación Narrativa

- 271 **La vida doble**
ARTURO FONTAINE
- 275 **Hasta ya no ir**
BEATRIZ GARCÍA-HUIDOBRO
- 281 **Urciénaga**
GALO GHIGLIOTTO
- 289 **La heráldica de la carroña**
OSCAR BARRIENTOS BRADASIC
- 297 **La educación**
MARCELO LEONART
- 303 **Que seas feliz**
NICOLÁS POBLETE
- 309 **Gorilas en el Congo**
ALEJANDRA COSTAMAGNA
- 313 **“Lecciones de anatomía para modernizar el incesto”**
ÁNGELA BARRAZA

VI. Reseñas

- 327 **Las novelas de formación chilenas**
GRÍNOR ROJO
- 333 **El Texto de frontera**
BEATRIZ GARCÍA HUIDOBRO Y ANDREA JEFTANOVIC

Los Lenguajes Menores de la Memoria



*Patagonia en el frío que duele
abre su boca el viento y ruge
tiembla en la madera la memoria
silbidos en la chimenea
la noche azul tiritita en los labios
que no me abren su escarcha
agujas en el viento blanco
Coyhaique silencio
la anacrónica razón de luto sin testigos
tempestades apagan mis velas
arrastran el polvo de las tumbas
silban en las grietas de mi piel
se calman en mi cansancio catártico
antártico
Trapananda
sílbame otra vez las grietas de mis tierras
arráncame estas raíces que traigo / esta raíz tan grande
que palpita en la cobardía de mi sordera predilecta.*

Ivonne Coñuecar (1980) ¹

1 Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Austral de Chile y Magister en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, de la misma Universidad Austral de Chile.
Contacto: ivonconuecar@gmail.com

Actores Secundarios¹

FERNANDO A. BLANCO, ANDREA JEFTANOVIC Y BERNARDITA LLANOS

El debate contemporáneo alrededor de las nociones de archivo, testimonio y testigo nos plantea para el contexto latinoamericano, y en particular, para el chileno, límites y problemas peculiares. Dentro de éstos últimos, nos interesan especialmente aquellos que deslindan un sujeto individual, en desmedro de uno colectivo. Nos referimos a un sujeto doblemente distanciado. Por una parte, de los hechos acaecidos y, por otra, de los relatos producidos alrededor de éstos por los protagonistas inmediatos y mediatos. Esta dinámica es, a su vez, doblemente problematizada por la estrategia de funcionalización de estas narrativas testimoniales por parte del estado democrático en su proceso de re-institucionalización jurídica y política. De igual manera, el acto de recordar en la esfera pública implica para estos sujetos otra serie de intersecciones complejas. La principal de ellas- más allá del horizonte ético- es la de su registro y codificación en narrativas instrumentales durante los procesos de justicia transicional. La administración de los lenguaje y de los soportes de transmisibilidad de estos relatos testimoniales (géneros de la memoria y medios de comunicación) por parte de los diferentes poderes políticos y económicos produce tres tipos de imaginarios sobre el pasado: el de la exhumación del pasado político acompañado por una retórica legal-reparatoria en primera persona víctima; el del pasado democrático definido por una gramática nacional-celebratoria (de la efeméride) y marcado por la exaltación popular del colectivo nación y su reconciliación y, el tercer momento, el de su mediatización y administración neoliberal. Esta dinámica particular de tensión entre las vertientes públicas y privadas de la memoria y sus usos políticos resulta en extremo productiva para la reflexión crítica sobre los procesos de democratización post autoritarios en la historia latinoamericana.

Como es sabido, la justicia transicional privilegia el reconocimiento de las víctimas a través de un conjunto de medidas judiciales y políticas de alcance limitado con carácter reparatorio - Comisiones de Verdad- la cual se da en

¹ Documental del mismo nombre de Pachi Bustos y Jorge Leiva sobre el movimiento estudiantil y su lucha contra la dictadura militar en los años 80. (2004)



relación a una distintiva concepción de la violación de los derechos humanos por parte del Estado de derecho, el que reconoce el abuso cometido por el sistema represor. En las últimas décadas notamos un cambio en el registro discursivo del pasado por parte de la sociedad civil. Mientras el Estado sigue defendiendo pactos que aseguran la continuidad de la estabilidad democrática y económica en la región, en las generaciones más jóvenes observamos un fenómeno de distanciamiento del modelo estatal y de sus políticas de memoria. Los sujetos pertenecientes a estas generaciones han sido expuestos desde muy niños a las narrativas valóricas neoliberales – aquellas que destacan la autonomía, la eficiencia, la productividad, la autorreferencialidad y que se nuclean alrededor del mercado/mundo como fuente de la sociabilidad. Son narrativas moduladas por el registro político y experiencial del pasado de sus mayores, así como embebidas de los nuevos discursos, valores y paradigmas económicos gestores de concepciones ideales de sujeto funcionales a las actuales modelos de estados-empresa en la región en los que el lazo social ha perdido su consistencia. Estas nuevas generaciones postulan un “trabajo de memoria” disidente y emancipatorio del de las claves de interpretación heredadas. Dicho ejercicio entra en la lucha por el derecho al pasado de una manera renovada acompañado de claves como la intimidad, los afectos, la desvictimización, contra la normalización política del pasado buscada por los incompletos procesos de transición a la democracia.

La preocupación que nos convoca hoy en este volumen es la de reflexionar sobre el tipo de reconfiguración hermenéutica propuesta por los lenguajes del arte, la literatura, el cine y los medios de comunicación en relación con la posición del sujeto político en sus variables de artista, escritor, dramaturgo, poeta, cineasta y empresario, entendido como un testigo que desea liberarse del peso de la retórica histórica consensual. La dimensión ciudadana (¿deberíamos decir social?) del trabajo de memoria recogido en este volumen rebasa el paradigma anterior, uno que se mueve desde la épica y contra épica del sujeto político-militante hacia el paradigma del individuo que ejerce una resistencia cultural enmarcada en la discursividad neoliberal.

Este es uno de los temas más relevantes para los estudios de memoria: el testigo distanciado y los modos en los que este sujeto se (des)vincula con los hechos violentos y/o traumáticos de un pasado reciente. Su particular reelaboración



del pasado en tanto mediador nacional popular-letrado destaca el rol jugado de los lenguajes en esta re-significación de la historia donde la tensión entre subjetividad (sobreidentificación con la víctima) y objetividad (distancia ético-estética) permite abrir preguntas sobre la influencia de otras dimensiones de la experiencia humana en esta tarea de procesamiento cultural del trauma y sus efectos colectivos e individuales.

Nuevas perspectivas de la Memoria en los relatos del Cono Sur

La memoria es un proceso dinámico en el que cambian actores y procedimientos narrativos. Los grandes acontecimientos políticos pueden ser observados desde perspectivas “menores” y con materiales residuales, es decir memorias emancipadas dentro de memorias canónicas. Es así como en el Cono Sur es posible diferenciar de la importante producción testimonial y memorialística de los setentas y ochentas, llamadas *del pos-conflicto o de la pos-verdad*, las narrativas que recogen la visión y las operaciones simbólicas ya no de aquellos que fueron protagonistas, sino de quienes heredaron sus circunstancias políticas inmersos en un habitar diferente del mundo social. En muchos casos estas nuevas voces prescindien de los discursos ideológicos y buscan, en materiales menores como fotografías, cartas, diarios de vida, cuadernos escolares, memorias ficcionales y dibujos entre otros, la consistencia experiencial desalojada del discurso colectivo oficial. Para estas generaciones construir su relato es producirse como sujetos en un relato de vida cuyos materiales provienen de la intersección entre sus múltiples identidades y circunstancias. Son formatos que ensayan otras formas de construir la identidad, y esbozan puntos de hallazgos y de fuga que cristalizan los cruces entre biografía, historia, política y cultura. De este modo, en la primera década del siglo XXI surgen relatos de memoria marcados por la perspectiva infantil, adolescente o de una primera adultez donde el “yo” se aloja en un espacio subjetivo en el que la sexualidad, el género, la raza y la clase social, entrecruzadas con otras condiciones de dominación estructural (migración, educación, fe), reposicionan, redefinen y proyectan al sujeto en el Chile de hoy. Como plantea claramente Brah: “*the individual narrator does not unfold, but is produced in the process of narration*” (10). El sujeto de estos textos, interpelado doblemente por el pasado —en tanto heredero de un modo de interpretar— y por



el presente —en tanto cuestiona el acontecer político en el que está inmerso—, genera una identidad o posición subjetiva que autorreflexiona, muta o se contradice en su interacción con la identidad colectiva que lo acoge.

Los géneros de esta emancipación subjetiva se corresponden con los diferentes modos de articular y *utilizar* el relato autobiográfico de este sujeto. Para este dossier son los de la novela autobiográfica en sus vertientes testimonial, intimista y social; el documental de género, el documental-ficción y el testimonial; el teatro y la performance; la poesía social en clave subjetiva, y géneros híbridos como la crónica y la crítica-ficción. Todos estos pactos de producción subjetiva y narrativa obedecen a un fin común: el de resituar la mirada imaginaria desde el pasado hacia el futuro para interrogar nuevas formas de dominación, exclusión y sometimiento en desmedro de las retóricas de la violencia y del terror estatal. Ensayar otras formas de aproximarse a la historia colectiva e individual de nuestras sociedades *pos-conflicto* conlleva un nuevo *trabajo de memoria* (Jelin 2002) en el que la elaboración de la propia subjetividad deslegitima la pretendida identidad consensuada — fenómeno que podríamos denominar como “gatopardismo por hegemonía”— del sujeto neoliberal.

Formatos que ensayan otras formas de producir la identidad, y esbozan puntos de hallazgos y de fuga para cristalizar el cruce entre biografía e historia. De este modo surgen, principalmente en los últimos años, las memorias con perspectiva infantil, los documentales autobiográficos, la autobiografía ficcional, el teatro documental, con el fin de renovar las miradas del pasado y ensayar otras modos de aproximarse a la historia colectiva e individual. Es importante identificar las nuevas gramáticas y estéticas en novelas, memorias, obras dramáticas, guiones documentales y más, que renuevan las formas de hacer memoria y cuestionan las problemáticas de las sociedades latinoamericanas y de las distintas generaciones de ciudadanos que se han visto enfrentados a esta tarea.

Los trabajos que componen este número especial de *Nuestra América* dedicado completamente a Chile se interrogan sobre el pasado desde la posición renovada de las nuevas generaciones pertenecientes a contextos democráticos más recientes. En ellos el lector encontrará una lectura provocadora, arriesgada a veces, pero certera sobre las nuevas configuraciones discursivas del pasado he-



cha por los actores secundarios, los postergados en la negociación transicional por el protagonismo político e institucional de sus mayores.

La estructura del presente volumen es el resultado de los simposios sobre Memoria en Chile presentados en el 7º Congreso Internacional CEISAL- Porto 2013 en la Universidad Fernando Pessoa. El primero de ellos “De la Memoria de la Transición a la Desmemoria de la Democracia: Nuevas Ciudadanías y Lenguajes para los Derechos Humanos”, coordinado por Fernando A. Blanco incluyó los trabajos de investigadores que discuten el tratamiento de la memoria histórica desde el cuestionamiento de las políticas de memoria estatales a través de su reinterpretación por medio de su reprocesamiento cultural desde distintos lenguajes, registros y niveles simbólicos. Milena Grass, por medio del caso del Parque por la Paz- Villa Grimaldi, realiza un detallado estudio de las tensiones entre las políticas de memoria oficiales y el uso ciudadano e imaginario de los sitios de memoria; Michael Lazzara nos ofrece un lúcido análisis de los riesgos del pragmatismo político neoliberal a través de su discusión sobre el problema autobiográfico y la reconversión subjetiva desde el sujeto colectivo hacia el sujeto individual de antiguos y actuales protagonistas de la “escena política de izquierda” en las figuras de Carlos Ominami, Eugenio Tironi y Marcos Enríquez Ominami. Por su parte, la investigadora feminista Bernardita Llanos aborda la memoria subjetiva e intergeneracional de las hijas de exmilitantes del MIR en Chile y de Montoneros en Argentina en el cine documental, en dicho trabajo destaca las contradicciones entre los discursos épicos revolucionarios y paterno-filiales con los de la experiencia afectiva de las hijas. Por último, el crítico cultural Daniel Noemi recoge la discusión de la posmemoria mediante una lectura de una obra narrativa de Alejandro Zambra. Su lectura plantea esta literatura como una producción de la generación de los “actores secundarios” en la historia política y social chilena. El minimalismo realista de la novelística de Zambra representa para Noemi un nuevo registro que posibilita acceder a la historia y a la representación en un vuelco latinoamericano hacia este tipo de convención. Dentro de los textos incluidos en la sección de estudios críticos literarios, se encuentra el trabajo del académico e investigador Roberto Hozven sobre el escritor Arturo Fontaine. En él Hozven problematiza la noción de sociabilidad y sus diferentes modos de regulación: el democrático-liberal versus el patrimonial en el contexto autocrático latinoamericano. De acuerdo con Hozven, Fontaine explora “las creencias, ideas, usos y costumbres de estos



mundos opuestos a través de un discurso que dialectiza la narración por siluetamientos y montajes parciales.”

Por su parte los simposios coordinados por Lorena Amaro y Andrea Jęftanovic bajo el título “Nuevas perspectivas de la memoria en los relatos latinoamericanos,” destacan lo que las críticas llaman narrativas residuales y menores.

El texto de Lorena Amaro cuestiona los criterios de inclusión y exclusión ante la existencia de un posible canon de la memoria. Revisa las selecciones hechas por la crítica frente a las de los medios analizando las discusiones que las acompañan para proponer la necesidad de abrir el espacio interpretativo del golpe hacia el pasado anterior y el presente continuo abogando por un continuo rehacerse del trabajo de recordar. La poeta, docente e investigadora Eugenia Brito explora en su trabajo la relación entre el terror y la violencia en la escritura de la psicosis y la enfermedad en dos libros de Diamela Eltit. *El Padre Mío* (1989) y *Jamás el Fuego Nunca* (2007). En la línea de la memoria de la generación de los hijos, Sarah Roos se concentra en la literatura de filiación que se ha establecido como un productivo subgénero híbrido de la literatura (auto-) biográfica, manifestando el entrecruzamiento entre biografía, autobiografía, historia y ficción. La autora señala que una de las características propias del *relato de filiación* chileno es el diálogo intergeneracional, en los que los recuerdos fragmentarios, ubicados en la memoria de los padres, se enlazan con los comentarios y los propios recuerdos de los hijos. Se trata, pues, de una memoria esencialmente dialogante, del juego de dos voces narrativas distintas que crean un discurso en que ambas partes valen por igual. Esta modalidad específicamente chilena del *relato de filiación* se encuentra en la obra *Santiago-París. El Vuelo de la Memoria* (2002) de Mónica Echeverría y Carmen Castillo en la que madre e hija toman juntas la palabra para reflexionar, en un diálogo tanto político como poético, sobre el Santiago de los años veinte hasta el exilio en París durante la dictadura de Pinochet. En el caso de Pilar Donoso, *Correr el Tupido Velo* (2010) [2009], la hija del escritor José Donoso, se enfoca en los recuerdos que le quedan de su padre, mientras éste, a modo de voz de ultratumba, se manifiesta mediante sus notas de diario, hasta entonces inéditas. La escritora y académica Andrea Jęftanovic trabaja dos textos dramáticos: *Kínder* (2003) y *El año en que nació* (2011) en los que observa una exploración en el registro colectivo y performático de los archivos



personales de personajes, procedimiento que deviene en una construcción coral de la memoria de infancia durante la dictadura y la transición chilena.

En otra línea, se examina la producción audiovisual gracias al completo recorrido hecho sobre el documental chileno en el artículo de Valeria de los Ríos y Catalina Donoso. Las investigadoras trazan un mapa que va desde una vertiente más política y social acuñada en las instituciones académicas a un registro más autobiográfico e independiente. El ensayo de Karen Cea, analiza la temática de la traición presente en dos novelas chilenas de la postdictadura: *El palacio de la risa* (1995) de Germán Marín y *La vida doble* (2010) de Arturo Fontaine. Cea observa en ellas la configuración de una trama en diálogo con voces femeninas fantasmales y fragmentadas tanto por el acto de la delación como por la experiencia concentracionaria vivida en los centros secretos de la dictadura. Pablo Decock, por su parte, se centra en la novela *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007) de la escritora chilena Nona Fernández (1971) para hacer un contrapunto entre la imagen y el discurso oficial en un texto que ofrece una aguda mirada sobre el Santiago post-dictatorial y que plasma la necesidad de testimoniar una realidad silenciada junto con establecer desesperadamente un verdadero diálogo con el pasado traumático. Paola Sotomayor, apunta a la posibilidad del testimonio como forma dramática, y para ello analiza dos obras del teatro contemporáneo chileno: *Mi mundo patria*, de Andrea Giadach, y *Las niñas araña*, de Luis Barrales (ambas estrenadas en 2008) con el objetivo de interrogar tales definiciones en términos de sus alcances éticos y estéticos. Patricio Rodríguez Plaza expone, desde el trabajo del grupo teatral callejero, *Colectivo Obras Públicas*, la memoria material que tal trabajo construye en algunos de sus textos espectaculares. Retomando las representaciones *Clotario* (2011) y *Brigadas* (2013) estas notas se fijan analíticamente en el hecho artístico fundamental de que el concepto de memoria, se encuentra aquí íntimamente ligado a la palabra *recuerdo* y a las cosas y objetos con los cuales se construye un sentido teatral.

El presente volumen está dividido en seis secciones que combinan los trabajos presentados en los simposios con nuevos materiales sobre Chile que complementan las líneas ya descritas. La selección y ordenamiento de los autores se organiza de manera temática sin considerar un orden alfabético. La primera sección de poesía presenta parte de la obra de la poeta Ivonne Coñuecar seguida de una breve introducción crítica a su obra a cargo de Fernanda Moraga-García.



La primera sección *Narrativa e imaginarios literarios: la memoria cuestionada* presenta un panorama crítico del estado de la narrativa chilena reciente escrita en Chile, producción que destaca por elaborar un imaginario que presenta una visión renovada de las formas de procesar el pasado histórico por sujetos cuyo protagonismo deviene del acto de reinscripción simbólica en la historia.

La segunda sección *Teatro, espacio y topografías de la memoria* está dedicada al teatro contemporáneo y la espacialización simbólica y material de la memoria de la represión con un interés particular en los llamados “sitios de memoria” y las disputas existentes alrededor de su uso y conservación.

El tercer apartado *Artes visuales, imagen y esfera pública* presenta artículos críticos sobre el cine documental de la segunda generación post-dictadura en Chile y trazan una genealogía del género y los documentalistas. Por otra parte, la memoria se vuelve personal y política desde nuevos parámetros donde el sentido de la experiencia histórica se produce desde el sujeto y no desde la ideología colectiva. La construcción de la memoria del pasado aparece más bien íntima y determinada por la identidad de género y los lazos familiares y afectivos.

El cuarto acápite *Entrevistas y crónica* reúne dos entrevistas a creadoras. La primera reflexiona sobre el trabajo de la memoria en la pintura, el uso de los lenguajes visuales y el estatuto del recuerdo (entrevista a la artista Daniela Montecinos hecha por consistencia Fernando A. Blanco) y, en la segunda, se aborda la relación entre la representación de la historia personal y colectiva en el documental (entrevista a la documentalista Carmen Castillo realizada por Bernardita Llanos). Esta sección incluye también la presentación de la *Antología poética* (2013) del poeta chileno David Rosenbaum Taub en edición bilingüe de Ana María Toscano y Albano Martins realizada por el crítico Fernando A. Blanco.

El quinto y sexto apartados reúnen obras de creación poética y narrativa contemporánea en Chile. Por último, se incluye una sección de Reseñas críticas que presenta una selección de la última crítica académica especializada de literatura y cultura chilenas.

Agradecemos la oportunidad brindada por la Universidad Fernando Pessoa y la Revista *Nuestra América* en la persona de su directora Ana María Toscano, para



publicar esta selección de trabajos presentados en el 7º CEISAL *Memoria, Presente y Porvenir*, realizado en la ciudad de Oporto en junio de 2013.

Bibliografía

BRAH, AVTAR (1996) *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, London: Routledge.

JELIN, ELIZABETH (2002) *Los Trabajos de la Memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

**I. NARRATIVA E IMAGINARIOS
LITERARIOS: LA MEMORIA
CUESTIONADA**

La ciudad como laberinto psicótico en *El Padre mío* y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit

EUGENIA BRITO ASTROSA¹

RESUMEN

El presente artículo explora las relaciones entre psicosis y normalidad en dos textos escritos por Diamela Eltit, *El Padre Mío* y *Jamás el Fuego Nunca*, libros cuya construcción laberíntica espacial y lingüística expresan el terror y la violencia como los efectos políticos deseados por la tiranía de la dictadura militar instalada en Chile desde 1973 hasta 1989, efectos no reparados durante la posdictadura y cuyas huellas mortíferas se expanden por el cuerpo de la ciudadanía, a través de la enfermedad, la locura y la muerte que la despliega.

PALABRAS CLAVES

Laberinto; psicosis; enfermedad; memoria; violencia.

ABSTRACT

The present article explores the relationships between psychosis and normalcy in two texts written by Diamela Eltit, *El Padre Mío* and *Jamás el Fuego nunca*. These books express terror and violence through their spatially and linguistically maze-like constructions as the political effects sought by the military dictatorship in Chile from 1973 to 1989; effects never repaired during the post-dictatorship period that have left a mortal imprint throughout the body of the citizenship through sickness, insanity, and death.

KEYWORDS

Labyrinth; psychosis; sickness; memory; violence.

¹ Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile y académica del depto. de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Autora de los siguientes textos poéticos: *Vía Pública* (1984), *Filiaciones* (1986); *Emplazamientos* (1992), *Dónde Vas* (1998), *Extraña Permanencia* (2004), *Oficio de Vivir* (2008) y *A contrapelo* (2011), y de los libros de crítica *Campos Minados. Literatura Post Golpe en Chile* (1990), *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1978) con Diamela Eltit. También Recibió la Beca Guggenheim en 1989. Ha viajado por varios países latinoamericanos y por Estados Unidos (Universidad de Berkeley, Brown, Nueva York) presentando su poesía y su producción crítica. Contacto: Eugeniabrito@hotmail.com



En el cuento de Borges, *La casa de Asterión* (1949), el narrador centrado en su personaje protagónico, el Minotauro, ratifica su diferencia con el humano y espera, devorado por el tedio, en el laberinto de *Cnossos*, el día de su liberación. Cuando el héroe mítico, Teseo, lo mata, cree ver en él a su salvador. Tras terminar su tarea, Teseo le dice Ariadna: “Lo crearás, el Minotauro apenas se defendió.” (Borges 1942:70)

Cito ese cuento porque en él se encuentra el Minotauro, el verdugo, que es Asterión, esperando la muerte como única salida de la monotonía del laberinto. A partir de ese relato, Borges elabora un texto que desde la perspectiva de la grandiosidad del estilo de héroes y dioses en la épica y tragedia griegas, asume como mediocre la existencia del hombre y desarticula la categoría de la inmortalidad como infinitamente melancólica. El motivo del *taedium vitae* estructura la idea del laberinto borgiano, en una sola dirección, desplazando el eje de la perspectiva cristiana hacia la teogonía del mundo griego, en que la muerte era válida como coronación de una vida noble en cuanto se cultivara la virtud, demostrada en el equilibrio de mente y cuerpo. El temple de ánimo es el desencanto, la nostalgia por la pérdida de lo sublime en el Minotauro.

Si en el cuento de Borges el laberinto de *Cnossos* es un conjunto de pistas en que lo real se mezcla con lo posible para conjugar los sentidos de la muerte sacrificial de los jóvenes en esquinas o recodos que recortan los infinitos espacios del palacio del Minotauro, la presencia casi secreta de los cadáveres se disimula con la estructura de múltiples formas del lugar, conformado como la cita arqueológica de una ciudad en que el deseo retiene a la memoria y la muerte, consignada en los crímenes periódicos hacia los jóvenes entregados como piezas sacrificiales. Terror y deseo coexisten en toda la ciudad de Atenas, amenazada por el asesinato implacable y periódico. Pero también *Cnossos* esconde la clave de la dominación: la figura del Minotauro antropófago es usada para mitigar el odio del Rey Minos contra los aqueos, por la muerte de su hijo. El laberinto, pues, esconde no sólo el monstruo, también la muerte brutal; el resto constituirá la ornamentación y consagración estéticas de un ser dividido entre lo monstruoso y lo divino; en que las muertes de los jóvenes cada nueve años constituiría la clave alegórica de lo ominoso y del desvarío de quien se encuentra más allá del bien y del mal. Demás está decir que el salvaje Minotauro confirma en su cuerpo la unión del hombre y la bestia; del bien y del mal, lo



divino y lo humano. Es para reparar esas muertes de catorce jóvenes que Teseo decide matarlo, convirtiéndose en héroe.

Lo que muestra Borges es el dolor del verdugo y su incapacidad de ver al otro; en este caso, el dolor de las jóvenes víctimas destinadas al sacrificio. Lo que el Mito revela es la fragilidad de la vida humana y el lugar que juega dicha fragilidad en las luchas de poder. El poderoso Minos valiéndose de Asterión subordina de manera criminal a los atenienses. Así se disfraza el apetito de matar, otorgándole al crimen un sentido religioso y temible. De ese modo, el cuento postula la simpleza final de las narraciones humanas, cuya ferocidad enclausurada en un “laberinto” no es más que la expresión del tedio y de la melancolía; la grandeza de su construcción no es sino la expresión de la insignificancia. El ostentoso laberinto cubre el aburrimiento enorme del Monstruo.

Estableciendo una correlación con Borges, lo que encubre el laberinto lingüístico de Diamela Eltit en *El Padre Mío* (1998) es la compleja red citadina que oculta y muestra las claves del poder en el discurso y el cuerpo de un habla psicótica, pero que impone su Verdad de una manera poética frente a las represiones ciegas del poder del Imperio y sus tentáculos dictatoriales, centrados en el terror y en la criminalidad. De este modo el laberinto encierra a la manera de un jeroglífico, el signo poético que abre el sistema, como a la red de significaciones que portan el lenguaje y su historia.

El laberinto ha sido una de las metáforas mediante las cuales la historia de la literatura latinoamericana ha escogido sus representaciones para hablar de la dificultad de advenir a la autonomía y el libre desarrollo de las utopías. Mismas que han ido generando su crudo desenlace en la historia de las modernidades y su clausura postmoderna, para dejar pasar la historia, haciéndola circular, echando por tierra los escollos, las dificultades mítico poéticas, políticas e históricas que exigieran en sus articulaciones lógicas la clausura de áreas determinadas de la ciudad.

En las lecturas que propongo hacer, en los textos de Diamela Eltit, *El Padre Mío* (1989) y *Jamás el fuego Nunca* (2007), el laberinto aparece como un sistema que manifiesta el ímpetu del Imperio y deja pistas sobre la ciudad, entre las cuales se encuentra por un lado, la memoria y la melancolía de la memoria; por otro



lado, la psicosis y la miseria que la implica, como el enigma propuesto al frenesí del vértigo circulante. Los signos avanzan en ambos textos en encabalgamientos silábicos. Barthes ha dicho que la cultura *falologocéntrica*, detiene y oculta la codificación de las pistas de circulación, volviendo ciego el vértice de la velocidad. Sin embargo, el nuevo eje de encuentro de las huellas circulantes se encuentra en la enigmática psique, en el cuerpo y el habla del psicótico.

Su enigma cerca el movimiento, obstruye la comunicación, pues contiene como cifra las claves de la circulación cotidiana. ¿Cómo lo hace? Nada más ni nada menos que espacializando el tiempo para generar un espacio poético en el que los enunciados lineales de la lengua cultural chilena se potencian en sintagmas que abren la “historia.” Es decir, la trama del argumento del texto, se dispone en un tiempo vertical, en el que de manera paradigmática las asociaciones entre hechos similares establecen analogías, abriendo la capacidad evocadora de la memoria para romper el orden lineal, y señalando un nuevo espacio y un sentido otro que ponen en tela de juicio los significados consensuados, derribando la tiranía y las filiaciones que los estructuran.

La poética escritural de Eltit devuelve la deuda a quienes la cobran como sistema de coacciones y propuestas de jerarquías; echa por tierra las distinciones jerárquicas revelando su carácter arbitrario. El juicio analítico que se desprende del trabajo deconstructivo de su texto es definitivo, en la medida en que incluye la mirada del *esquizo* como tercer término de la cadena emisor-receptor. Su verdad aunque es parcial, no es conjetural, en cuanto sigue las leyes de los grupos y lleva las contradicciones a una resolución lógica. Es decir, lo que el ojo analítico del *esquizo* revela es la caducidad del contrato cultural entre las leyes del tirano y el pueblo dominado.

El laberinto no abre familia, al contrario, revela el carácter retentivo y servil de ese proyecto cultural. El laberinto chileno de la dictadura desafía al héroe, (el psicótico de Conchalí) con sus falsas promesas y con lo fabuloso de su apropiación territorial, lo hace mirar la flaqueza de su cometido y la pequeñez de sus actos. Enfrenta no sólo a la muerte; el héroe, aquí un antihéroe, un sobreviviente psicotizado por la sociedad de su tiempo, que con su texto oral emplaza y hace jirones el discurso cultural que ha ocupado su cuerpo político, anudándolo en las claves del exilio y la soledad.



Lo hace por medio de la repetición obsesiva de un único significante: la denuncia de la tiranía del padre que le ha confiscado, no sólo el cuerpo, sino el país. Bajo su conciencia que aparenta “fugarse” de la realidad, sostiene la capacidad de señalar la cifra densa y opaca de la empresa de poder que escenificara el régimen y la continuidad histórica de los “nombres” que ese poder ostentara.

El héroe contemporáneo ya no es un hijo de un dios, ha perdido ese fulgor y su apetito de trascendencia. Es ahora un hombre, pero un hombre pequeño y limitado, que pierde su espiritualidad y su gloria, como un molusco, que delimita de manera apretada los sentidos sociales, de los cuales no puede liberarse, pero a los que enjuicia. A pesar de su condición precaria, se enfrenta con los Hados de su tiempo, devolviendo su estatuto a lo reprimido, estableciendo la necesidad de ese retorno, en la huella del trauma, único camino posible como diría Freud, para instalar una pregunta sobre los sentidos, entre los cuales está la pregunta por la nación, la escritura de la nación y los mitos que éstas han constituido, la validez de las formas de lectura de los tropos y formas que esa escritura ha puesto en marcha, por medio de pactos entre burguesía y capital. Es una demanda que obliga a la enunciación a realizar una suerte de duelo por lo perdido o a llevar en sus hombros, la melancolía de no haber podido, no haber querido ni deseado ver más allá de las apariencias externas.

Diamela Eltit, escritora chilena contemporánea, y autora de cerca de veinte textos desde *Lumpérica* (1983) hasta *Fuerzas Especiales* (2013), ha atravesado la Dictadura y la Posdictadura, como ciudadana testigo, que ha elaborado formas estéticas para hacer frente a los dilemas que el país ha abierto en la cultura local. Sus novelas atraviesan la pregunta sobre cómo puede convivir una ciudadanía frente a sistemas adversos, tiranizados por el capitalismo, a través de la deuda y los préstamos de la banca del primer mundo. Cómo vivir encarando una hegemonía que somete, por el trabajo y el dinero, al mundo chileno, el que encarna la plusvalía de esa mercancía, cuya aura, convertida en fetiche se despliega espectacular en las vitrinas de un mundo dominado por la especulación financiera y la sedición militar rendida ante el despotismo de la fanfarrona burguesía de la clase alta.

Frente a esos dilemas, el sujeto recortado por los sistemas políticos y económicos, por el discurso social y por la subordinación de la letra a la circulación



del capital, Diamela Eltit imagina formas de resistencia. Lo hace desde su primera novela, *Lumpérica*, en la que a través del dolor y la sangre, del tatuaje de la inscripción en el *socius*, bajo el control panóptico de un discurso del terror administrado por la dictadura militar vigente en Chile desde 1973 hasta 1989, el que cautelara calles y barrios, plazas y márgenes, sitios en los que de noche una forma de mujer abre una zona de descontrol, un flujo desterritorializado, como diría Deleuze. Es decir, una poética, como he sostenido en otros textos², una poética que interroga tanto desde su discurso como desde el metadiscurso que abre las condiciones por las cuales se legitima toda enunciación, particularmente la enunciación de los textos culturales de la historia de Chile.

Desde esos pre-textos únicos, el texto que nos ocupa construye una zona de preguntas en el libro: ¿cuáles son esas zonas?

Una de ellas, la más importante aquí es la mimesis con la que se produce un relato que, situado entre la alegoría y el testimonio, transmite un habla que recordada en un sitio, más allá de la frase, la emplaza desde un espacio transtextual que multiplica el decir y desregula la sintaxis, privándola de su papel ordenador y controlador. Hace saltar el sujeto y el predicado al abismo de la sentencia que encabalgua oraciones en la fuga paratáctica de la coordinación que multiplica los órdenes y abre nuevos sitios de regulación del decir y de los sentidos. “‘Pero, debería servir de testimonio yo. Hospitalario no puedo servir, porque ahí tienen empleada la táctica de la complicidad’ (de su ‘Tercera Habla’).” (Eltit 1989: 18). En el sitio eriazado de Conchalí, el psicótico formula el habla desterritorializada del delirio. Este, como toda habla psicótica desentierra los órdenes dominantes, colocándolos todos ellos en un mismo paradigma de dominación, del cual él yace expulsado, expulsado de su lógica dominante y abusadora.

Porque yo fui solicitado para esos cargos y esas garantías, no el Padre mío ni el Sr. Colvin que es el Sr. Luengo, que es diputado y senador. A él le ofrecieron esos cargos y esas representaciones; por eso que a mí me planearon por asesinato y enfermo mental. Se pagó un dinero importante por lo mío. El canto hay que superarlo, él es Argentino Ledezma, yo lo superé a

² He insistido en ello en mi libro *Campos Minados* (1990) y en trabajos sobre *El Cuarto Mundo* (1988), de la misma autora, así como en mi tesis doctoral entregada a la Universidad de Chile el año 2008.



él como cantor. A mí me tienen planeado más de veinte años en esos asuntos. Porque yo no quise admitir que ahora, últimamente, me fuera a pasar lo mismo que anteriormente, porque yo fui solicitado para esos cargos, ya que esto me lo planeó antes a mí. (Eltit 1989: 23)

El capitalismo es entonces el gran dilema de esta primera habla, la arbitrariedad y mala práctica de los que ejercen el poder en la pluralidad de sus múltiples cargos y desde la retórica de la inversión, que camufla el abuso tras la figura de la modernización y de la usura, el lucro, que comparten de manera simultánea o sucesiva, y en las que planifican contra otros. El desalojo de este sujeto desde el poder, lo sitúa en una época previa a la que cita el lugar de la enunciación, en el anonimato, en el exilio de los centros: lo lleva a la periferia, "(...) por eso que a mí me planearon por asesinato y enfermo mental." (Eltit 1989: 23)

La borradura de la biografía, que nada tiene que ver con la del sujeto, es otro desalojo cuyo rostro es el desamparo, porque el Padre Mío constituye su domicilio en el lenguaje y en la crítica política a un poder que lejos de ser fantasmal, toma nombres: Luengo, Colvin y más adelante, Allende, Alessandri, Pinochet.

El psicótico a través de su delirio formula su ser en el discurso político, el que nada tiene que ver con las peculiaridades del lamento oculto del Edipo, ni con las filiaciones. Tampoco está acompañado de alguna hija, que como Antígona, acepte dar su vida en sacrificio por el padre o los hermanos. No. El país tiene una deuda con él y su exigua existencia. Es desde ese marginal, expuesto en el eriazó desde donde se levanta una guerra civil. Y es la calidad histórica del relato, es el éxtasis vertiginoso de su discurso y su poder sintético para denunciar la composición social del país, sus complots, sus asesinatos, autodenominados Presidentes, lo que sorprende a Diamela Eltit, la que esgrime la zona de enunciación mimética del texto. Ella lo ve y al oírlo evoca a Beckett, el escritor irlandés que diera vida a los vagabundos, los ancianos pobres y excluidos, los enajenados del mundo capitalista e industrial. Evoca a Beckett y él habla que él construye para escribir desde el fragmentarismo y la elipsis, la ruina contenida en sujetos que apenas sí poseen un lugar en el mundo, sujetos que perdieron la capacidad de construir una subjetividad plena o propia, porque son la ruina, la hilacha de un sistema mortífero en el que ellos derivan sus esquinas asfixiadas, sus galaxias deprivadas de todo, que de esa manera, demuestran sus excesos y



abusos. Entonces Diamela Eltit piensa cómo construir ese relato de *El Padre Mío*, cómo hacer comparecer el texto de esa historia en la Historia oficial, en el Chile de 1989, fecha de cruce entre el Régimen Dictatorial y el inicio de la Democracia concertacionista: Como testimonio, sí, dice, pero luego agrega: es-cultura y es una pena.

El Padre mío entonces se convierte en una alegoría de la cultura chilena vista desde su reverso, una escritura que desplaza el canon hasta el absurdo, mostrando su lado enfermo y malvado, su composición abigarrada y grotesca. Como Alegoría, se sitúa más allá de la tragedia y de lo patético, pues no busca la lágrima, ni padece la nostalgia del hogar cálido ni del nido amoroso. Es el que enjuicia al Tirano, desarticulando ese significante de su poder panóptico hasta llevarlo al desalojo y exposición matérica del eriazo y ésta es la segunda zona de preguntas que bordea el relato.

(...) – ¿sabe Ud. porqué los matan?– para quedarse con las propiedades de ellos y por las personas que ocupan cargos y que representan las garantías de ocupar cargos. Ellos no son comunistas aquí. El Padre mío es comunista con la cédula de identidad, pero lo hace por negocio, ya que el Padre mío vive de la usurpación permanentemente con el Sr. Luengo que le sirve para la Antártida. Tiene hombres influyentes que le arreglan los papeles, los archivos que ocupan cargos en el Estado. Se deshizo de ellos ya que ninguna persona que vivió con él le conviene, –por esto que le estoy conversando yo–, porque él le trabaja a la usurpación permanentemente. (Eltit 1989: 25-26)

La evocación insistente de la usura, de la ilegalidad, de la planificación de un asesinato oculto tras la trama social, el exilio y la deshonra son los significantes que inundan de manera paratáctica el habla desenfrenada y resistente a la jerarquía del orden unido a la gramática que impone la ley de la letra.

¿Sabe por qué le digo esto yo? Porque él es delegado de las Naciones Unidas y por la ley, la razón o la fuerza no puede más que ser socialista si se ponen de acuerdo Uds. Yo tampoco soy partidario de otra cosa. Yo llevo mi existencia en estas condiciones, sabiendo lo que les estoy explicando yo. Pero por la razón o la fuerza es otro asunto de lo que representa ser



delegado de las Naciones Unidas, porque representan a la Administración y al personal en general, al cual no se le ha dado cumplimiento. Está esperando la usurpación, una vez más, que por la ley no ha querido solucionar hechos favorables relacionados con el compromiso bancario inclusive. Eso es lo que les converso yo. Es algo de los que oí hablar antes. (Eltit 1989: 69-70).

¿Qué diferencia existe entre el habla de la psicosis y la de la normalidad? Aca-so no será que la norma está enteramente codificada por discursos del poder, siendo la expresión más común la que se trenza con la mecánica del biopoder y con la territorialidad de los espacios económicos afines a las alianzas para no llegar nunca a confrontar el ojo del tirano. O en el caso del neoliberalismo contemporáneo, la norma buscada es aquella que no da con las estructuras que dominan los flujos económicos, para subordinar cuerpos y deseos a su eje único. La norma sería el efecto desarticulador de la subjetividad como territorialidad que se piensa y se elabora, lo que traería como efecto es la huella perdida, el residuo o resto confirmando lo que Jean Baudrillard denomina como el éxtasis de la comunicación, es decir, una astilla que mantiene una atención servil ante la gran pantalla de la oferta mediática de los medios de comunicación y la gran vitrina del mercado que asegura que cada sujeto sea la plusvalía del poderoso estado capitalista.

¿Y lo psicótico? Es el estallido del Sentido Común, la multiplicación de las hablas autónomas que establecen un discurso sin fronteras en el que el yo no es un eje de la enunciación sino la combinación de las cadenas enlazadas por el deseo o por el hambre de una pertinencia social más amplia y favorable, sea éste el mutante edificio de los poderes o la capacidad articuladora de umbrales y discontinuidades, como hubiera planteado Foucault, la genealogía de los saberes que abre paso a la historia de Occidente.

Nada más que una reserva histórica del sinsentido del país, del borramiento de sus fronteras en que el yo/otro para el Padre Mío se enlaza de manera sospechosa con el Señor Colvin, que es el Sr. Luengo, que es el que suspende el medicamento que conecta su mente con las estructuras de poder. Ese medicamento imaginario por el que ruega, suplica a sus interlocutoras para que todos podamos enfrentarnos a los nudos de la dictadura y sus ilegalidades con el fin



de poder discernir mejor un lugar para abrir la democracia o algo cercano a una democracia, un modelo económico, no ladrón ni asesino, como lo ve el dueño de esta habla, para no generar ya el “planeamiento” léase el control de los cuerpos y las mentes sometidas a la desesperada tarea de vivir.

El laberinto es una de las figuras de la imaginación latinoamericana, una figura constituyente del “archivo mítico” de las formas narrativas de Borges, García Márquez y Donoso. Se trata de proponer una construcción cerrada y compleja, que puede anudarse desde la multiplicidad y la proliferación del barroco hasta llegar a la línea sola y recta como en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1944) de Borges. El laberinto espejea la construcción de la ciudad, citando la errancia, el fantasma, la nostalgia, el deseo, pero también, la fuga. Si el laberinto como enigma está en la sociedad chilena desde 1973 hasta 1989, está en estos textos de Eltit como peregrinaje por la ciudad, y también en los cuartos en los que se refugian los segregados del discurso social, como la pareja de *Jamás el Fuego Nunca*, buscando claves de articulación de un mundo simbólico que ha quedado en el pasado y que subyace como resta en algunas hablas, entre ellas, en el delirio de ese “loco” de Conchalí, y en la pluralidad de significantes que existen en sus tres hablas, como cita del proyecto que se ha instalado en el país como fuerza y decreto que, suspendiendo el imperio de la letra, de la razón, de la vanguardia y de la utopía social, intercambia esos flujos para derramar sus grandes edificios, con una sociedad basada en la potenciación de la economía, las armas y la ilegalidad.

El laberinto como conjunto de retazos de hablas, jirones de la modernidad, se articula en un diálogo mudo con el proyecto de la dictadura, para hacer germinar la escultura, como la denomina Diamela Eltit. La escultura de las ruinas y su melancolía, el trauma y los nudos patógenos de la enfermedad a la que el nuevo régimen condenara a muchos sobrevivientes. El otro nombre “es una pena” y el discurso que lo sigue, intenta explicarlo: “(...) jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena.”(1989: 17) concluye Eltit.

El Padre Mío entonces es un jeroglífico que condensa, desde su exclusión y su aislamiento, la historia chilena, la historia de la sobrevivencia y del horror bajo el régimen dictatorial y de la carencia de sentido de toda pertenencia al



lugar. Lo que resta es la marginalidad política y la búsqueda, desde la soledad y el vagabundaje, de un lugar posible para los sin *fatria*, y su gesto político, elaborado desde el dolor y el desamparo. Es por ello que la autora lo nombra: “el padre mío”, aludiendo con él a la figura sustitutiva del héroe, del caudillo, del guerrillero romántico, del artista. La psicosis sería el estado mental que se insertara en esos años abyectos bajo el artificio de una imagen fascista que, organizada en limitados estereotipos ocultaba su criminalidad bajo el lema: todo está disponible, si te endeudas y ocupas la tarjeta de crédito, todo está disponible, si me obedeces. Estereotipo adoptado no sólo por el estado, sino también por el mercado, que lo oferta en un sueño a plazos muy cercano, en el despertar a la pesadilla.

El Padre mío es un testimonio mediatizado por la escritura de Eltit quien se oculta y se muestra en la figura de la Introducción y de manera más soslayada en la puntuación, que ella otorga al habla delirante del personaje. Es el testimonio de Eltit, de una buena parte de su poética, una poética minoritaria, como lo ha dicho el crítico Juan Carlos Lértora en *Una poética de literatura menor: La Narrativa de Diamela Eltit*³ (1993).

Pero no sólo es testimonio *El Padre Mío*, sino también alegoría, red metafórica sobre el país a los diez años de instalada la dictadura; es el cuerpo prohibido e ilegal de la cultura del consumo y del maquillaje del terror y la muerte, *El Padre Mío* habla de una gloria pasada, que le ha sido arrebatada al país, ¿no será pues, la gloria de la Unidad Popular?; ¿no será la gloria de exhibir como testimonio un cuerpo resistente aún desde la enfermedad a la ilegalidad, el despotismo, la negligencia, el terrorismo, el consumismo y la muerte?. Todas esas condiciones lo revisten del aura necesaria para converger como signo poético en el texto, no sólo como cita reparadora, sino también como metáfora de una ausencia y una pérdida, es decir, como ruina y trauma, privilegiados, porque no se seducen con el espectáculo de la mercancía, no se asustan y se borran tras el artificio de la imagen de moda, no caen.

³ Literatura minoritaria, tal como concebía Deleuze a la escritura kafkiana, una escritura que se concibe como propia de una minoría, pero que se escribe en una lengua mayor.



En *Jamás el Fuego Nunca*, la penúltima novela de Eltit, el trazado múltiple del significativo opone dos núcleos poéticos importantes: la célula como emergencia y resta de toda batalla y una poética de la catástrofe. Esta se lleva a cabo gracias a la metáfora de la limpieza.

Curiosamente, en el mundo del Chile contemporáneo, su carátula fascista y modernizadora ha llegado a proponer lo bello, lo limpio, lo joven como el cuerpo de exhibición de la vitrina posmoderna. Para existir y no ser invisibilizados en el país, los chilenos, subalternos del Primer Mundo, se presentan, limpios y perfumados como fetiches de un mundo ganador que exhibe su apariencia conquistadora ante el Mercado de la metrópolis.

En ese sentido, el único trabajo que se le asigna a la protagonista de esta novela es la limpieza, la higiene de cuerpos en la antesala de la muerte. De esa manera, la narradora observa como en un laboratorio de ensayo los modos en que la vejez y el deterioro cursan sus huellas y surcos por cuerpos ancianos y enfermos, a los que sólo un código de honor de las familias mantiene rigurosamente pulcro. Los cuerpos débiles de los viejos sirven no sólo como trabajo sino también como la metáfora en la que se inscribe la catástrofe de manera literal, escritura sin metáfora.

La narración comienza con el recuerdo de Franco, el recuerdo de su muerte, olvidada ya en su carácter apocalíptico, en el momento en que la narradora y su pareja se abrían a la utopía social propia de la época moderna. Él, un líder político, ella una militante de izquierdas empeñados en cambiar la sociedad conservadora chilena, haciendo converger sobre ella un nuevo mito con otros orígenes: el socialismo, la revolución democrática de Allende. Estos recuerdos aparecen como parte de la exégesis del siglo XX.

Exégesis que, se abre de manera paralela, con una nueva inscripción corporal: la vejez, los cuerpos viejos como excedentes o restos de una historia canibalística de depredación al menos en la etapa de reformulación del país bajo la égida militar.

La mimesis, si era problemática en *El Padre mío*, se vuelve ambigua en *Jamás el Fuego Nunca* y su ambigüedad, su paradoja, se vuelca en el quiasmo de un texto



laberíntico: el paseo de la narradora por el espacio para llegar a los lugares en donde asea a los viejos y enfermos residuos de su tiempo, y por otra parte, en el laberinto de los tiempos, en que se analiza la propia juventud, la subjetividad de la época y los errores cometidos en los años 60 y 70, antes de la caída de Allende.

Es la caída de la célula política a manos de la dictadura, la caída del siglo y con él de algunas viejas y decadentes instituciones, como la pareja, la familia, como sistemas institucionalizados de relación. Es la caída de la célula biológica en la cual se prepara el tatuaje, la inscripción corporal requerida por Eltit como pago por la deuda de haber sido desbordados en una época que se terminó y que cae, no con una explosión, como dijo T.S. Eliot, sino con un gemido.

Así cuerpo político y cuerpo biológico establecen una suerte de correspondencia y diálogo cuyas señas se intercambian de una manera precisa, ósea. Más aún, se podría decir que el cuerpo biológico, destrozado, es la mejor metáfora de esa pregunta por los sentidos históricos del Siglo, por la pregunta de por qué no se pudo cursar el cambio social y el porqué de la caída en el fascismo, la fuerza de ese fascismo, impensadamente cruel que todavía abate la historia de Chile y cuyo modelo, desde un lugar fue Franco, y en otro, el neoliberalismo norteamericano y los brazos políticos de Nixon y Kissinger. La traición de los militares y su alianza con la clase burguesa dominante, el pacto de acaparamiento de alimentos, el canibalismo delator echando por tierra el mito de un Chile solidario.

Pero la célula se extingue aún con otros pormenores, el regreso del conservadurismo en las relaciones personales y sociales dejando fuera las críticas de los años 60 a la noción de familia y la pareja, la revalorización machista sobre las capacidades reproductivas de las mujeres, el poder y biopoder de la Iglesia, particularmente el *Opus Dei* y finalmente la muerte de la letra y el imperio tecnológico y comercial, que han conseguido hacer de este país un prometedor centro de exportaciones y de importaciones.

La revisión del siglo XX, como siglo de dos grandes guerras y una tercera guerra, no menos estruendosa, la guerra fría, que durara 40 años de historia, ha dejado fuera cualquier campo de valores, y ha descartado cualquier utopía o esperanza de un mejor, puesto que el Siglo se permitió de manera estruen-



dosa, el crimen fratricida. De este modo, los sectores que forman parte de él y que fueran sus actores políticos y culturales se preguntan asombrados por el curso abigarrado de los acontecimientos. Es ese crimen el que campea sin justicia ni duelo, las sábanas de la pareja, reclusa como nunca antes en una pieza, en la que el hombre, inválido, enfermo, depende de la mujer, como nutridora, y enfermera.

La cuenta pendiente que él paga con silencio y con enojo no sólo es su ineficacia política, sino también la subordinación genérica a la que empujó a la mujer que lo acompaña. Como toda riña familiar, siempre hay un fantasma que se pudre y que clama venganza. En este caso, ese mortal espectro viene citado por la mujer, ella es la gestora de un cuerpo y la que entre otras cosas, quisiera ser liberada: "Sí, recuerdo que te lo dije. Debemos tomar una decisión. Yo lloraba porque estaba aterrorizada, sabía lo que iba a suceder. Tenemos que apurarnos, llevarlo al hospital. O lo llevas tú o lo llevo yo. No, no, no, es imposible, imposible." (Eltit 1997: 32-33).

Engastado en el discurso memorioso de la narradora, este pasaje aparece impecable y sin aviso previo. Es un cambio fuerte en los planos de la narración, pero sigiloso a pesar de que su peso semántico remece el silencio y la oscuridad como el hálito de la muerte ante cualquier atisbo de vida. Pero su llegada y su desarrollo, su inesperado fin certifica la existencia de la célula y materializa sobre la base de la complicidad el pacto de una pareja en abierta crisis.

Somos, así lo pactamos, una célula. Lo hicimos después que se hubo de consumir la muerte, no te muevas, ni la cabeza, ni menos los brazos, no ahora, porque era una muerte que nos competía y nos desgarraba. No lo llevamos al hospital, no parecía posible. Mis súplicas, lo sé, eran una mera retórica, una forma de disculpa o de evasión (...) No podíamos acudir con su cuerpo mermado y agónico, acezante y agónico, macilento y agónico, amado y agónico hasta el hospital, porque si lo hacíamos poníamos en riesgo la totalidad de las células porque caería nuestra célula y una estela destructiva iría exterminando el amenazado, disminuido campo militante. Aunque conocíamos las instrucciones, no sabíamos qué hacer con su muerte, dónde llevaríamos su muerte, cómo la legalizaríamos, ni sabíamos tampoco cómo salir de la inexistencia civil para ingresar con su cuerpo



muerto a una sepultura en un cortejo funerario que nos podría delatar.

(Eltit 1997: 66)

Es la caída de la célula la que proyecta una crisis política llevándola hasta la inesperada maternidad: el hijo, producto de la violación, es el que muere a los dos años sin ser atendido por nadie, el hijo que él odia y quiere, porque a pesar de ser recordado como producto de violaciones y torturas, es una cita a la fertilidad de la especie, dispuesta a estallar en cualquier momento, no importa si está todo bien o todo mal. El hijo y su proyecto de vida, impedido, abortado a los dos años, el delirio final del hijo muerto y vivo en la mente de esa narradora, que relata íntegramente su destrucción y la destrucción de un cuerpo, que a la manera de un 'esquizo' desconoce sus límites, los confunde como a los tiempos en un texto que termina con la conmovedora pregunta por la salida hacia otro tiempo mejor para reparar de algún modo el feroz siglo XX. Un tiempo en que el hijo vive, en el mundo virtual del deseo.

Finalmente cabe agregar que la relación violenta entre los géneros, su lucha a muerte a pesar de la simbiosis corporal plantea otro nudo patógeno correlativo a la ciudad y sus tiempos. Ese nudo patógeno es el cuerpo, tomado en todos sus planos, el cuerpo militante, el cuerpo embarazado, el cuerpo sobreviviente y castigado por la tortura, la mala suerte, las pérdidas. El hueso como el único resto, la última señal sobre la que se cancela el relato que pesquisa inexorablemente los fragmentos, los detalles, los nexos de la épica vivida desde la dictadura hasta la posdictadura, abriéndose paso en ese sitio para abrir un relato único, que disemina, agudo, el horror de la sobrevivencia, el cansancio de la lucha conjunta y solitaria a la vez, el clima de la catástrofe ante la falta de reconocimiento, de futuro y de reparación. El relato y su clima angustioso perfectamente sostenido por Eltit exhibe en todos los planos que pone en escena la tensión normalidad/locura, en la sobrevivencia como el drama que padece el/la testigo de un crimen. *Jamás El fuego Nunca* abre la pareja como núcleo afectivo y social a la par que la política, como el escenario de la ambición y de las pequeñas traiciones y la eterna sospecha sobre el otro. *Jamás el fuego Nunca* concluye con la narradora psicótica que buscando un último punto de fuga a su precaria historia busca salir con su hijo entre los brazos. *Jamás el fuego Nunca*, llega en todos sus capítulos al clímax del horror puesto que sabe que un malvado minotauro devorador, no el de la casa de Asterión, muy ingenuo tal vez, sino borroso



y múltiple, como las casas de la tortura de la CNI y su aparataje tecnológico del horror, ha instalado su sitio en su vida y que ese monstruo ha ensayado el crimen sobre sus amigos, sobre ella, sobre su pareja y su hijo.

La novela sabe que la historia pasa por los cuerpos y que el discurso no cambia fácilmente. La psicosis, la fuga, es tal vez la única respuesta a la patología del siglo XX y a la devoración del fascismo que gatilla en cada célula del cuerpo, no sólo militar sino también en el odio del compañero que la espera sólo para satisfacer su necesidad de cuidado y alimento. El libro abre la pregunta por el género, que comporta un sacrificio más a una historia ávida de sacrificios humanos. Y también a la necesidad de insistir en el dilema de la memoria y el duelo, en un lugar en donde las autoridades pasean sus brillantes y pseudofelices cuerpos frente a una población que aún, pese a la embatida del sistema del capitalismo feroz, puede sentarse y recordar.

Bibliografía

BAUDRILLARD, JEAN (2008): “El éxtasis de la comunicación”. En *El posmodernismo*. Hal Foster, Jameson, Craig Owens, Lyotard et al. España: Kairós.

BORGES, JORGE LUIS (1982) [1949]: “La casa de Asterión”. En *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé.

BRITO, EUGENIA (1990): *Campos minados*. Santiago: Cuarto Propio.

ELTIT, DIAMELA (1989): *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers editor.

_____ (1988): *El cuarto mundo*. Santiago: Editorial Planeta.

_____ (2007): *Jamás el fuego nunca*. Santiago: Editorial Planeta.

_____ (2013): *Fuerzas Especiales*. Santiago: Editorial Planeta.

LÉRTORA, JUAN CARLOS (1993): *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio.

Arturo Fontaine: narrador y poeta de utilidad pública¹

ROBERTO HOZVEN²

RESUMEN

Estudio de la escritura narrativa y poética de Arturo Fontaine como una mediación irresuelta entre los dos espacios mentales contrarios que han regido la producción cultural latinoamericana: el de la sociabilidad casuística (que juzga casos de conciencia mediante normas reveladas: la familia, la tradición, las dictaduras de derecha e izquierda) y el de la sociabilidad moderna (que se esfuerza por resolver la tensión entre orden y libertad de modo dialógico). Mientras el orden de la primera es patrimonial (identidad del bien público con el privado), de modo que las elites gobiernan el Estado como una parcela de su hacienda; el orden de la segunda es democrático-liberal y se rige por la separación de los poderes. Fontaine explora las creencias, ideas, usos y costumbres de estos mundos opuestos a través de un discurso que dialectiza la narración por siluetamientos y montajes parciales. Ambos procesos configuran lo leído como una realidad translúcida, inestable, que replica asuntos universales y actuales: tortura institucional, asesinato de Estado, desaparecimiento del adversario político, etc.

KEY WORDS

Realismo translúcido; siluetamiento; montaje; sociabilidad patrimonial/ liberal.

ABSTRACT

Arturo Fontaine's narrative and poetic writing is an unresolved mediation between two opposing mental spaces in Latin American cultural production: that of a caustic sociability that evaluates issues of consciousness against norms and institutions such as the family, tradition and dictatorships of left and right and a modern sociability that attempts to dialogically resolve the tension between order and freedom. While order for the first is patrimonial –same identity of public and private good- elites govern the state as an *hacienda*; order in the later is democratic-liberal and ruled by the separation of powers.

¹ Una versión anterior se publicó en *Nexos* 428 (agosto 2013): 72-75.

² Profesor Departamento de Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Libros recientes: *Octavio Paz. Viajero del presente. Otra vuelta* (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2014), *Escritura de alta tensión* (Santiago: Catalonia, 2010). R. Hozven lee la literatura hispanoamericana como una enunciación mediada por el discurso de la cultura. Contacto: rhozven@uc.cl



Fontain explores the beliefs, ideas, uses and customs of these two opposing worlds with a discourse that dialectilizes narratives through siluettes and montages. Both procedures configure what is read as a transparent and unstable reality that replicates universal and contemporary themes such as institutional torture, state murder, disappearance of the political adversary, etc.

KEY WORDS

Transparent realism; silhouette; montage; patrimonial/ liberal sociability.

La narrativa de Arturo Fontaine Talavera (1952, Santiago de Chile) crea fronteras cómplices con sus lectores, a la manera del mundo de los media: “¿Podría yo decirte la verdad. Ésa es una pregunta para ti. ¿Me vas a creer o no?” (p. 11) – apostrofa Lorena al narrador, y éste a nosotros, desde el inicio de *La vida doble* (su tercera y laureada novela de 2010). La apelación al otro se hace abriendo una ventana sobre sí mismo, pero hacia un sí mismo cuyo horizonte está hecho de vasos capilares. La subjetividad irradia, circula, por venas que forman una red cuya interioridad no es otra cosa que una constelación de ecos, de amalgamas del afuera que nos llaman a completar sus invocaciones difusas: “A eso [la verdad] sólo respondes tú. Lo que yo sí puedo hacer es hablar. Y allá tú si me crees” (p. 11) –concluye este primer párrafo de la novela. En una entrevista posterior con Gianmarco Farfán, Fontaine se refiere a Lorena, la protagonista de *La vida doble*, en estos términos:

Esta voz contradictoria, vacilante, rencorosa, indignada, desdeñosa, despreciativa, autodenigrante, punzante, de esta mujer: Lorena. Y una vez que tuvo esta voz, ella misma empezó a contarme su historia, empezó a salir la novela. En la novela está nada más que la historia de ella. Es ella la que habla en toda la novela. [...] Luego, ese rencor, ese resentimiento, se expande al grupo de compañeros que la llevó a esta vida y la situó en el lugar de lo insoportable. Entonces, empieza a combatir con furia a sus propios compañeros. (7/10/2011, web.)

Hablando de Lorena, el autor reitera en esta entrevista las palabras en *staccato* (sueltas, independientes, desenfadadas) por las que Lorena interpelaba al



narrador. La articulación y sonidos de estas palabras revuelven el sedimento mortificado de todos los diálogos que alguna vez quedaron trunco. Todo lo no hablado, pero secretamente oído, vuelve en sordina en las entre líneas de la página. El lector continúa leyendo por desquite, ávido de tragarse este flujo provocativo de palabras sincopadas, pero contaminadas de actualidad y expectación, de demanda y morbo. Se traga las palabras para integrarse con excitación, y también con desazón, al fantasma novelesco, esperanzado en curarse de la pedacería de pulsiones, de corrientes deseantes de que está hecha la vida cotidiana.

Estamos ante un realismo literario inédito, apelativo, engolosinado por la actualidad de los medios comunicativos. Como la grabadora o el psicoanálisis, este realismo está a la escucha del murmullo deseante, inaudible en la voz (*Oír su voz*, 1992, se titula la primera novela de Fontaine), para construir –calambur mediante– letras, palabras, nombres inéditos con esos sonidos provocativos. Como el film, Fontaine narra el flujo de lo real como un montaje de cuerpos parciales encontrados por la escritura (voces, miradas, encuentros desentendidos), no como la transcripción reflexiva de las acciones de un sujeto rector. La realidad no está dada ni preconcebida de antemano, hay que reconstruirla más allá y más acá de cómo aparece. Realismo traslúcido porque, desde el sedimento de lo percibido, explora las invenciones imaginarias y simbólicas que preestructuran sus formas y sentidos. Sus relatos remontan la realidad desde la tautología decimonónica (realismo de la realidad) a una escenificación de la realidad por *silueteamientos* (Marshall Brown 227-233).

La realidad silueteada –en su narrativa– resulta de los juegos de figuras sobre planos, de entrecruzamientos jerarquizados, de incrustaciones contrastantes que dejan vislumbrar, muy al fondo, una coherencia compleja, latente de deseos contradictorios y rebeldes. En un mismo espacio ficticio cohabitan personajes y narradores atravesados por discursos y temporalidades diversas. Fontaine remonta estas configuraciones imaginarias y simbólicas desde registros acústicos y visuales (vistos o fantaseados) a invenciones oídas o alucinadas tal como las preestructuran los sentidos y sociabilidades de los poderes de la plaza pública latinoamericana, a la vez moderno y patrimonial, liberal y casuístico.

La objetividad del afuera se concreta en sus relatos como reconocimiento del mundo exterior en la vitrina interior, objetivada, de procesos que dan cuerpo



psíquico y social a la subjetividad. La narración ocurre como el afuera de un adentro; uno encuentra adentro, en la subjetividad narrada, el mundo exterior con todas sus extrañezas. La sociabilidad resulta de un montaje de cortes, acoplamientos y desacoplamientos de diálogos, pulsiones e imágenes poéticas que vienen de muchas partes. La sociabilidad no es representada sino actuada, como en un acusador discurso directo, por el flujo general de datos (auriculares telefónicos, avisos televisivos, slogans radiales, escenas cinematográficas, columnas de opinión periodísticas) que nos interpelan desde el ombligo fuera-dentro de la subjetividad. El efecto es ominoso: ¿personajes o dobles fantasmagóricos de conflictos soterrados? Lo social es un hoyo negro interiorizado, seductor y amenazador. Estamos muy lejos del viejo realismo decimonónico, anacrónico para la rapidez de montajes en abismo de esta narración. Ahora bien, este montaje está comandado y tiranteado por dos espacios mentales contrarios, pero coexistentes: uno sigue las reglas e imperativos de la asamblea moderna y global, el otro se subordina a los imperativos de sangre de la tribu estamental. La ética política propia de la asamblea moderna (personajes que discuten asuntos privados, pero como si lo hicieran bajo un ojo público interiorizado) coexiste en sus narraciones y personajes con una moral familiar que trata esos asuntos privados al amparo de un espacio tribal, cordial, donde los intereses patrimoniales familiares se confunden impunemente con los del Estado (Sérgio Buarque 139-151). Esta impunidad es acerbamente impugnada por Fontaine en sus tres novelas.

Oír su voz critica la impunidad de la sociabilidad hacendal a través de un asunto literario “lleno de posibilidades inéditas: la de una picaresca del dinero” (Jorge Edwards) en el Chile pinochetista del auge, caída y resurgimiento de la economía neoliberal, protagonizada por los grupos empresariales chilenos de los años ochenta. Grupos que llevaron a cabo la primera modernización capitalista neoliberal en Sudamérica. “Trazó la violencia de la liberalización económica radical sin libertad política”, la cual cooptó a “patricios dispuestos a degradarse” así como a miembros “de la antigua izquierda revolucionaria, ahora ‘renovada’, que administraría el modelo económico liberal heredado de la dictadura” (Carlos Franz). Izquierdistas revolucionarios que “operan a dos bandas” (Gabriel Salazar 202): “dilema subjetivo” vivido por “empleados públicos de sensibilidad ONG que, de una parte, trabajan formalmente para los pobres; de otra, se benefician privadamente de ello legitimando un Estado que surgió como enemigo



de los pobres y continúa actuando *sin* la participación efectiva de los pobres”. La trama de la novela es un *affaire* amoroso, adulterino, vivido en el escenario del poder, contra las reglas del poder, pero sin arribar a desenredarse de él. La servidumbre humana con su red de símbolos (machismo, familia tribal, pasiones domesticadas que se creen libérrimas) coopta la rebeldía y transgresión de los amantes, separándolos en la incandescencia misma de su pasión (Nicolás Salerno). *Oír su voz* fue un *best-seller*.

Cuando éramos inmortales (1998, segunda novela) está escrita en la tradición de la *Bildungsroman*, novela de educación de un niño de la elite chilena. Pero educación sociabilizada por los usos perversos de la hacienda; la cual, revocada oficialmente en 1964³, persiste hasta hoy en sus costumbres, ideología y hábitos: clasismo, racismo, femicidio, homofobia, antisemitismo, más un largo etcétera. Emilio, el protagonista –de nombre homónimo al tratado pertinente de Rousseau– es instruido en el hogar ciudadano, en la hacienda familiar de las vacaciones estivales y –lugar decisivo– en el colegio particular católico. Institución trascendente, por los valores éticos y estéticos allí aprendidos, y perversa por el adiestramiento que convierte a los niños en seres heterónomos, instrumentos de la voluntad de otros. La severidad magisterial es pretexto para enseñar sádicamente, para condonar el ‘*bullying*’ que los alumnos repiten sobre ellos a imagen de las vejaciones aprendidas de sus maestros. Sobrecoge la treintena de páginas, en cámara lenta, que dan cuenta del castigo corporal y demolición psíquica de un niño por el matón del grupo, apoyado en el consenso clasista, religioso y homofóbico de sus condiscípulos:

Te estoy diciendo que te pongas en cuatro patas, Girardi. ¿No me has entendido? Ya eres grande... ¡Es una orden, huevón!... ¡Los oyes, Girardi, los oyes gritar? Son nuestros amigos, nuestros compañeros de curso, viejo. [...] ¿Ves, Girardi? Me piden que te dé tu merecido y más. ¿O no? Y, ¿por qué? ¿Por verte sufrir, por explorar hasta dónde hacerte sufrir les gusta? Repítanlo, mierdas: ¿merece castigo Girardi o no? Más fuerte. Griten, que Girardi no oye. ¿Sí o no? Eso es. ¿Qué dijeron, Girardi? Que sí, ¿no es cierto? (p. 219).

3 Nota de los Editores: Consúltese el siguiente enlace sobre la Reforma Agraria implementada por el gobierno de Eduardo Frei Montalva en 1964. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3536.htm>



Este párrafo es kafkiano, hace pedazos la humanidad del niño, lo animaliza bajo la amenaza consensuada de sus pares. Le arranca cualquier identidad subjetiva que pudiere representarlo cívica y socialmente ante sí mismo y el grupo. Lo desnuda, lo devuelve al momento anterior a su nacimiento como persona provista de una máscara social que sostenga su ser interior. La conminación del colegial abusador es atroz porque asesina simbólicamente al niño, borra su sociabilidad y anticipa el intento de suicidio que Girardi cometerá después: “Girardi, se supo el viernes de esa semana, había intentado suicidarse... Fue la única vez que, tocada la campana, salimos de la clase en silencio y nadie corrió a los buses. Girardi no volvió” (p. 384).

La vida doble (2010) es la más reciente novela de Fontaine (Premio Las Américas 2011, Festival de la Palabra, Puerto Rico; Premio José Nuez Martín 2011, Pontificia Universidad Católica de Chile). Carlos Fuentes la lee como una novela de “política y ficción”, donde “Fontaine utiliza la imaginación y el lenguaje con precisión y acierto. Si en sus anteriores libros explora las paradojas de la sociedad chilena, en *La vida doble* se adentra en los dilemas morales y la traición bajo el régimen de Pinochet”. Profundizando esta convergencia de la moral con la política, J. A. Masoliver afirma “no hay aquí crónica sino la proyección de determinadas estructuras políticas en los individuos, de modo que los conflictos ideológicos y los humanos se vuelven inseparables”. Entre ética política, moral tribal y subjetividad humana e ideológica no hay ruptura sino imbricaciones, enclaves y montajes que esta novela exaspera y cuestiona al paroxismo, haciéndonos dudar de que leemos nuestra propia historia.

Su trama es el “relato de la peripecia de una activista revolucionaria que termina trabajando al servicio de sus antiguos enemigos” –resume Ignacio Echevarría–. De acuerdo, a condición de que especifiquemos que esta peripecia, esta transformación de la trama en suerte contraria, ocurre narrando la “afinidad perversa entre insurgencia y represión”. Afinidad encarnada en una protagonista bifronte (Irene, dentro del circuito revolucionario/Lorena, dentro del circuito represivo de Estado) que actúa sus dos chapas (insurgente/agente de inteligencia estatal) con una misma rima anímica marcada en el anagrama de sus nombres. Irene y Lorena contienen una misma resonancia (re) alojada en el seno de sus nombres. “Irene, transfigurada de reprimida en represora [Lorena], muda de piel como una serpiente, pasa al otro lado del espejo. Lo trágico es



que al verse reflejada del revés descubre que sigue siendo ella misma” —apunta Carlos Franz. Esta sagaz observación de Franz es nuclear y, con él, “los lectores compartimos su devastador asombro ético y antropológico”. Los antagonismos patológicos de la sociabilidad chilena, mamados en la teta de la hacienda, de la colonia republicana (burocrática y casuística) o del caudillismo dictatorial hispanoamericano (derecha e izquierda), se conservan de este y del otro lado del espectro ideológico. *Ménage à trois* de cuartel, sociedad hacendal y comisariato.

Sin embargo, argumentativamente, hay más. *La vida doble* narra un dilema que es mundial, no sólo el de las inestables repúblicas latinoamericanas. La realidad de la tortura institucionalizada, el asesinato gubernamental (Osama Bin Laden), el desaparecimiento ignoto de guerrilleros o terroristas que creen en la vía armada para subvertir el orden democrático-liberal global, hoy día, es un hecho mundial. En *La vida doble* Fontaine interroga estos fenómenos ético-políticos en las huellas extrañamente inconfesables de un registro mortífero que es sufriente y gozoso: el de seres que son en la medida que desaparecen. Es el horror de la pulsión de muerte en su paradójico esplendor ético-estético: desde Baudelaire (“¡Oh Belleza! monstruo enorme, espantoso, ingenuo”) a Bataille (vivir la muerte con la turgencia de la vida, la vida con el vértigo de la muerte) a Freud (la siniestra pulsión a disfrutar de la vida en exceso: deportes extremos, *snuff-movie*, imperativo erótico sentimental, etcétera). Fontaine desciende a una experiencia contradictoria del ser, inmanipulable todavía en su razón enigmática, por cuanto no ha sido articulada por la cultura. “Aquí el lenguaje está puesto en el interior de sí mismo, ocultando lo que hace ver, privando a la mirada de lo que se proponía ofrecerle”, a la vez que vislumbrando, por mutis fulgurantes, aquello mismo que lo hace deslizarse, vertiginoso, “hacia la cavidad invisible en la que las cosas son inaccesibles” (Foucault sobre R. Roussel). Logro de la escritura que Fontaine llama “epifanía” (Joyce): donde el hallazgo de la “belleza terrible” ocurre como intenso descubrimiento personal en el reconocimiento colectivo.

Este imperativo por narrar el afuera del mundo en su “belleza terrible” e insu-misa, a través del montaje de dos sociabilidades contrarias pero coexistentes en sus personajes, bien hacen acreedor a Arturo Fontaine al epíteto de “poeta de utilidad pública” —de que se servía Pablo Neruda refiriéndose a sí mismo (“Soy un...” 310). Narrador de la plaza pública con sus fantasmas incluidos, especialmente sobre los que se han corrido tupidos velos que él descorre con lucidez y



epifanía. No olvidar que Fontaine se inicia en las letras con dos libros de poemas que anteceden su primera novela: *Nueva York* (1976) y *Poemas hablados* (1989). Su primer poemario cumple el precepto sentado por Darío y confirmado por Mariátegui: no habrá literatura nacional, para el escritor latinoamericano, sin antes descubrirla de su tránsito por la literatura cosmopolita. La vuelta por Nueva York reencuentra el terruño.

Su segundo poemario, *Poemas hablados*, testimonia el descubrimiento del terruño en su inmediatez coloquial. Desde el poema que abre el libro, “Don Tomás”, los usos de la hacienda colonial republicana todavía modelan la vida: “Yo ya viví’ resolvió don Tomás./ Y renunciando al Senado de esta República/ abandonó conjuntamente el Partido (Conservador),/ los matrimonios y los entierros (salvo los muy cercanos)”. “Cumplir meticulosamente su rutina de patrón, sí. /.../ Oír problemas de empleadas bajo encinas centenarias”. Y el sacudón de los tres últimos versos: reviendo fotos del baúl de los recuerdos, el patrón jubilado es asaltado por “la mirada de ese niño triste/ porque no es grande todavía”. Esa mirada de niño triste, embutida en el hastiado patrón de hoy día, sacude por la impotencia del niño que fue ese patrón y de la comunidad de haber cortado con un rotundo No la cadena mortífera de la tradición en que se creció. Tradición que aplastó la esperanza de ese no ser “grande todavía”. La promesa del niño se pasmó en la ramplonería del guaso. Sin embargo, una segunda línea de lectura vislumbra una salida del orden anterior. Lo encarnan dos heterónimos del hablante: uno civil y otro religioso. “Se me están yendo los años. / Yo –yo– todavía no empiezo”, constata el primero. “¿Y has probado el cáliz de la violencia? Dijiste./ Mira, la piel se pone tersa, fría./ ... Coges el arma. Y al salir/ miras de nuevo, por si acaso”, escribe propositivamente el segundo.

Tu nombre en vano (1995), su tercer libro de poemas, está compuesto por 50 salmos epigramáticos que cantan las fallas, antagonismos o traumas que impiden a un sujeto alcanzar su plena identidad con la Universalidad (su identificación judeo-cristiana). Apostrofando sus diferencias a Yavé, un creyente nos hace ver, primero, que los pecados por los que “tus rabiosos cancerberos, / disciplinan nuestras almas, nuestros cuerpos”, guiados por “buenas intenciones”, no coinciden con las causas de Dios. “Pues Yavé, en las quebradas de peligro, se ha quedado con las ovejas descarriadas”. Enseguida, que los pecados por los cuales sus cancerberos lo excluyen hacen imposible, también, la totalidad postulada



por ese Universal: “Pues, en verdad, tú eres un Dios desconocido./ Tú dices: no hay otro como yo”. En consecuencia, “Déjame hallar mi propio sendero/ para que pueda ser el tuyo”. Los salmos postulan –creo– que el único Universal cristiano posible, hoy día, es el de las totalidades incompletas, tolerantes de la diversidad e inclusivas de restos antagónicos e insumisos en la medida misma que la Caída es una Salvación disfrazada. Pues no hay otra manera de acceder a Dios que asumiendo nuestra más radical distancia a él; ya que sería absurdo, si no ridículo, pretender identificarnos a su perfección divina, vía nuestra propia imperfección (Slavoj Žižek 86-87).

En sus poemas y novelas, Fontaine desciende con sus personajes –ciego, vital, inmediato a sus lectores– al infierno de los traumas y obscenidades humanas para traernos de vuelta, reflexivamente, una paz de esfuerzos junto al “jazmín/ de la gastada primavera humana” (Neruda “Alturas...” 434). Con este descenso ciego (porque arrojado al devenir del ser sin redes de apoyo ni conveniencias políticas) y regreso lúcido, Fontaine rompe la cadena de poderes obscenos, indecibles, al articularlos en un discurso público que los disuelve –siquiera sea por un tiempo– al exponerlos.

Bibliografía

- BROWN, MARSHALL** (1981): “The Logic of Realism: A Hegelian Approach”. *PMLA* 96.2 (March): 224-241.
- BUARQUE DE HOLANDA, SERGIO** (2013): *Raízes do Brasil*. 1936. São Paulo: Editora Schwarcz.
- ECHEVARRÍA, IGNACIO**. “UNA HISTORIA INMORAL”. *El Mercurio. Revista de Libros*. 1 AGOSTO 2010. WEB.
- EDWARDS, JORGE**, “NOVELAS IMPURAS”. *La Segunda* 4 DE SEPTIEMBRE 1992.
- FARFÁN CERDÁN, GIANMARCO** (2011): “Viví rodeado de libros.” Entrevista por Gianmarco Farfán Cerdán, viernes 7 de octubre 2011, Lima. Perú. Web
- FONTAINE, ARTURO** (2010): *La vida doble*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- _____ (1998): *Cuando éramos inmortales*. Santiago: Alfaguara.
- _____ (1995): *Tu nombre en vano*. Santiago: Editorial Universitaria.
- _____ (1992): *Oír su voz*. Santiago: Planeta.
- _____ (1989): *Poemas hablados*. Santiago: Francisco Zegers editor.



_____ (1976): *New York*. Santiago: Editorial Universitaria,.

FOUCAULT, MICHEL (1992): *Raymond Roussel* México/ España/ Argentina: Siglo XXI editores.

FRANZ, CARLOS (Marzo 2011): “La vida doble de Arturo Fontaine”. *Letras Libres* 13: 114. Web.

FUENTES, CARLOS, “CHILE, POLÍTICA Y FICCIÓN”. *Babelia*. 17 DE JULIO 2010. WEB.

MASOLIVER RODENAS, J.A. “LA EXILIADA”. *La vanguardia*. 18 AGOSTO 2010. WEB.

NERUDA, PABLO (2002): “Soy un poeta de utilidad pública.” 309-314. *Obras completas V. Nerudiana dispersa II. 1922-1973*. Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

_____ (1999): “Alturas de Macchu Picchu” *Canto General. Obras completas I. De “Crepusculario” a “Las uvas y el viento”. 1923-1954*. Edición y notas de Hernán Loyola. Con el asesoramiento de Saúl. Yurkievich. Introducción general de Saúl. Yurkievich. Prólogo de Enrico Mario Santí. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 417-837.

SALAZAR, GABRIEL Y JULIO PINTO (2002): *Historia contemporánea de Chile IV. Hombres y Feminidad (Construcción cultural de actores emergentes)*. Con la colaboración de María Stella Toro, Víctor Muñoz. Santiago de Chile: LOM Edcis. Serie Historia

SALERNO, NICOLÁS (2005): “Quiebres y continuidades de la sociabilidad chilena: el realismo en ‘Oír su voz’ de Arturo Fontaine Talavera”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 61. 151-164.

VIÑAR, MAREN Y MARCELO (1993): “Pedro o la demolición. Una mirada Psicoanalítica sobre la tortura” En: *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por vivir*. Montevideo: Ediciones Trilce.

ŽIŽEK, SLAVOJ (2003): *The Puppet and the Dwarf. The Perverse Core of Christianity*. London/ Massachusetts: The MIT Press.

Formas de volver a la memoria. El minimalismo de Alejandro Zambra

DANIEL NOEMI VOIONMAA¹

RESUMEN

Este ensayo propone leer la narrativa del escritor chileno Alejandro Zambra (1975), primero, como ejemplar de un minimalismo literario, que comparte diversos rasgos con el minimalismo en las artes plásticas, y forma parte de lo que Luz Horne llama un “retorno al realismo” en la narrativa latinoamericana. Segundo, se argumenta que, desde este minimalismo, Zambra elabora una literatura que es social y política –pudiéndose trazar una continuidad histórica con el realismo de los años 30-, y contribuye novedosamente al debate en torno a la memoria histórica de los últimos años.

PALABRAS CLAVES

Minimalismo literario; narrativa chilena; memoria Alejandro Zambra.

ABSTRACT

This essay argues that the novels written by Chilean author Alejandro Zambra (1975) are an example of literary minimalism, a trend akin to minimalism in visual arts that is part of what Luz Horne calls a “Return to Realism” in Latin American narrative. By using this minimalism, Zambra creates a social and political literature (which can be linked to the realism of the 1930s) and thus contributes to the recent debates about historical memory.

KEY WORDS

Literary Minimalism; Chilean Narrative; Memory; Alejandro Zambra.

¹ Crítico cultural y cronista, ha escrito sobre literatura, cine, ciudades y política latinoamericana en diversas revistas. Es autor de *Leer la pobreza en América Latina: Literatura y velocidad* (2da edición 2011) y *Revoluciones que no fueron: ¿Arte o política?* (2013). Actualmente es profesor de culturas latinoamericanas en Northeastern University en Boston y colabora para *El Desconcierto*. Contacto: danovaotr@gmail.com



Una escritora mira por la ventana. Afuera llueve. Sobre su escritorio, la pantalla del computador en blanco con el cursor tintineando. Lleva días intentando escribir un poema, pero las musas no llegan: está bloqueada, la mente vacía. Se ha comprometido con el editor de la revista a enviarle algo. El plazo ya ha pasado. Entonces, de pronto, la idea viene a ella: el poema que expresa la lucha interna, las fuerzas sociales, la melancolía existencial que provoca el neoliberalismo, el más puro y exquisito realismo, las sombras y las luces de la modernidad, todo ello y más en un poema... Entusiasmada, extasiada podríamos incluso decir, llama al editor y le dice que esa tarde, en un par de horas, le llevará personalmente el poema. Prefiere hacerlo así, agrega, en lugar de enviárselo por un frío correo electrónico. Cuando el editor recibe de sus manos el sobre en cuyo interior está el poema, sonrío. “Ya me estaba preocupando”, dice, no sin un gesto de coquetería. Abre el sobre y extrae las dos hojas que hay en él. Las lee y la expresión de su rostro cambia.

-¿Es una broma o te equivocaste de sobre?

-No, no es una broma ni me equivoqué -responde la poeta- ese es el poema. Como ves tiene mi firma.

-Pero las páginas están en blanco- atestigua lo obvio el editor.

-Me alegro que te hayas dado cuenta. Ese el poema.

Richard Wollheim, en su artículo seminal de 1965 “Minimal Art,” imagina una escena parecida como ejemplo perfecto de arte minimalista. Es notable que Wollheim recurra a un ejemplo literario cuando está hablando de artes visuales y plásticas, para mostrar el límite de esta tentativa de respuesta al expresionismo abstracto de los años 50. Añade Wollheim que, sin embargo, en literatura un texto así no es viable, pues la materialidad de la página difiere de la materialidad de, digamos, una escultura o de un cuadro: ninguno de nosotros podría ir donde un editor y entregarle dos páginas en blanco diciendo: “este es un poema de Mallarmé.” El minimalismo literario, no obstante, comparte algunas características con el de la plástica: la claridad de su forma, la simplicidad de la estructura y la economía de medios, el intento por presentar el mínimo contenido posible y, como señala Edward Strickland, tiende a una narrativa que no avanza, que no cuenta, que busca alcanzar la inmovilidad o *stasis*. Así desde esta búsqueda



advertimos que el rasgo más significativo de la literatura minimalista es la anti-artificialidad, esto es, el descubrimiento y revelación del esqueleto de la forma literaria misma: dar cuenta de la *techné* que articula todo texto literario.

Entonces, apresuro mi argumento: el recurso a una literatura minimalista es un modo y un modelo de lo que algunos han denominado el “retorno de los realismos”² pero que también puede pensarse como un descubrimiento y desvelamiento del proceso literario mismo, de ‘la máquina literaria propiamente tal’. En este sentido, sería también un descubrimiento de la propia estrategia realista. Este recurso caracteriza parte importante de la producción cultural latinoamericana reciente. Además, segunda parte del argumento, esta literatura minimalista es una literatura social y política, una que retoma con nuevas formas y una materialidad diversa, valores, posibilidades y articulaciones ya pensadas y elaboradas por la literatura social en diversos momentos del siglo XX. Desde ella—desde su ser político y social—emerge una reflexión particular sobre la historia y el modo en que recordamos y hacemos constantemente presente dicha historia; esto es, la narrativa minimalista propone una forma propia de memoria histórica.

Esta nueva escritura minimalista y política articula una visión crítica tanto de la literatura misma (de ella como objeto y de su circulación en el campo cultural) como del momento histórico de crisis neoliberal en el cual circula. Como la hoja en blanco que imagina Wollheim, o antes que él Hemingway, lo mínimo,

² En *Literaturas reales: Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Luz Horne plantea que todo retorno es una continuidad. Una continuidad que constituye, dialécticamente, una *aufhebung*: el nuevo tipo de realismo que ha emergido “retoma muchas de las estrategias de las vanguardias, otorgándoles otros sentido y valor que el que tenían en sus contextos originales.” Se trata, prosigue Horne, de un “reordenamiento de ciertos modos representativos”, en una manera en que previas “formas literarias adquieren una capacidad renovada para señalar lo real.” El realismo, este nuevo realismo, adquiere una capacidad renovada y renovadora: hace nuevo de nuevo aquello que había dejado de serlo. Se desestabiliza—su verbo—la continuidad narrativa para indicar hacia lo real más que representarlo. Y este movimiento indexal es clave, pues a través de él se provoca un efecto despiadado; es decir, un realismo que excluye el aspecto de conmiseración tan característico de la novela social de los años 30. Ahora “no se busca una comprensión humanitaria sino que se pone en escena la articulación entre vida y política propia de nuestras democracias actuales.” Se trata de un nuevo ‘realismo impío’ (que reinventa el de Roberto Arlt y Pablo Palacio) que hace un retrato del presente, se indica, se le apunta, “sin implicar carácter alguno”, como diría Fumagalli explicando el concepto de índice en Peirce. Un realismo impío, entonces, que quizás pueda pensarse como parte de una crítica más amplia en el campo cultural y social, una que se elabora desde una posición crítica del humanismo del siglo pasado, en la cual, como explica Luis Martín-Cabrera, siguiendo pero a la vez distinguiéndose de Badiou, la relación con el Otro se da de manera no ontológica, ante lo cual la misma decisión ética—la no piedad—ya no pertenece a un orden trascendental o metafísico.



la reducción desestabiliza la misma distinción entre la realidad y la ficción y radicalmente cuestiona la noción de autonomía literaria. Textos que dan cuenta de lo que Scott Lash denominara “procesos de des-diferenciación” (1990) y, que más recientemente Josefina Ludmer llama “*realidades ficción*” (2010). Escrituras minimalistas que circulan en un tiempo y espacio, el nuestro, en que la literatura es inseparable de la política y de la economía, tiempo espacio que se define desde la velocidad de la imposición neoliberal. Si estas *realidades ficción*, como argumenta Ludmer, se articulan en territorios, organizaciones espaciales por las que se desplazan cuerpos; territorios cuyas fronteras se ven borroneadas, la escritura minimalista da a conocer los ejes y límites (aun perceptibles en tanto palimpsestos) de dichos territorios. En otros términos: toda escritura minimalista, en tanto escritura política y social, media entre los procesos de territorialización y desterritorialización que se articulan desde los textos mismos (que es otra manera de hablar del olvido y de la memoria). Se trata de pensar un momento y una velocidad (un espacio, dirección y tiempo) en el que la literatura deja de poder constituirse como tal: no solo se cuestiona la noción de autonomía sino que se ubica en un después de ella, en un sitio post-autónomo. Así, la literatura, en la versión radicalizada por la escritura minimalista, desconoce la distinción entre realidad y ficción. La una es la otra y viceversa.

De este modo, la literatura pierde el poder político emancipador que requería de su autonomía para existir (pues la literatura como tal solo puede ser liberadora si es concebida como un ente autónomo); pierde ese poder (si alguna vez lo tuvo) pero entra no teleológicamente en la “fábrica de la realidad,” (Ludmer 2010) y con ello adquiere un nuevo poder. Es este nuevo poder, precisamente, la fuerza política, radicalmente histórica, estética y social que emerge desde la escritura minimalista contemporánea. Caracterizar dicha escritura y sugerir algunas líneas genealógicas sería el intento de un proyecto más amplio, uno que nos permitiese imaginar la historia de la literatura minimalista latinoamericana y su estrecha vinculación con la creación de una memoria histórica *sui generis*. Esto es, en un sentido más amplio se trata, además, de establecer una genealogía de un modo de escritura paradójico: uno que descubre la misma maquinaria de la realidad (y en ese sentido es y no es realista; puesto que el realismo consiste en, al menos parcialmente, el encubrimiento estético de una determinada realidad, a la vez que pretende dar cuenta más objetiva de la misma realidad) y al descubrir dicha fábrica reelabora la concepción de arte y



literatura. En otros términos, al mostrar las trampas del arte radicaliza la noción misma de arte. En estas páginas, como un punto de inicio para entrar en la fábrica de la realidad y, con ello, reflexionar sobre la intervención en el campo estético y político que efectúa esta literatura, tomo el ejemplo de la creación novelística de Alejandro Zambra (Chile, 1975). Sitúo, de este modo, a la producción novelística de Zambra, primero, como parte de aquella creación-imaginario que tiene antecedentes en la tradición latinoamericana en Pablo Palacio, González Vera, o Roberto Arlt; y, segundo, dicha novelística constituye una renovación de la reflexión sobre el problema de la memoria en el Chile del nuevo milenio.

La primera novela de Zambra fue publicada en el 2006 y el año 2011 fue hecha película (oficialmente estrenada el 26 de abril del mismo año en Chile). Para algunos, *Bonsái* marca un antes y un después en la narrativa chilena: indica la emergencia de una narrativa que se opone a la extensión narrativa e hipotaxis que caracterizara a, por ejemplo, la prosa de, Alberto Blest Gana, Roberto Bolaño o José Donoso. *Bonsái* quiebra la tradición aún vigente de la narratividad-gesto que en sí, constituye la esencia de la misma tradición literaria. En todo caso, como veremos, no toda la crítica fue tan entusiasta. Pero, primero, ¿de qué trata la novela? *Bonsái* se inicia así:

Al final ella muere y él se queda solo, aunque en realidad se había quedado solo varios años antes de la muerte de ella, de Emilia. Pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio. Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura. (13)

La literatura es lo que ya sabemos, lo que queda en la memoria: la historia de Emilia y Julio, como se conocen y como siguen sus caminos separados hasta el desenlace sabido; todo lo demás hace apariciones momentáneas, como María, quien “se aleja del cadáver de Emilia y comienza a desaparecer para siempre de esta historia” (89). El narrador reduce cada acción a las mínimas posibilidades. Se trata de mostrar el andamiaje del texto, o como señala una crítica escribiendo en *The Nation*, “If *Bonsai* were a building, it’d look rather like the Centre Georges Pompidou, all its mechanicals exposed and painted bright primary colors rather than hidden behind the walls” (Valdés).



Y también es exponer la mecánica que se establece entre lector y texto: La relación entre Emilia y Julio solo se mantiene, como la nuestra con el texto, mientras “leen”, el uno al otro. No sorprende, entonces, que será la misma lectura -la de un cuento de Macedonio Fernández- la que los llevará a la separación: la lectura es lo que permite la relación y es también y necesariamente lo que la destruye. Este gesto de creación y destrucción muestra cómo hay un intento por alcanzar la totalidad del texto-fuera del texto: nada puede quedar afuera de la lectura, ni siquiera su misma desaparición. Por si quedara alguna duda, los protagonistas se han enfrascado en la tarea -épica- de leer a Proust. Su lectura final que queda en suspenso, no terminada e interminable, deviene la coda para un proceso condenado al fracaso desde sus inicios: el tiempo perdido no se puede recobrar, la literatura tampoco: ya no es lo que nunca fue (la literatura está en todas partes; es, por lo mismo, paradójicamente, irrecuperable).

Se trata, en primera instancia, de una política del leer y del escribir -todo el tiempo están implícitas las preguntas que se hiciera Sartre, ¿Qué es escribir? ¿Para qué escribir?-. “Cuidar un bonsái es como escribir, piensa Julio. Escribir es cómo cuidar un bonsái” (87). Una literatura consciente de ella misma, de su esqueleto: Julio escribe una novela como si fuese la novela de un escritor, la novela se llama, evidentemente, *Bonsái*, en la cual “prácticamente no pasa nada, el argumento da para un cuento de dos páginas, un cuento quizás no muy bueno” (76). Vacío minimalista: la literatura es una máquina, funciona como funcionan otras cosas, y como otras cosas, puede fallar, detenerse; de esta manera también se elabora una estética realista que actúa desde su inmanencia, no hay más allá, no hay un *telos* en esta literatura mínima. Hay un desplazamiento del sentido en tanto el texto indica a lo real, desplazamiento metonímico que está en la estructura de los textos en el leer, el escribir y el contar historias. Toda historia termina cuando se acaba de leer, de escribir, de contar, como en *La vida privada de los árboles*: la llegada o no de la mujer acaba la espera y la novela- la literatura como suspensión de una posibilidad final, y así, como suspensión momentánea de una política a la espera de la resolución definitiva que está siempre por llegar en un futuro ya acaecido.

Las historias se repiten en las novelas; así, una novela que lee el protagonista en *La vida privada* podría ser *Bonsái*: “Es una historia de amor, nada demasiado par-



ticular: dos personas construyen, con voluntad e inocencia, un mundo paralelo que, naturalmente, muy pronto se viene abajo” (103).

Minimalista: develar el andamiaje del texto, indicar la creación del texto, romper con la ficción de la literatura, volver a esa ficción desde un tiempo y espacio diferente, uno des-diferenciado, donde realidad y ficción son categorías que dejan de lado sus mutuas exclusividades. Así, la posibilidad de un nuevo realismo cuyo movimiento da cuenta de sus propios límites y provoca, de este modo, un momento de catacresis, es decir, nomina (o al menos intuye la capacidad de nombrar) aquello que carecía de nombre hasta el presente (que no es otra cosa que el presente de una literatura que ya ha borrado sus límites y las condiciones para su existencia). Es decir, usando las palabras del narrador de *La vida privada*: si la literatura chilena es de color café; las novelas de Zambra al mostrarnos el andamiaje literario, nos abren a una literatura de múltiples (y mínimas) tonalidades.

Ahora bien, la emergencia de lo que, hasta cierto punto, se advierte como un quiebre en la tradición literaria latinoamericana (pero que ingresa, como he argumentado, en una tradición no tan reconocida) y propugna una nueva concepción y pensamiento artístico, constituye la base de un texto crítico radicalmente contemporáneo que reflexiona sobre el pasado político y su (con)secuencia en el presente. Pensar estas novelas como textos sociales y políticos, y como acentos a la memoria histórica, resulta, en una primera instancia, un tanto extraño. Pero es precisamente con una literatura social, cercana a la denuncia del realismo social de los años 20 y 30, que estos textos entran en diálogo e, incluso, pueden pensarse como sus reescrituras o, más bien, puestas al día. En particular, las novelas de Zambra elaboran sobre la verdad de una clase social determinada. Su literatura, en uno de sus sentidos mínimos, es básicamente una reflexión sobre el devenir, borradura, reinención y re-imaginación de la clase media en las últimas décadas y el modo en que ella ha sido afectada y transformada por las políticas neoliberales. En ese sentido, estos textos son primero memoria histórica de una clase sin historia; son, además, documento político y estético de la transformación del imaginario memorialístico: apunta hacia nuevas formas de recordar que alteran el evento mismo que se trae de regreso y su pervivencia en nuestro presente.



Esta posibilidad crítica no ha sido reconocida por gran parte de la crítica. Así, por ejemplo, luego de destacar el minimalismo y la auto-reflexividad del texto, refiriéndose a *Bonsái* y a *La vida privada de los árboles*, José Promis señala: “brevisimas novelas ingeniosas, pero que dejan la impresión de ser los capítulos iniciales de un relato mayor que debiera ofrecer la profundidad que todavía no se percibe en éstos.” (web)

Promis apela por un tipo de narrativa “mayor” –una que efectivamente narre historias en el sentido que la literatura suele (¿debe?) hacer; esto es, se extraña una narración en el sentido más tradicional del concepto. Además, esta capacidad narrativa debe alcanzar una determinada “profundidad” de la que, hasta el momento, carece la obra de Zambra y que correspondería a una “literatura auténtica.” ¿Qué es la profundidad –metáfora geológica- que busca Promis? El punto es notable porque lo que Zambra hace es justamente profundizar en el aparato/andamiaje literario e histórico y desnudarlo y así desarmarlo; esto es, indagar en el proceso literario mismo. O sea, siguiendo la imagen telúrica usada por Promis, no se puede llegar ‘más profundo;’ pero con una gran salvedad: profundizar, en Zambra, implica sacar a la superficie lo que se oculta a través del artificio. La profundidad está en la superficie. Por cierto, se podrá argüir que se trata de distintas profundidades: Promis alude a un sentido interpretativo del texto –el texto como enigma a ser descifrado en la lectura- que permanece oculto en las profundidades del mismo; el texto debe ser descubierto capa tras capa. El sentido del contenido del texto, en esta perspectiva, yace oculto en las oquedades de la novela. Mientras tanto, en Zambra no habría un sentido oculto por descubrir o descifrar³, al ser llevado todo a la superficie del texto, se perdería parte importante del sentido de la experiencia literaria o, incluso, la literatura misma. Pero, ¿es eso realmente así? De lo que se trata es, sin duda, de profundidades, pero estas deben pensarse en su sentido crítico actual. La profundidad en la producción de Zambra propone una articulación crítica de la literatura como creación y también como institución social; mientras que la profundidad añorada por Promis es un ejercicio –a ratos hermoso, que duda

3 Recuerda la diferencia entre literatura moderna y postmoderna: la primera requeriría de nuestra capacidad interpretativa, mientras la segunda no. En esta línea, Pía Aguirre analiza la obra de Zambra –junto a la de otros autores chilenos del periodo. Argumenta que en este mundo postmoderno nos enfrentamos a un “sujeto fragmentado” lo que funda tanto “un rasgo distintivo... de la estética del postmodernidad”, como también “instituye... un elemento significativo de la identidad en los textos de Alejandro Zambra.”



cabe- nostálgico donde se esconde en el artificio la realidad creativa y así se sostiene la ilusión de la separación de la realidad y la ficción y, de ese modo, se continúa defendiendo la autonomía del arte. Así, sin referirlo de modo directo, Promis está mostrando la significativa carga política que hay en los textos de Zambra, y el quiebre que ellos presentan ante una noción modernista de la literatura. Similarmente, la crítica de Promis apunta a una relación con la tradición que implica su recuperación plena (un relato mayor), en el que la reaparición de la memoria siga también pautas consabidas, 'enteras'. La fragmentación, el quiebre, y la aparente ausencia (que es siempre una presencia) en y de la memoria que postula la narrativa de Zambra ataca literalmente la concepción estética y política de Promis.

Ahora bien, en Zambra no hay una negación o rechazo de una concepción modernista de la literatura. Más bien al contrario: hay una subsunción de ella, esto es, Zambra incorpora el modernismo (la tradición) en su escritura y logra convertirlo en algo diferente a sí mismo (la imagen de Borges pasado por un cedazo se nos viene a la mente). El minimalismo y la paradójica profundidad que elabora abren, así, una puerta nueva en la tradición literaria chilena y latinoamericana: es una reflexión asombrada y asombrosa –desde los huesos de la literatura- de una clase social media, políticamente gris, históricamente olvidada, cuya estética se desnuda como el texto: no hay nada extraordinario en ella, no hay belleza excelsa (como no la hay en el texto mismo), pero en ello radica lo extra, lo nuevo y la belleza desnuda de estos textos. No hay nada que recordar; pero ese en aquella nada donde está, paradójicamente, todo lo que debe ser vuelto a la memoria.

De este modo, desde los rasgos que aquí se esbozan someramente, es posible pensar una reconstrucción crítica de la memoria personal (del autor y de su entorno social) e histórica (del Chile de fines de la dictadura y de la post-dictadura). En este sentido, Zambra es, como referido, el novelista de la clase media chilena sin historia; no de la clase media que llegara al poder en 1938, no de la clase media que apoyara a Frei en 1964; de una clase media que es una constante página en blanco. Desaparición y reemergencia: así como la obra de Zambra debe comprenderse en el contexto de una larga y fructífera lucha por el campo de la literatura y de los modos narrativos privilegiados, la comprensión de una clase sin historia solo se entiende desde la revelación de aquella aparente ca-



rencia histórica: traer a la superficie, desde su misma profundidad, el vacío de su ausencia. Desde ahí, podemos intuir que el vacío de esa clase se ha expandido en los tiempos que corren; esto es, es justamente ese vacío histórico—un literal ataque a la memoria—una de las consecuencias más notables y terribles de la imposición neoliberal.

En su tercera novela, *Formas de volver a casa*, expandiendo los recursos que emplea en *Bonsái* y *La vida privada*,⁴ Zambra reflexiona directamente sobre el nuevo Chile y sobre el papel de su sector, clase social y, en particular, de su generación, a los que él denomina actores secundarios; es decir, aquellos que no tuvieron un rol protagónico en la lucha contra la dictadura y quedaron relegados en el festín de la repartija democrática. El choque generacional es, en efecto, una de las claves del relato: “los padres abandonan a los hijos. Los hijos abandonan a los padres” (73) reflexiona el narrador. Y luego remata con un chiste: “Cuando grande voy a ser un personaje secundario, le dice un niño a su padre. Por qué. Por qué qué. Por qué quieres ser un personaje secundario. Porque la novela es tuya” (74).

La novela está enmarcada por dos terremotos que azotaron Santiago, el de 1985 y el del 2010. El momento de la enunciación sucede en un presente, espacio y temporalidad, terremoteados doblemente —terremoto del presente y terremoto de la memoria. Se vuelve a la memoria de aquellos que no fueron ni ricos ni pobres, ni héroes ni villanos, a los que la dictadura, en palabras de Espinosa, los afectó tangencialmente. Si, según Richard, durante esos años Chile se escindió en dos campos de discursos, un polo victimario y otro victimado, el protagonista de *Formas de volver a casa* y su familia, no pertenecen a ninguno de los dos. Es desde esa superficie en apariencia anodina que estos relatos rompen con nuestras certezas y proponen retomar y reconstruir una memoria obliterada por la hegemonía política y también literaria. *Formas de volver a casa* es también una reflexión sobre la condición de la literatura hoy y puede leerse como formas de dar sentido al pasado. Es un recorrido literal del protagonista por las calles de Santiago, por lugares que esperan volver a ser (no lugares en el sentido del tér-

⁴ Es necesario recordar lo obvio: el carácter minimalista de un texto no tiene que ver, necesariamente, con la extensión física de un texto. Se trata del empleo de ciertos recursos y modo de empleo del lenguaje.



mino que emplea Martín-Cabrera⁵) y un recorrido que adquiere sentido alegórico: es el del texto y el de la memoria; escritura que, como la memoria, como la ciudad, como los personajes, viven de terremoto a terremoto. Esa tensión-acumulación de literatura-memoria constituye el eje crítico del recorrido realidad de la novela que propone la siguiente interrogante: ¿de quién es la memoria?

No se trata de imponer una memoria sobre otra. Se trata de sumar memorias y sumar realidades y sus ficciones. La memoria de la desmemoriada clase media que, reitero, habitaba un espacio y un tiempo difícil de situar, uno de ninguneo que muestra en estos textos la lógica neoliberal contemporánea del Chile actual. Lo hace desnudándose y desnudando el pasado desde la perspectiva de aquellos que se ubican en lo que Ana Ros denomina “Generación post-dictadura” -hombres y mujeres que “crecieron bajo regímenes militares” (4)-, desde la cual se produce una reformulación de la memoria colectiva. Los traumas del pasado no dejan de hacerse presentes, pero lo hacen de modos inesperados y, ciertamente, problemáticos. Lo que se pone en cuestión a través de este ejercicio de la memoria no es solo la brutalidad genocida de los militares, sino también los proyectos revolucionarios que fueron aniquilados. Zambra no entra de modo directo a este debate, ni tampoco busca situarse en el campo explícitamente político. Su acercamiento es mínimo, mas en ese minimalismo radica la fuerza política del texto y de la posibilidad presente y futura de la literatura.

Zambra borrona, difumina, los registros literarios: indica la realidad desde el intimismo que colinda con el “extremo de lo coloquial”; transmite, como señala un crítico, “una sinceridad real” (Gandolfo), cuenta la historia de la historia. Hace realidad de la ficción y ficción de la realidad: el recorrido del lenguaje en *Formas de volver* equivale al recorrido peripatético del protagonista y al recorrido de la memoria que el texto traza. Al final el narrador (que bien podría ser el de Bonsái) reflexiona: “Pienso en los muertos de ayer, de mañana. Y en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo.” Y se queda mirando los autos pasar por las calles, donde viajan niños que mañana recordarán el auto en el que viajaban con sus padres. Un final que se abre al pasado y al futuro, pero lo hace desde el intersticio de

5 En *Radical Justice* Martín-Cabrera distingue su uso del que efectúa Augé.



la memoria; hay melancolía, pérdida, pero también necesidad (y certeza) de futuro. Este gesto final de inmovilidad del narrador, de *stasis* minimalista, nos conecta de golpe con otros finales, con previos sentidos de final, que hablaban de otras épocas y de otras gentes en la historia.⁶

Por ahora, sin embargo, baste con decir que Zambra lee nuestro presente con la convicción de que aquello que aún llamamos literatura es más insuficiente que nunca, pero también más necesario. Y en esa paradoja radica la posibilidad de cambio más allá de la ficción y más acá de la realidad. Su recurso minimalista, su escritura minimalista es una apuesta por una literatura que tiene mucho para decir, pero que lo hace recordándonos que cada palabra encierra en sí misma un universo y que la tarea de la lectora es devolverle a ella, a la palabra (como a la página en blanco) su sentido pleno desde la posición mínima ante la cual se enfrenta. La realidad que nos ofrece Zambra se construye necesitada desde el lenguaje y desde él se nos devuelve convertida en una ficción en la cual no podemos distinguir las fronteras que se establecían. El desafío entonces (el llamado hubiésemos dicho hace unos años) es enorme: rescatar la potencialidad política transformadora de esta literatura; en su consciente incapacidad de cambiar el mundo –desde su inmovilidad minimalista– hallar la razón y la potencia de la urgente y paradójica necesidad de llevar a cabo esa transformación; volver a recordar, también, como se vuelve a querer: revolucionar la memoria de la historia que queremos como nuestro futuro.

6 Pienso en *Más afuera* de González Rojas, en *La novela del perseguido* y, sobre todo, en *La viuda del conventillo*, de Alberto Romero, con su protagonista, la Eufrasia, la viuda, que al final se queda mirando el paso del tiempo, mientras reflexiona que de lo único que se trata es de vivir por vivir. Por cierto, se necesitaría todo un libro para explicar y hacer sentido de este vínculo entre las novelas de Zambra aquí aludidas, de su realismo minimalista y realismo social, y la maravillosa novela social realista de los años 30. Este trabajo sería parte de una genealogía del realismo latinoamericano. Véase mi *Revoluciones que fueron. ¿Arte o política?*, para una discusión y análisis de la narrativa realista de los años 30.



Bibliografía

- ARRIAGADA, PÍA** (2013): "Vinculaciones híbridas: El vínculo social en cuatro textos narrativos chilenos recientes." <http://letras.s5.com/az291108.html> Accedido el 7 de mayo.
- ESPINOSA, PATRICIA** (2011): "La historia a cuestas." *Las Últimas Noticias*. Mayo 20. <http://letras.s5.com/az130611.html> Accedido el 6 de mayo, 2013.
- FUMAGALLI, ARMANDO** (2013): "El índice en la filosofía de Pierce." *Anuario Filosófico XXXIII.3* (1996). <http://www.unav.es/gep/AF/Fumagalli.html> Accedido el 6 de abril.
- GANDOLFO, PEDRO** (2011): "La novela de Zambra." *Revista de Libros. El Mercurio*. Mayo 22, 2011. <http://letras.s5.com/az120611.html> Accedido el 2 de mayo, 2013.
- HORNE, LUZ** (2011): *Literaturas reales: Transformaciones del realismo en la narrativa Latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LASH, SCOTT** (1990): *Sociology of Postmodernism*. Londres: Routledge.
- LUDMER, JOSEFINA** (2010): *Aquí, América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Martín-Cabrera, Luis. *Radical Justice: Spain and the Southern Cone beyond Market and State*. Lanham: Bucknell UP, 2011.
- NOEMI VOIONMAA** (2013): Daniel. *Revoluciones que no fueron. ¿Arte o política?* Santiago: Cuarto Propio.
- PROMIS, JOSÉ** (2007): "Persistencia del Bonsái." *Revista de Libros. El Mercurio*. Junio 3. <http://www.letras.s5.com/az240408.html> Accedido el 8 de abril, 2013.
- RICHARD, NELLY** (2000): *La insubordinación de los signos: (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ros, Ana** (2012): *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Nueva York: Palgrave.
- STRICKLAND, EDWARD** (1993): *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana UP.
- Valdés, Marcela**. "Seed Projects: The Fiction of Alejandro Zambra." *The Nation*. <http://www.thenation.com/article/seed-projects-fiction-alejandro-zambra#> Accedido el 3 de marzo, 2013.
- WOLLHEIM, RICHARD** (1995): "Minimal Art." *Minimal Art: A Critical Anthology*. Ed. Gregory
- Battcock Berkeley, CA**: University of California Press, pp. 387-399.
- ZAMBRA, ALEJANDRO** (2006): *Bonsái*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007): *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2011): *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

Pensar entre épocas: escrituras de vidas y transformación subjetiva en el Chile post-Pinochet

MICHAEL J. LAZZARA¹

RESUMEN

Los aniversarios de los treinta y de los cuarenta años del golpe de Estado que instaló la dictadura de Pinochet en Chile han sido acompañados por una especie de “boom” autobiográfico y memorialista. Tantas figuras políticas conocidas como exmilitantes de los sesenta y setenta han dado a conocer sus relatos de vida en formato de libros, entrevistas y películas. Este artículo examina las autorrepresentaciones de dos autobiógrafos chilenos, Max Marambio (ex-MIR) y Eugenio Tironi (ex-MAPU), que han abandonado sus posiciones radicales de izquierda convirtiéndose en lo que hoy en Chile se conoce como izquierdistas “renovados” (es decir, un izquierdismo que opera dentro de la lógica del mercado neoliberal). ¿Cómo cuentan sus vidas y justifican sus metamorfosis subjetivas? El artículo cierra con un examen del discurso de Marco Enríquez-Ominami, hijo del líder legendario del MIR (Miguel Enríquez) y dos veces candidato a la presidencia (2009 y 2013), cuya vida dramatiza tanto la problemática de la izquierda en la postdictadura como la tensión que surge al pensar entre épocas.

PALABRAS CLAVES

Autobiografía; Chile; ideología; memoria; transiciones a la democracia.

ABSTRACT

The thirtieth and fortieth anniversaries of General Pinochet's military coup in Chile have been accompanied by an explosion of autobiographical and memoir writing. Well-known political figures and former radical leftist militants of the 1960s and 1970s have published their life stories in book, interview, and film formats. This article examines self repre-

¹ Profesor asociado de literatura y estudios culturales latinoamericanos en la Universidad de California, Davis. PhD Princeton University. Es autor de *Luz Arce and Pinochet's Chile: Testimony in the Aftermath of State Violence* (Palgrave Macmillan, 2011), *Luz Arce: después del infierno* (Cuarto Propio, 2008), *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena* (Cuarto Propio, 2007), *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory* (University Press of Florida, 2006), *Diamela Eltit: conversación en Princeton* (PLAS, 2002) y *Los años de silencio: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura* (Cuarto Propio, 2002). También ha coeditado con Vicky Unruh el libro *Telling Ruins in Latin America* (Palgrave Macmillan, 2009). Contacto: mjazzara@ucdavis.edu



sentations by two Chilean autobiographers, Max Marambio (ex MIR) and Eugenio Tironi (ex MAPU), who have abandoned their radicalized positions of the revolutionary era and have become what in Chile today are known as “renovated leftists”, that is, leftists who embrace the neoliberal free market. How do these subjects narrate and justify their subjective metamorphoses? The article concludes with an analysis of Marco Enríquez-Ominami, the son of legendary MIR leader Miguel Enríquez and twice a candidate for the presidency (in 2009 and 2013 respectively). His life dramatizes the problems the Chilean left has faced in the postdictatorship period as well as the tensions that arise when a subject attempts to think between epochs.

KEYWORDS

Autobiography; Chile; ideology; memory; transitions to democracy.

Presentación

La inspiración de este trabajo nace del título de un libro del ensayista argentino Nicolás Casullo —*Pensar entre épocas: memoria, sujetos y crítica intelectual* (2004)—, quien en ese y otros textos aborda el dilema de *cómo y si es posible* captar una época, la de las revoluciones y las luchas armadas de los sesenta y setenta en América Latina, desde el presente globalizado y neoliberal. Como a Beatriz Sarlo, John Beverley y otros intelectuales que han escrito en años recientes sobre el tema, a Casullo le inquieta la pregunta por el “espíritu” de una época, su verdadera cara política y social, sobre todo pensando desde un presente cuya producción cultural periodística o mediática muchas veces no parece hacer mucho más que citar ese pasado o presentarlo de una manera caricaturesca (cuando no lo ignora por completo), sin poder captar sus verdaderos sentidos. Como explica Casullo en un ensayo de 2007 titulado “Historia y memoria”: “... efectivamente se impuso como historia política ‘de los setenta’ la anécdota, lo llamativo, lo esperpéntico, lo acusatorio, lo extremo, el testimonio recortado, los errores, lo curioso, la ignorancia de lo acontecido, lo diabolizador, el olvido [... y los] lugares comunes” (240-241). A todo esto hay que sumarle una serie de factores claves adicionales que, sin duda, tiñen los relatos presentistas sobre las revoluciones y las izquierdas —entre ellos, la derrota, los traumas sufridos, los exilios vividos y el destino de las izquierdas en un ámbito global—, factores,



todos ellos, que no deben ser subestimados a la hora de meditar sobre la deshistorización de aquellos tiempos en la narrativa de la época actual.

Al mismo tiempo, distintas reflexiones teóricas (de Nelly Richard, Leonor Arfuch, Fernando Blanco y otros) han dejado en evidencia que en nuestra época memorialista estamos frente a una proliferación de narrativas en primera persona sobre el pasado reciente de muy diverso estilo, una especie de “mercado de lo confesional”- al decir de Richard- del que participan biografías, autobiografías, testimonios y documentales de personajes cuyas vidas íntimas se vuelven públicas y se ponen al servicio de espectadores que desean consumirlas (Richard 300). Pero al volver público lo íntimo, como señala Arfuch, lo que casi siempre se nos narra no es una vida real, sino la “vida ejemplar” de un sujeto que se pone en escena, revelando una máscara, una ficcionalización del yo que, desplazado en el tiempo, intenta convivir consigo mismo e hilvanar una narrativa medianamente coherente, a veces balbuceando en su falta de coherencia (47). Se trata, en muchos casos, de sujetos a la deriva en el tiempo que han tenido que redefinirse y reimaginarse en una época que no condice con sus antiguas creencias o su concepto del “yo”, lo que los fuerza a abordarse a partir de la fantasía, el corte o la metamorfosis. Blanco lo dice elocuentemente cuando afirma que, de alguna manera, “el modelo produjo también sus propios sujetos, sujetos cuyas identidades colectivas [...] se encuentran pulverizadas por las reglas combinatorias de la globalización y la flexibilidad de los mercados” (52). Desaparecida una época, esa época también se lleva consigo algo de las biografías (Arfuch 29), con lo cual abre la necesidad de inventar un nuevo “yo” textual acomodado a los nuevos tiempos, un “yo” que, como ponen en evidencia ciertas textualidades, a menudo se normaliza de acuerdo con las pautas de la sociabilidad neoliberal. En esta ecuación, el antiguo ser revolucionario se vuelve fetiche o cita, se rechaza, se critica, se rehúsa o es renegado bajo los signos de la resignación o el arrepentimiento.

Quiero detenerme en algunas figuras públicas de la elite política e intelectual chilena que, al construir sus subjetividades autobiográficas, tensionan la relación entre el hoy y el ayer y, de alguna manera, ponen de relieve la crisis de la izquierda en la transición y la neoliberalización de sus protagonistas. Los textos elegidos, pienso, dan cuenta de diversos gestos y tendencias que van desde el transformismo hasta la parcelación temporal del ser o incluso la fantasía. Es



omnipresente en estos textos una visión autojustificadora del sujeto que apunta a la dificultad de pensar entre épocas.

A modo de advertencia, me es importante añadir que mi intención no es atacar ni criticar a las personas que son los “personajes” de esta indagación, sino atender críticamente a las configuraciones textuales que hacen de sí mismos. En el fondo, son sus textos de la memoria y son solo los textos los que fundamentalmente me interesan. Para llevar a cabo este ejercicio, he elegido a tres figuras cuyas vidas y actuar público han suscitado reacciones encontradas: Max Marambio, un exmirista (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) convertido en un empresario y su libro *Las armas de ayer* (2008); Eugenio Tironi, un ex-MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitario, un ala radicalizada de la Democracia Cristiana) y sociólogo que actualmente tiene intereses de *lobbista*, y su libro *Chile y la ruta a la felicidad* (2006); y el joven político Marco Enríquez-Ominami, sus intervenciones a través de su documental *Chile, los héroes están fatigados* (2002) y su libro *Animales políticos: diálogos filiales* (2004), este último escrito en colaboración con su padrastro, el senador Carlos Ominami.

Max Marambio: el pasado como cita

Desde el título mismo de *Las armas de ayer* (2008), publicado por la editorial de centro-derecha del diario *La Tercera*, la época de la lucha armada queda relegada al pasado. Una temporalidad en pretérito (la figura del *ayer*) le otorga a la época de los setenta el estatus de la cita y lo meramente anecdótico. El sujeto que narra, el exmirista Max Marambio, educado y entrenado en Cuba para importar la lucha armada a Chile, hijo del diputado socialista y diplomático Joel Marambio, aparece como un sujeto escindido, cuya vida actual de empresario, nunca mencionada en el libro, permanece totalmente desvinculada de su juventud de aventuras e idealismo audaz. Una y otra vez Marambio hace referencia a su otrora profunda admiración por el Che, Fidel y la aventura guerrillera, a tal punto que a veces parece estar intentando crearse un lugar para sí en aquel panteón de héroes de la izquierda: “En mi idealismo juvenil el Che era invencible y la posibilidad de estar con él servía de sostén a mis sueños revolucionarios” (51).



Con una escritura agilizada por la pluma del conocido escritor chileno Germán Marín, la autobiografía de Marambio se inicia cumpliendo al pie de la letra con el paradigma del héroe mítico detallado por Joseph Campbell en su ya clásico libro *El héroe de las mil caras* (1949). Marambio se va de Chile con su padre a los diecisiete años, se empeña en convertirse en guerrillero, se entrena en el monte y hasta llega a considerarse otro hijo de Fidel. Su narrativa da una impresión de los primeros años setenta como un momento de ensoñación, aventura y utopía. Al llegar a Cuba, un joven moldeable e impetuoso se baja del avión con ojos parecidos a los de los primeros cronistas de América. El entorno cubano emana, para el joven Marambio, un aire exótico de lo “real maravilloso”: “Cuando se abrió la puerta del avión, sentí que me envolvía una bocanada de aire denso, como el expelido por un animal salvaje, y sucumbí al calor insólito, a la intensidad de los colores” (16). De ahí no tarda mucho en descubrir su naciente vocación de guerrillero: “En Cuba encontré mi modelo de sociedad”; “fue la pasión de la epopeya”; “aún existía el campo socialista y a nadie se le ocurría anunciar el fin de la historia”; “mi lógica era hacer lo mismo que hacía mi padre, pero con un criterio armado” (22, 24). Mientras progresa la lectura, vemos a Marambio ensayando ser guerrillero en simulacros de guerrilla, absorbido por la urgencia del momento, con tanto afán que teme que, si no se apura, jamás llegará la hora de subirse a su “montaña”, es decir, vivir su propio momento de la gloria (38, 41). Instigado por un ritmo narrativo que también implica al lector en la rapidez de los sucesos, Marambio, igual que el héroe mítico de Campbell, queda transformado por sus experiencias en lo más esencial de su identidad. Su performance textual revela cómo deja atrás “su ropa de civil” para vestirse “con uniforme de verde olivo” (49). Concluido un tercio del libro, la transformación se vuelve efectiva: “Ya no era la persona de antes” (52).

Sin embargo, nada es para siempre. Si bien hasta este punto el libro ha narrado el compromiso de un chileno “consecuente” que renuncia a sus raíces burguesas para convertirse en un guerrillero radicalizado, lo que resta de *Las armas de ayer* no hace más que narrar el distanciamiento del narrador con respecto a su pasado de militante, a través de un ejercicio de revisionismo histórico y de enmarcación de su ser bajo el signo de la *derrota*. Así, el héroe épico formado en Cuba gradualmente traza para sí, sin querer, una nueva identidad como antihéroe de una época perdida. Tras su vuelta a Chile en 1968, Marambio se integra a la dirección del MIR, cultiva una amistad íntima con Miguel



Enríquez y hasta participa (no sin cierto remordimiento en la actualidad) en la “expropiación” (es decir, el robo) de bancos. Hasta logra integrarse al Grupo de Amigos Personales de Salvador Allende (GAP), su guardia personal, lo cual permite que él establezca una vez más una relación íntima con otra figura monumental de la historia.

A la mitad del libro, un capítulo titulado “Contradicciones del MIR” abre paso a la narración de su toma de distancia con Enríquez y la dirección del MIR y pone en marcha el desenlace de su trayecto autobiográfico. Altamente crítico de cómo con el paso del tiempo el MIR llegó a parecerse más y más a los partidos políticos que pretendía criticar, Marambio no solo se distancia del grupo al que hace poco había sido adicto, sino también de Allende, siempre cuidadoso, cabe añadir, de no renunciar a su ser de “izquierda” desde un punto de vista retórico: “Así, quedé ajeno a cualquier militancia” (97). Con la muerte de Allende, se consolida su identidad de derrotado: “Ahora solo me animaba el deseo de combatir contra el abuso que tenía ante mis ojos y terminar con la mayor dignidad posible, que es el único privilegio que la vida permite a los derrotados” (114-115). Los últimos capítulos del libro tratan los diez meses que Marambio pasa escondido en la embajada de Cuba antes de lograr su pasaje al exilio en Suecia. Irónicamente, lo sacan de la embajada en “uno de los escasos Mercedes Benz que circulaban entonces” en Chile (171). Muy al final del texto, en apenas tres páginas, se narra brevemente su estancia en Suecia y su regreso a Cuba, donde finalmente se integra a Tropas Especiales. Sobre su vida post-1974, ni una palabra.

En el final de *Las armas de ayer*, llama la atención el afán del sujeto por normalizarse. Aunque todavía no se considera a sí mismo un neoliberal, el pacto se empieza a sellar. Cuando le ofrecen la oportunidad, el aventurero ya no quiere volver a Chile o participar de la llamada Operación Retorno, una misión clandestina de 1978 cuya meta fue ingresar a Chile miristas con instrucción militar para combatir la dictadura. Marambio, al contrario, dice pensar haber “cumplido [su] ciclo en Chile” (181). También toma distancia de sus compañeros en el exilio y carece de ganas de participar en sus discusiones políticas. Prefiere, como alternativa, una vida “normal”: “...traté de distanciarme del mundo muchas veces enajenante de los exiliados y me hice el firme propósito de vivir una vida tan normal como fuera posible, en compañía de Anna” (179). Priman las



referencias a la banalidad de lo cotidiano, lo que pone en evidencia cómo el texto de Marambio se despolitiza al compás de su ser. Una serie de detalles sin consecuencia hacen eco de su posición de derrotado. Todavía en la embajada, por ejemplo, se enloquece por la teleserie *Simplemente María* y le escribe cartas a la Payita (Miria Contreras Bell, la compañera de Allende), quien se encuentra en el exilio, para contarle el final. Ya en Suecia, Marambio dedica su tiempo a la culinaria, a aprender a cocinar los platos locales. De todo esto, lo que llama más la atención no son las actividades en sí, sino el hecho de que Marambio opte por narrar estas banalidades en las últimas páginas de su libro en vez de ocuparse de asuntos más serios o analíticos. Del joven guerrillero de los primeros capítulos no queda nada, solo, como Marambio dice tempranamente en el texto, “un compromiso ético que me ha acompañado el resto de la vida” (22). No se especifica, sin embargo, en qué consiste ese compromiso ético ni qué relación guarda con las armas de ayer.

Hay mucho que queda fuera del libro de Marambio. No se habla del papel que las bases jugaron en el sustento del MIR. No se habla de las razones reales que Marambio tuvo para alejarse del grupo, el cual en un momento determinado prefirió abandonar la estrategia cubana de la lucha armada y optar por una política de masas. También resulta anacrónica la actitud siempre laudatoria que Marambio mantiene hacia Allende; el narrador nunca da cuenta, por ejemplo, de las tensiones importantes que existían entre el presidente y el MIR (Palera-ki). Tampoco se detiene en un análisis de las dificultades que enfrentó la Unidad Popular, ni en las complejas relaciones entre Cuba y Chile en esa época. Pero nada de esto parece ser el propósito de Marambio, quien se contenta con entregarnos una visión idealista (y un tanto megalómana) de una época pasada. Para él, es más fácil aceptar el “fin de la historia” (referenciada tempranamente en el libro) que problematizar el pensar entre épocas. Hacer esto último implicaría tomar en consideración cómo cuadra su pasado guerrillero con su vida posterior de inversionista y negociante, sus fortunas multimillonarias, su quiebre con la familia Castro, los escándalos que lo rodean, y su condena en 2011 en Cuba por “cohecho, estafa y falsificación de documentos bancarios”. El Marambio real, por tanto, queda en tinieblas. Para no ser violado en la coherencia de su ser autobiográfico, el yo recurre a la fantasía, a una lectura del pasado que no da cabida al hoy aunque, paradójicamente, no se aparta nunca de cierta memoria idealizadora que el hoy ha hecho posible.



No es un detalle menor que la última frase del libro de Marambio retome el motivo de la chapa, el de las diversas identidades que el sujeto que recuerda asume en el curso de la narrativa: “También [al volver a Cuba] cambié mi nombre y nunca más volví a llamarme Ariel Fontana”, su chapa del MIR (181). Marambio parece querer evitar a toda costa reconciliar sus futuras identidades con las chapas del pasado. Es lógico. Hacerlo implicaría que el sujeto autobiográfico, rompiendo la armonía subjetiva-textual que la memoria tanto anhela, ocupara un espacio demasiado inestable e intolerable. Por otra parte, implicaría poner en riesgo la comodidad de una subjetividad ahora enteramente normalizada y acomodada al patrón neoliberal.

Eugenio Tironi: el militante arrepentido

En un capítulo de su libro *Latinamericanism after 9/11* (2011), John Beverley ofrece una clave de lectura para comprender la textura narrativa de una buena cantidad de los relatos autobiográficos que rememoran la época de la militancia y las luchas armadas. Según Beverley, un “paradigma de la desilusión” tiende a permear los relatos actuales de ciertos exmilitantes, cuyas narrativas se leen como novelas de aprendizaje en las que una “adolescencia romántica” (generosa y valiente, pero también excesiva, errada e irresponsable) da paso a una “madurez biográfica” correspondiente a la normalización del sujeto (como profesional, como padre) en el marco del nuevo régimen neoliberal (99). Este arco narrativo a menudo tiene como consecuencia un énfasis exacerbado en los aspectos negativos de la militancia (lo que se hizo mal, las equivocaciones), o en la completa renegación de ella, sin un balance crítico y sin reconocer los posibles méritos de la lucha o las continuidades históricas que seguramente existen entre las luchas revolucionarias de “entonces” y las luchas sociales de “ahora”. En otras palabras, un desfase temporal resulta, por un lado, en la escisión biográfica del sujeto y, por otro, en la escisión temporal de la historia. El “antes” y el “ahora” se vuelven mutuamente exclusivos y los sujetos que recuerdan se ven plagados por un sentido de culpabilidad que los insta a arrepentirse de su apasionada juventud. El resultado, por tanto, es una doble ofuscación: primero, de los verdaderos sentidos de la historia y, segundo, de los verdaderos sentidos de una vida.



Este paradigma de la desilusión identificado por Beverley se pone elocuentemente de relieve en el caso del sociólogo, lobista, empresario y ex-MAPU Eugenio Tironi, particularmente en su libro *Crónica de viaje: Chile y la ruta a la felicidad* (2006), y en textualidades afines, como la entrevista “Soy un capitalista reformador” que concedió a *La Tercera* el 11 de agosto de 2012. Desde las primeras páginas de su libro, Tironi sabe perfectamente bien, y lo pone en evidencia, que *Crónica de viaje* no es solamente el recuento de la trayectoria histórica, política y social de Chile a partir de los años setenta, sino también el recuento íntimo de una subjetividad cómplice con esa trayectoria. Él mismo lo dice: “Este ensayo es, entonces, una reflexión acerca de la identidad chilena; pero envuelta en ella, no lo dudo, hay una reflexión sobre mi propia identidad personal” (*Crónica* 16). Sin embargo, su ensayo no se lee como un texto típicamente autobiográfico en el sentido de que no se centra obsesivamente en la primera persona. Durante una gran parte del libro, el “yo” que narra se oculta tras el discurso en tercera persona más característico de la sociología tradicional, solo para emerger en momentos decisivos que permiten vislumbrar las ficciones que ese “yo” teje para representarse como un ser autobiográfico íntegro, armónico y sin baches en el presente de la enunciación.

Sabemos que Tironi fue integrante del MAPU, un grupo de jóvenes demócratas cristianos que en los primeros años setenta se radicalizó y quebró sus vínculos con el partido de origen para formar un movimiento inspirado por el marxismo y que rechazaba rotundamente cualquier opción de aliarse con los partidos burgueses (Gumucio). En un blog escrito por Eduardo Aquevedo, otro ex-MAPU, el autor recuerda a Tironi como un “marxista no ortodoxo, pero marxista al fin como todos nosotros”, caracterización que se confirma cuando recordamos que Tironi no solo fue MAPU, sino también integrante del MAPU-Garretón, la facción más radicalizada del movimiento nombrado por su líder Óscar Guillermo Garretón (Aquevedo). Para ir más lejos, un artículo publicado en 2001 por la revista *Qué pasa* afirma que fue Tironi el que en 1973 acuñó el famoso lema “avanzar sin transar”, el cual fue adoptado por quienes discrepaban con los métodos “reformistas” que Allende usaba para llevar a cabo la transformación del país. Aunque las críticas a los Chicago Boys y el modelo neoliberal seguían presentes en el discurso de Tironi durante los años ochenta, es en esa misma época, ya en el exilio en París, que el sujeto inicia una ruptura con su pasado marxista. Según una tesis de Héctor Hermosilla, “Tironi, en sus viajes por Euro-



pa, comienza a acercarse a una política de alianzas que ya no privilegia la lucha insurreccional, sino más bien el diálogo y el consenso político” (122). En los primeros años ochenta estalla una crisis en el seno del MAPU respecto de su rumbo futuro, y Tironi encabeza un sector que plantea la disolución del movimiento y una movida hacia la Convergencia Socialista, la cual, a la larga, desembocaría en la llegada a La Moneda de Ricardo Lagos (Moyano Barahona 391-420).

Dado su pasado revolucionario marxista de MAPU, es curioso que ese pasado se silencie casi enteramente en *Crónica de un viaje*. Las referencias que hay en el libro a los primeros años setenta corresponden a la figura de Allende, que Tironi representa en su texto como un indeciso atrapado entre dos caminos y cuya muerte épica, paradójicamente, puede haber contribuido a consolidar la épica pinochetista neoliberal. En vez de revisar crítica y balanceadamente el periodo de la Unidad Popular, el autobiógrafo, desilusionado y arrepentido, no puede hacer más que reparar en el rotundo fracaso y la irreversible derrota: “No tenemos vergüenza; nosotros que somos lo suficientemente viejos para ser [los] contemporáneos [de Allende], sabíamos muy bien que su proyecto estaba destinado al fracaso; esperábamos otra cosa, quizás deseábamos secretamente su muerte” (*Crónica* 114).

En Tironi, entonces, no hay marcha atrás. Una época da paso a otra. Se funda “otra sociedad” (145). Repetidamente en su libro Tironi anuncia la muerte de las grandes ideologías y también de la política en sí. De hecho, señala que el proyecto de la dictadura de Pinochet tenía como meta principal “terminar con la política como tal”, dejando que el mercado sirviera como fuente primaria de la felicidad y la recompensa de los individuos (129). Según su tesis, la guerra fría (ideológica) de su generación ahora se ha transformado en una nueva guerra fría entre las versiones europeas y estadounidenses del neoliberalismo. Al haber optado por la versión estadounidense, Tironi piensa que Chile ha perdido su rumbo histórico, y en particular su sentido de comunidad nacional (diría yo, imaginada o imaginaria); ahí radica la leve crítica que su libro ofrece al modelo. Su estancia en París, donde escribe su libro en 2006, le enseña que el capitalismo europeo es más “humano” que el estadounidense y, por tanto, cree que a Chile le haría bien retomar su cauce histórico inspirado en la socialdemocracia europea que antecedió al golpe del 73. En el fondo, su libro viene a ser una apología de la obra de la Concertación justamente porque esta logró mitigar



los efectos nefastos del neoliberalismo puro estadounidense (léase, introdujo más socialdemocracia), dándole un giro hacia la “costa este”, es decir, hacia una base más “demócrata” que “republicana” (según las definiciones norteamericanas), e hizo relativamente bien al construir una “democracia de masas” con mayor acceso a la educación y a la salud para los sectores menos pudientes (163). Tironi reconoce que la desigualdad social es la “gran vergüenza de Chile”, pero en vez de cuestionar el modelo en su raíz, encuentra la solución en la europeización de Chile (200).

Si bien los argumentos de Tironi son altamente discutibles y sus metáforas son reductivas, no son los argumentos ni las metáforas lo que más me interesa aquí. Lo que me interesa, como vengo explicando, es la creación de su ser biográfico, textual. Y, en ese sentido, encuentro una clave de lectura en una sección del libro titulada “Sin relato” (187). Allí Tironi, citando a Richard Rorty, recuerda que “no hay una manera no mitológica, no ideológica de contar la historia de un país”; lo cual da para pensar que lo mismo se podría decir de un individuo. El problema de la “revolución modernizadora” de Chile y de la Concertación, para Tironi, es que ambos constructos han quedado sin relato épico en la imaginación popular: “no ha[n] echado anclas en el imaginario colectivo” (187). ¿Por qué será esto? Porque

...la Concertación pareciera que nunca ha sentido como realmente propio lo que ella misma ha hecho: el redireccionamiento de la modernización chilena, sin quebrar la matriz incuestionablemente estadounidense que viene de la dictadura, en una orientación democrática e incluyente. Esta obra histórica [...] la Concertación la exhibe con culpa, como “lo que se pudo hacer dadas las restricciones”; nunca con orgullo, como “lo que hemos querido y logrado hacer para transformar la faz de Chile”. (189)

Tironi piensa que la Concertación debe abandonar sus traumas y su narrativa culposa y defender orgullosamente su obra de veinte años, porque solo así logrará forjar una “identidad moral” que justifique su existencia (190).

Al igual que la Concertación que discute, Eugenio Tironi parece un sujeto que ha quedado “sin relato”, un naufrago de la historia que narrativamente busca su norte como los dos remeros en una canoa que adornan la portada de su libro.



Crónica de viaje, entonces, constituye su intento de dejar plasmada en el papel una “identidad moral”, una justificación de su buen obrar como “capitalista reformador” cuando él mismo puede estar sintiendo la misma culpa que dice existir entre algunos de sus colegas de la elite concertacionista.

Entrevistado por *La Tercera* en 2012, Tironi afirma que “adhir[ió] al modelo económico [neoliberal] bastante tempranamente, a fines de los años 70”, lo cual parece absolutamente contradictorio dado lo que sabemos de su trayectoria y lo que sus correligionarios han testimoniado respecto de él. En una entrevista del 2006, contemporánea con su libro, había renegado explícitamente de su pasado diciendo “no sentirse parte de la generación MAPU” porque él es más joven que muchos de sus colegas de aquella época y porque no hizo carrera política posteriormente (“La muerte del MAPU”). El autobiógrafo, entonces, “da la cara” en el presente porque está convencido de que hay que hacerlo. Pero al “dar la cara”, queda más que claro que el sujeto tambalea en la incomodidad de su camaleonismo, consumido por la ficción de su “yo” y los silencios que esta le impone: “Soy parte de una generación de sobrevivientes, y las personas que sobreviven, muchas veces lo hacen manteniendo el silencio y tragándose los secretos de cosas que han pasado. No voy a romper esa norma ni en este ni en ningún caso” (Tironi, “Soy un capitalista”).

Marco Enríquez-Ominami: la herencia imaginaria

En el fondo soy hijo del ying y el yang de la izquierda, de la social democracia y de la revolución, dos estéticas que se reconocen y desprecian hoy en el mundo: la revolucionaria y la reformista.

Marco Enríquez-Ominami

Marco Enríquez-Ominami (que se refiere a sí mismo como ME-O) es, sin lugar a dudas, un fenómeno de la política chilena reciente cuya vida pone de relieve nítidamente la crisis de pensar entre épocas. Hijo de dos padres –su padre biológico fue nada menos que el legendario líder asesinado del MIR, Miguel Enríquez; su padre adoptivo es el exmirista y exsenador socialista Carlos



Ominami— ME-O parece ser la personificación simbólica de una tensión sin resolver entre la vigencia del legado radical de la lucha armada y la política de los consensos que ha caracterizado la transición a la democracia. Su biografía es heredera de estos dos polos y su carrera política de diputado (2006-2010) y de candidato a la presidencia (2009 y 2013) media constantemente entre ellos.

Si bien está claro que ME-O pertenece a un largo linaje de la elite política chilena, su proyecto y estrategia han sido intentar hacer estallar esa misma elite desde adentro. Consciente del ocaso de la Concertación después de veinte años de gobierno, la candidatura de ME-O en 2009 parecía responder a un sentido generalizado de malestar y descontento en la población chilena, no solo con los partidos políticos tradicionales, sino también con un liderazgo de todos los colores que no canalizaba ni representaba sus intereses. Patricio Navia, en su libro *El díscolo* (2009), especula que si en algún sentido Michelle Bachelet (con su estilo de liderazgo de abajo para arriba) hizo posible la entrada en escena de un candidato como el ME-O, el joven “díscolo” fue más lejos que Bachelet en términos de su afán de rupturismo, pues rompió lazos (igual que su padre adoptivo) con el Partido Socialista y con la Concertación, y se declaró “independiente” de la coalición que, paradójicamente, dio la chispa a su carrera política en primer lugar. Esto explica en gran medida cómo ME-O fue capaz de ganar un 20,14 % de los votos en la primera ronda de las elecciones de 2009. Sin embargo, declararse “independiente” no quiere decir necesariamente adoptar un perfil más radical. Después de pasar revista al récord de ME-O en la Cámara de Diputados, Patricio Navia llega a la siguiente caracterización de la figura:

...las suyas no son posturas estatistas a ultranza. De hecho, ME-O duda del Estado, porque cree profundamente en las libertades de las personas y porque teme que el Estado sea capturado por intereses particulares. Lo de ME-O es mucho más la convicción de un Estado fuerte que sea capaz de inducir, permitir, facilitar y garantizar la competencia. ME-O es capitalista, pero en la línea concertacionista, cree en un Estado que sea pro mercado y pro competencia más que pro empresa y pro negocios. (66)

Dado este perfil de ME-O como un neoliberal “progresista”, aunque con ganas de unas reformas profundas al *establishment* y al sistema político, cabe preguntarse por la relación que puede haber entre una figura como ME-O y la heren-



cia de la lucha armada representada por su padre biológico, Miguel Enríquez. Para contestar esta pregunta, se puede mirar para atrás en el tiempo, antes de que ME-O fuera diputado. En 2002, todavía trabajando para la productora Rivas y Rivas Ltda., el cineasta “independiente” Marco Enríquez-Ominami hizo el documental *Chile, los héroes están fatigados*, que lo posiciona claramente en la batalla entre épocas y en el que explora qué ha pasado con los sujetos del periodo revolucionario en la actualidad. El inicio del documental marca, como en los casos de Marambio y Tironi, el paso definitivo e irreversible de una época a otra, esta vez con un sentimiento que siete años más tarde se convertiría en el lema de su campaña presidencial: “Chile cambió” (nótese el uso del tiempo pretérito). Hablando de Miguel Enríquez, la voz narrativa de ME-O comenta: “...sus seguidores aún le cantan con fervor en algunos gimnasios municipales, pero sus seguidores ya no entusiasman... Chile ha cambiado. Pasó de la pobreza al crecimiento”. Esta línea triunfalista, en combinación con la elección de Ricardo Lagos (que para Enríquez-Ominami marca la culminación de tres décadas de lucha socialista por llegar a La Moneda), lo conduce a abordar los destinos de una serie de excompañeros de su padre y a criticar ácidamente, no sin cierta ironía, la adaptación de estos al modelo neoliberal.

Entre los blancos de la crítica de ME-O en su documental se cuentan Óscar Guillermo Garretón, Enrique Correa, José Miguel Insulza, José Joaquín Brunner y el mismo Tironi, en el fondo un grupo de ex-MAPU que jugó un papel clave en el diseño de la transición y el forjamiento del pacto democrático con los militares. Las entrevistas con estas figuras resaltan un contraste reiterado entre el “ahora” y el “entonces”, lo que demuestra un afán de la generación revolucionaria por dejar el pasado en el pasado. Un clip de Garretón, exlíder mapucista, por ejemplo, lo muestra arengando a una concentración de masas durante la época de la UP para promover la “fuerza popular”; esto se yuxtapone con la imagen diametralmente opuesta del empresario Garretón (en la actualidad) que desde la comodidad de su oficina explica que la lucha armada, a la larga, incluso en la victoria “crea sociedades que [a él] no [le] gustan”. Después de catorce años vividos en el exilio, a Garretón lo toman preso por sus declaraciones de la juventud. En esa ocasión, Garretón, según el guion del ME-O, “se retract[a] públicamente, pidiendo perdón por sus ‘confusiones revolucionarias’”. Otro guerrillero arrepentido.



Siguiendo en esa línea, varios de los entrevistados hacen referencia a la normalización de los sujetos y de la política bajo el régimen neoliberal. Para Correa, por ejemplo, las pasiones, lo afectivo, solo tienen cabida en la vida íntima de las personas y deben quedar totalmente desvinculadas de la esfera de la política, que es “terreno de la más pura y estricta operación de la razón”. Tironi, por su parte (o, por lo menos, en la representación que ME-O hace de él), parece operar con una mentalidad mercantil casi fundamentalista, sin escrúpulos éticos: “yo hago negocios, y cuando uno hace negocios no hay mención de la vida. Y cuando hago negocios, hago negocios con gente que tiene distintas historias. No me interesa cuáles son sus historias. Algunos de ellos no son ni chilenos, ni sé de dónde vienen”. Brunner, en cambio, un sujeto menos extremo en sus pronunciamientos, busca legitimación de su biografía reparando, no en su ser presente, sino en una *identidad histórica* de izquierda (matizada, otra vez, por el tiempo pretérito) a la que dice pertenecer: “Y si por alguna razón alguien me pregunta, pues ¿tú sigues siendo de izquierda o no?, obviamente que diría que sí porque me parece que recurro legítimamente a un signo de mi identidad histórica”. Esta historización de la identidad ideológica, a mi parecer, termina siendo otra forma más de compartimentar los fragmentos de una subjetividad rota.

Todas estas posturas son leídas desde *afuera* hacia el final del documental por la periodista y académica Faride Zerán, quien aparece afirmando que los sujetos retratados pertenecen a “una izquierda que en algún momento dejó ser izquierda y fu[e] seducid[a] por lo políticamente posible, sobre todo en el inicio de la transición”. Para ella, ser de izquierda no es transar ni adaptarse a los tiempos, sino más bien constituye “un estado de ánimo, una forma de ser”. Una de las secuencias más impactantes, y altamente criticables, del documental capta una visita de ME-O a la tumba de Miguel Enríquez en el Cementerio General de Santiago. Parado ante un nicho humilde, el hijo del revolucionario caído lamenta en voz alta el ocaso de la izquierda, su cansancio y el “transformismo” que la ha asediado (Moulián 145-147). “Todos estos héroes que tú conociste”, le dice a su padre, “se transformaron en unos esclavos de la eficiencia sin reparar en los costos... Me temo que tu muerte no sirvió de nada”. El comentario en sí choca, pero la especulación de ME-O respecto del martirio de su padre parece mal fundamentada si tomamos en consideración el desfase temporal que opera en ella; el comentario se lanza desde un “aquí y ahora”, desde un presente deshisi-



torizado y una mirada generacional que no logran resolver las tensiones entre aquel pasado y el actual estado de las cosas. Para ME-O, Miguel Enríquez es una fuente de inspiración ético-moral (como lo es Allende para Marambio), pero a fin de cuentas es un mito con el que está “condenado” a vivir. Por lo tanto, ser neoliberal e hijo de un revolucionario genera una disonancia cognitiva en el sujeto que hace necesario un esfuerzo sostenido por reconciliar la leyenda de Miguel (“una cierta idea de izquierda”, como dice ME-O al comienzo del documental) con la izquierda renovada que lo rodea y de la que forma parte.

Es evidente que ME-O rescata de su padre muerto cierto ímpetu ético, cierto norte que guía sus pasos y su rebeldía contra el *establishment*, pero es igualmente evidente que su padre biológico, del que dice no tener recuerdos fijos, al final representa una herencia imaginada. Para ME-O, Miguel es una figura problemática, una especie de vacío en su vida cuya memoria él tiene que inventar. Por lo tanto, en este caso el sujeto que recuerda hace un “uso selectivo” (Collins, Hite y Joignant 5) de la herencia de la lucha armada para, por un lado, crearse a sí mismo una subjetividad en el presente que cuadra con la proyección pública que quiere dar de sí y, por otro, para reivindicar el actuar “consecuente” de su padre adoptivo, Carlos Ominami: “Como [Miguel], Carlos sigue en la acción, sin miedo a los riesgos. Continúa al servicio de la construcción de una izquierda coherente y política”. La herencia imaginada de un padre mítico al final conduce a la redención de un padre vivo. En última instancia, tanto ME-O como Ominami brillan en este documental (¿cómo podría ser de otra manera?) que, por cierto, no deja de tener su aspecto propagandístico.

Dos años después del estreno del documental, la tensión entre épocas sigue dramatizándose en el libro *Animales políticos: diálogos filiales* (2004), una larga conversación intergeneracional entre ME-O y su padre adoptivo. En ella, ME-O, siempre el “díscolo”, juega el papel de instigador y abogado del diablo. Parece estar allí menos para elaborar sus propias ideas que para facilitar el testimonio de un hombre que admira, su padrastro. A ratos, pero siempre con cariño, adopta un tono acusatorio hacia Ominami y su generación, increpándolos por sus pecados de comisión y de omisión. La autocrítica practicada por el mismo Ominami es notable. Reiteradamente este repara en el hecho de que su generación fue severamente traumatizada y que ha quedado sin épica: “lo claro [...] es que Chile se normalizó luego de más de treinta años de mucha intensidad polí-



tica, y al normalizarse perdió la épica” (Enríquez-Ominami y Ominami 176). En su estimación, por lo menos en el momento en el que se publica el libro, Chile vive tiempos de baja intensidad política, caracterizados por el pragmatismo, la eficiencia y la administración del poder. Ominami va más lejos todavía cuando confiesa que “quizás por las circunstancias históricas y por nuestros traumas hemos exacerbado la dimensión de la administración del poder y descuidado el cultivo de nuestras convicciones más profundas” (141). La pregunta por el futuro de Chile, por el futuro de la izquierda, entonces, queda en el aire. Partiendo del supuesto de que “el MIR ya no existe” y de que “resulta difícil reivindicar su herencia”, tanto Ominami como ME-O parecen aceptar varias premisas como dadas: uno, que el mundo ha dado un vuelco hacia la derecha y, dos, que la globalización y la economía de mercado están aquí para quedarse (138). La única pregunta posible, en este contexto, entonces es “¿cómo ser radical en ese espacio?” (139). Pero esa pregunta en sí, sin querer, cierra la conversación “entre épocas” que justamente pretende abrir, ya que no da cabida al debate sobre lo que fue esa época ni sobre lo que la motivó. Igual que en Marambio y Tironi, el pasado es pasado, y no hay marcha atrás.

Reflexiones finales

En su libro *When the Romance Ended: Leaders of the Chilean Left, 1968-1998*, la politóloga Katherine Hite elabora una taxonomía de las orientaciones cognitivas de la izquierda chilena post-Pinochet, entre las cuales encontramos categorías como “lealistas al partido”, “lealistas personales” (es decir, a figuras como Allende o Enríquez), “pensadores políticos” (que pueden cambiar de ideología) y “emprendedores políticos” (pragmáticos) (20-22). Aunque acusan rasgos de varias de las categorías que Hite nombra, las figuras de la elite cuyas biografías he estudiado en este artículo cuadran plenamente con la última, la de los “emprendedores políticos”: un tipo de político fundamentalmente pragmático, dispuesto a cambiar de orientación (incluso ideológica) de acuerdo con su percepción del horizonte de “lo posible” y movido por un deseo de mantener la paz y el consenso. El enfoque de los emprendedores políticos está siempre puesto en la formación de coaliciones para gobernar, en la fomentación de los acuerdos. No sorprende, entonces, que hayan sido estas figuras –los emprendedores– las que diseñaron la transición a la democracia en Chile. Tampoco



sorprende que, según Hite, su discurso haya enfatizado casi religiosamente la modernización como “una nueva ideología para un Chile de futuro” (194). Pero como bien sugiere la politóloga, esta política de los consensos no es una mera elección ideológica. En última instancia, no puede ser desvinculada de los inmensos traumas que la generación revolucionaria sufrió y que los han hecho querer evitar el conflicto y la confrontación a toda costa. La confrontación ha sido aceptable, sí, pero solo en la medida en que el modelo no se cuestiona.

Autobiografías como las de Marambio, Tironi y ME-O/Carlos Ominami pueblan las librerías de Chile y hasta se venden en versiones piratas en la calle. Son libros que le llegan a la ciudadanía, que venden y que peligrosamente van dejando su impronta en la memoria colectiva como si fueran *la* historia de una época. No obstante, son textualidades que escenifican un bloqueo subjetivo-cognitivo en los sujetos recordantes, producto de los traumas sufridos, de la inercia de la historia o del recambio generacional. Por consiguiente, corren el riesgo de anublar (o anular) nuestra visión de lo que la época revolucionaria realmente fue y el verdadero legado que aquella época puede tener para el presente y el porvenir.

Es propicia la reflexión de la autora Pilar Calveiro –ella misma víctima y sobreviviente de la dictadura argentina– cuando arguye que la memoria del momento revolucionario latinoamericano requiere de un “movimiento doble”: por un lado, restaurar la *historicidad* de lo que se recuerda, con un ojo puesto en las actitudes, las pasiones, los debates y las ideas que movieron ese momento, y por otro lado, visitar el pasado *en el presente* cuestionando las potencialidades del momento revolucionario para informar las luchas políticas y sociales actuales (11). En vez de tratar las temporalidades –y las subjetividades a las que estas temporalidades dan origen– como desconectadas, distantes o fragmentadas, una propuesta alternativa (que ya está presente en ciertas voces críticas latinoamericanas) se preguntaría por cómo saldar cuentas honesta y éticamente entre una época y otra. Solo así se puede pensar *entre* épocas y no a contracorriente de ellas.



Bibliografía

AQUEVEDO, EDUARDO (2014): “Eugenio Tironi: ¿neoliberal desde los 70 o nuevo caso de ‘transformismo’?”. *Ciencias sociales hoy*. 3 de septiembre de 2012. Web. 9 de enero.

ARFUCH, LEONOR (2013): *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BEVERLEY, JOHN (2011): *Latinamericanism after 9/11*. Durham: Duke University Press.

BLANCO, FERNANDO A. (2010) [2014]: *Desmemoria y perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

CALVEIRO, PILAR (2005): *Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma.

CAMPBELL, JOSEPH (1998): *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. 1949. México: Fondo de Cultura Económica.

CASULLO, NICOLÁS (2007): *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____, (2004): *Pensar entre épocas: memoria, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires: Norma.

Chile, los héroes están fatigados (2002): Dir. Miguel Enríquez-Ominami. Filme.

COLLINS, CATH, KATHERINE HITE Y ALFREDO JOIGNANT, EDS. (2013): *The Politics of Memory in Chile: From Pinochet to Bachelet*. Boulder, Colorado; Londres: First Forum Press; Lynne Rienner Publishers.

ENRÍQUEZ-OMINAMI, MARCO Y CARLOS OMINAMI (2004): *Animales políticos: diálogos filiales*. Prólogo de Rafael Gumucio. Santiago de Chile: Planeta.

GUMUCIO, RAFAEL (2005): “Chile entre dos centenarios: historia de una democracia frustrada.” *Polis: Revista Latinoamericana* 10. Consultado en la Web el 9 de enero de 2014.

HERMOSILLA, HÉCTOR A. (2007): “Jóvenes, rebeldes y armados: teoría, identidad y praxis del MAPU-Lautaro”. Tesis de grado. Universidad de Chile. Archivo PDF.

HITE, KATHERINE (2010): *When the Romance Ended: Leaders of the Chilean Left, 1968-1998*. Nueva York: Columbia University Press.

MARAMBIO, MAX (2007): *Las armas de ayer*. Santiago de Chile: Debate; *La Tercera*.

MOULIÁN, TOMÁS (1997): *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS.



MOYANO BARAHONA, CRISTINA (2010): *El MAPU durante la dictadura: saberes y prácticas políticas para una microhistoria de la renovación socialista en Chile, 1973-1989*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

NAVIA, PATRICIO (2009): *El díscolo: conversaciones con Marco Enríquez-Ominami*. Santiago de Chile: Random House Mondadori.

PALERAKI, EUGENIA (2008): "Max Marambio. *Las armas de ayer*. Reviewed by Eugenia Paleraki". Archivo PDF.

RICHARD, NELLY (2005): "El mercado de las confesiones. Lo público y lo privado en los testimonios de Mónica Madariaga, Gladys Marín y Clara Szczaranski". *El salto de Minerva: intelectuales, género y Estado en América Latina*. Eds. Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams. Frankfurt; Madrid: Iberoamericana; Vervuert. 299-313.

SARLO, BEATRIZ (2005): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

TIRONI, EUGENIO (2006): *Crónica de viaje: Chile y la ruta a la felicidad*. Santiago de Chile: Aguilar; El Mercurio.

_____: "Eugenio Tironi: la muerte del MAPU". *Emprende Futuro* 17 de enero de 2006. Consultado en la Web el 9 de enero de 2014.

_____: "Eugenio Tironi: soy un capitalista reformador". *La Tercera* 11 de agosto de 2012. Consultado en la Web el 9 de enero de 2014.

No hay pasado sin presente: Memoria y Narrativa Chilena de los últimos 40 años

LORENA AMARO CASTRO¹

RESUMEN

Con posterioridad al golpe militar del 11 de septiembre de 1973, numerosos textos chilenos procuran volver sobre ese hecho traumático y sus consecuencias abordándolo desde perspectivas diversas. Este artículo busca hacer un recorrido por la memoria, destacando aquellos relatos que han procurado hablar del pasado dando cuenta de un presente en que las condiciones políticas, económicas y sociales revelan las herencias imborrables del régimen dictatorial.

PALABRAS CLAVE

Políticas de la memoria; dictadura militar chilena; memoria colectiva; narrativa chilena.

ABSTRACT

After the military coup of September 11 1973, several Chilean texts seek to return to this traumatic event and its consequences from diverse perspectives. The following article traces literary memory, highlighting those accounts that have attempted to speak about the past by providing a narrative of a present in which political, economic and social conditions reveal the indelable legacies of the dictatorial regime.

KEY WORDS

Politics of memory; Chilean military dictatorship; collective memory; recent Chilean narratives.

¹ Doctora en Filosofía (Universidad Complutense de Madrid), Magíster en Teoría Literaria (Universidad de Chile). Actualmente es profesora asociada en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde investiga sobre literatura autobiográfica, relatos de infancia y narrativa chilena del siglo XX. Contacto: Lorenaamarocastro@gmail.com



Las notas que conforman este artículo surgieron de la necesidad de hacer memoria sobre los procesos literarios chilenos, ante la insistente y también esquemática rememoración emprendida por los medios de comunicación durante el último año², a veces más y otras menos afortunados en la selección de información que ayude realmente a la construcción de una memoria colectiva.

Abarcar los últimos 40 años desde la perspectiva de los procesos sociales, políticos y económicos, como también de los literarios, resulta una tarea difícilmente abordable. Como alguien nacido a fines de 1971, confieso que no puedo evitar el símil con mi propia historia, con cada uno de sus pequeños sucesos. Hablar, pues, de los procesos literarios durante ese tiempo, procesos hartos más complejos que los de la propia vida, se presenta como el desafío del monstruoso Ireneo Funes (“Funes el memorioso”, 1944). La memoria, en el relato borgeano, devora el presente. Funes necesita un día entero para recordar el día anterior³; no logra pensar, abstraer, generalizar, y sobre todo no posee la capacidad de olvidar, de recordar selectivamente, que es propio del trabajo de memoria, un trabajo intencionado que en el plano social hace que las políticas de la memoria sean procesos que manifiestan, siempre, alguna voluntad de olvido (Jelin 2013: 81). En este sentido, el presente –que en el cuento de Borges acaba desapareciendo para Funes– es el punto de partida fundamental para toda reconstrucción memoriosa, porque es desde allí que se otorga sentido a los relatos. Son los reclamos del presente los que determinan en gran medida lo que se quiere recordar y también, como lo hemos visto en Chile este año, lo que se desea transmitir y convertir en memoria de una comunidad.

² Durante 2013 numerosas iniciativas televisivas han abordado la cuestión de la dictadura. Ya en su cuarta temporada y emitida por el canal de la Universidad Católica, la serie “Los ochenta” recupera aquella época a través de una historia familiar. Además de esta serie, numerosos programas de reportajes, como “Los mil días” y “Chile íntimo”, emitidos por el mismo canal y que contaron con una alta sintonía. Así ocurrió también con “Chile, imágenes prohibidas”, transmitido por el canal de televisión perteneciente al presidente Sebastián Piñera. El director Andrés Wood realizó “Ecos del desierto”, serie que ficcionaliza la historia de la abogada de Derechos Humanos Carmen Hertz y su relación con la “Caravana de la muerte”, comandada por el general Sergio Arellano Stark en el norte de Chile. Hay muchos otros programas que abordaron el tema y el mismo día 11 de septiembre hubo canales de noticias que transmitieron los sucesos de hace 40 años como una especie de boletín hora a hora de lo que aconteció en 1973, como es el caso de CNN Chile.

³ “Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (Borges 488).



“La narración de los recuerdos requiere decisiones por parte de los sujetos [...] los sujetos (de alguna forma) ejercen *opciones* en el punto de intersección entre *recuerdo, experiencia y narrativa*” (17), escribe Michael Lazzara en la introducción a su libro *Prismas de la memoria* (2007). A ello habría que agregar que estas selecciones se anclan en el horizonte de sentido del presente. Hablar de los últimos cuarenta años de nuestra literatura implica realizar el ejercicio de pensar lo memorable del período y evaluar, en ese proceso abierto e incesante de rememoración, lo que cabe decir, también lo que es dable leer o escuchar, teniendo siempre presente que ese “flujo de la voz” no cesa para agregar como dice Leonor Arfuch que “si bien hay temporalidades de la memoria, los relatos nunca se acaban” (15).

Una forma de abordar el tema podría ser cartografiar los últimos 40 años en la forma de lo que ahora llaman *name-dropping*, lo que traducimos como “dejar caer nombres” o, más chileno aún, “tirar nombres”, ejercicio que se ha realizado en los últimos meses y que conlleva siempre exclusiones y negaciones, algunas imperdonables. Así se observa, por ejemplo, en el artículo “Mapa literario del Golpe de Pinochet y sus secuelas”, publicado por el diario *El País* en 2013, importante vitrina cultural de los países de habla hispana, en que el crítico Rodrigo Pinto efectivamente omite nombres significativos de la literatura chilena que se han hecho cargo de los temas de la dictadura, la transición y la postransición. Faltan principalmente autoras, todas indispensables. Pinto no desecha a Isabel Allende, pero advierte que no escribe “gran literatura”. Rescata *Tiempo que ladra*, de Ana María del Río, pero no otras novelas, como *Óxido de Carmen* o *De golpe, Amalia en el umbral*. Menciona una novela de Carla Guefelbein, seguramente pensando en que ella ocupa, más que un lugar en la memoria de estos últimos cuarenta años, un espacio en las estanterías españolas. En el ámbito testimonial nombra a Nubia Becker y en el periodístico, un libro de Margarita Serrano con Ascanio Cavallo y otro en preparación, de Alejandra Matus. Especialmente sorprendente es que Pinto no diga nada de Diamela Eltit⁴. Hay en ello, quizás, cierto deseo de olvidarla y por ello la “tirada de nombres” merece al menos este comentario para comenzar a hablar de la memoria y la literatura

⁴ Al menos en un artículo posterior, publicado en Babelia el 16 de noviembre de 2013, Pinto sí incluye a Diamela Eltit (y su novela *Mano de obra*), en un listado para entender los últimos veinte años en Chile. Hace alusión, en ese texto, a la novela *Lumpérica*, como una novela de denuncia más allá de las circunstancias de la dictadura.



en Chile, además de otra tirada de nombres, para que no quede dudas de la omisión. Los de Diamela Eltit, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Guadalupe Santa Cruz, Eugenia Brito, Nelly Richard y muchas otras que comenzaron a publicar en los noventa o incluso después, novelistas, cuentistas y poetas. Hacer una “tirada de nombres” contra una política de olvido que afecta, en este caso, a las creadoras chilenas, quienes se comprometieron a través de poesía, sus novelas y cuentos, a relatar desde sus propias perspectivas esta historia a retazos, que es la del quiebre chileno y sus prolongadas consecuencias.

Actualidad fantasmática de un poema

¿Qué hacer, pues, para abordar los últimos 40 años y decir algo sobre la memoria, sin ser desmemoriado? ¿Qué autores traer a colación, sin dejar a tantos otros de lado? ¿Desde dónde recordar?. En distintas etapas, buena parte de la población chilena ha ido asumiendo que los procesos no comienzan ni terminan en fechas exactas, sino que son mucho más dilatados y subrepticios. Mientras la mayoría celebraba el “fin” de la dictadura y de la coerción de las libertades civiles, otros, con las manos vacías después de muchas luchas, no tenían más que continuar peleando por sus muertos y exigiendo que se les restituyeran sus derechos, una batalla que continúa hasta el día de hoy y que se prolonga en el actual debate sobre la necesidad de una Asamblea Constituyente, que reemplace la Constitución impuesta por el gobierno militar en 1980, documento vigente hasta hoy.

Precisamente dado este entronizamiento de las medidas políticas del gobierno cívico-militar comandado por Pinochet, como por la persistencia de un modelo económico de mercado que devastó la educación y la salud públicas, además de instalar formas de sociabilidad vinculadas al mercado, desobjetivadoras y acrílicas, quizás fuese interesante revisar los relatos de la memoria interrogándolos por su relación con este presente, constatando en estas representaciones hasta qué punto buscan expresar el presente del cual emanan. En este sentido, tomo el análisis de Luis Cárcamo-Huechante, cuando plantea que el llamado “ajuste estructural” que vivió Chile con posterioridad al 73 fue también un ajuste cultural, un giro simbólico, en que el libre mercado se constituyó en un discurso cultural desplegado hegemónicamente en la sociedad, como vie-



nen observando y describiendo muchos de los textos del último tiempo. Pero no todos reparan en esta circunstancia de nuestro presente cuando vuelven la mirada al pasado. Si bien hay cierto acuerdo en que es necesario construir, a través de la producción simbólica, una memoria colectiva que derribe el cerco de ese presente, preservando los sacrificios, las victorias, derrotas y esperanzas del pasado, quizás nuestra última literatura se esté afincando con demasiada estrechez precisamente en el concepto de “memoria”, como si ella se dirigiera a algo que quedó encapsulado en un tiempo ya muerto. El mismo Cárcamo-Huechante advierte sobre una disposición de la memoria en exceso nostálgica, refiriéndose a aquellas escrituras que ante un proceso de modernización intensiva, vuelven la mirada hacia referentes pasados, remotos o perdidos como una especie de memoria compensatoria que, cito, “más que un impulso político, se traduce en un mercado de narrativas sentimentales de consumo masivo” (53). Con ello alude, por ejemplo, a obras de Luis Sepúlveda, Hernán Rivera Letelier, Marcela Serrano, Gonzalo Contreras y otros autores con éxito editorial.

¿Cómo hablar del pasado haciéndole justicia y, además, sin cerrarlo? Durante los meses de 2013 y muy particularmente cerca del 11 de septiembre hubo varias imágenes que irrumpieron en los hogares chilenos, algunas masivas, otras de culto, como la fantasmática intervención del poeta Gonzalo Millán recitando uno de los poemas de *La ciudad*, el número 48, en un video subido a YouTube:

El río invierte el curso de su corriente.
 El agua de las cascadas sube.
 La gente empieza a caminar retrocediendo.
 Los caballos caminan hacia atrás.
 Los militares deshacen lo desfilado.
 Las balas salen de las carnes.
 Las balas entran en los cañones.
 Los oficiales enfundan sus pistolas.
 La corriente penetra por los enchufes.
 Los torturados dejan de agitarse.
 Los torturados cierran sus bocas.
 Los campos de concentración se vacían.
 Aparecen los desaparecidos.
 Los muertos salen de sus tumbas.



Los aviones vuelan hacia atrás
Los “rockets” suben hacia los aviones.
Allende dispara.
Las llamas se apagan.
Se saca el casco.
La Moneda se reconstituye íntegra.
Su cráneo se recompone.
Sale a un balcón.
Allende retrocede hasta Tomás Moro.
Los detenidos salen de espaldas de los estadios.
11 de Septiembre.
Regresan aviones con refugiados.
Chile es un país democrático.
Las fuerzas armadas respetan la constitución.
Los militares vuelven a sus cuarteles.
Renace Neruda.
Vuelve en una ambulancia a Isla Negra.
Le duele la próstata. Escribe.
Víctor Jara toca la guitarra.
Canta
Los discursos entran en las bocas.
El tirano abraza a Prat.
Desaparece.
Prat revive.
Los cesantes son recontratados.
Los obreros desfilan cantando
¡Venceremos! (85-86)

La voz de Millán enuncia con firmeza su objetivo recorrido por el espacio de la derrota, publicado por primera vez en Canadá, en 1979, durante el exilio. El poema 48 (en la edición canadiense) hace correr el tiempo hacia atrás, dándole la forma de una heterocronía, de un tiempo otro que no es el de la dictadura ni el del venceremos, sino que se trata de un tiempo que queda abierto e impacta incluso como si se tratara de una imagen mítica que nos anuncia nuevas victo-



rias, pero también nuevas derrotas en esa ciudad, que es más que una ciudad⁵. Millán contribuye así a una invención colectiva, algo que Jens Andermann ha llamado “tropografías”, “mapas ya no de espacios sino de imaginarios y memorias de espacios, convencionalizadas en tropos, en figuras e imágenes retóricas” (2013), una tropografía como mapa y recorrido por los imaginarios nacionales y por nuestra historicidad, por esa tragedia que se llama Chile y que tiene su origen violento antes de nuestra vida republicana, origen que los nuevos movimientos sociales, aquellos que se han fortalecido en los últimos diez años, nos enrostran, aunque prefiramos seguir esquivándolos, con la mirada puesta en lo que Diamela Eltit llamó, a 30 años del golpe, “la imagen pantalla”. Gonzalo Millán, fallecido en 2006 debido a un cáncer, aparece hoy fantasmáticamente en las redes sociales para enrostrarnos la vigencia de ese tiempo no resuelto en su poema.

Imágenes dialécticas

Insisto: ¿cómo hablar del pasado sin cerrarlo? No es fácil. En la reciente antología *Volver a los 17*, editada por Oscar Contardo—un título irónico y altamente complejo, a mi modo de ver—hay varios relatos sobresalientes. Sin embargo, tengo muchas preguntas sobre la recopilación de Planeta. Tomo particularmente uno de los relatos más interesantes y sobrecogedores, “Familias como la nuestra”, de la periodista Andrea Insunza, cuya familia vivió particularmente la dureza del régimen. Una familia proscrita, de comunistas, cuya historia cambia con el plebiscito del 88: “No recuerdo bien si fue entre cómputos o después del segundo, pero sí que mi papá llegó a la casa relativamente temprano. Mi mamá ya estaba ahí. Las tres nos asomamos a la puerta. Mi papá caminó desde el portón. No gritó. No corrió a abrazarnos. Sencillamente se acercó y nos dijo: ‘Se acabó. Ganamos’” (2013:164). Rescatando lo valioso que es este relato, me pregunto de todos modos, ¿qué se acabó? Evidentemente, ya no vivimos bajo toque de queda. Pero habría que preguntarse cuántas otras experiencias del Chile actual se asemejan a ese estado de excepción que duró 17 años.

⁵ Sobre la relación de este poema con el tramado temporal se discutió el 10 de septiembre de 2013 en una mesa realizada en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile con motivo de los 40 años del golpe militar. Participaron en ese diálogo las críticas literarias Valeria de los Ríos y Patricia Espinosa, quienes presentaron, ambas, ponencias en que se hablaba del poema aquí citado. También intervino, desde el público, el crítico de cine Pablo Corro. El poema de Millán estuvo presente también en otras conmemoraciones de carácter académico durante esos días.



Varios textos de los últimos veinte años caminan entre escombros y restos. Sobre esta condición de ruina, sobre las alegorías de la derrota han escrito ya numerosos críticos, partiendo por Idelber Avelar, en una línea que por momentos aparece también en los textos de Rubí Carreño y también en trabajos de investigación de críticas como Macarena Urzúa⁶. También hay estudios, como el de Ignacio Álvarez sobre las relaciones de los narradores recientes con el mundo material, que dan cuenta de diversas opciones narrativas para referirse a la relación entre pasado y presente: el antes, el durante y el después de la dictadura. Particularmente importantes han sido las incursiones de los críticos en el ámbito de los relatos traumáticos sobre tortura, desaparición y exilio, tema analizado, entre otros, por Michael Lazzara. Pero me interesa otro modo de interrogar la memoria, uno que pone en perspectiva el dolor de aquellos años en un tramado más denso, que es la construcción política y social del país desde sus orígenes republicanos.

Yo me referiré en particular a algunas narraciones que relevan la cuestión temporal. En primer término, pienso en *El palacio de la risa* (2014), de Germán Marín. Su narrador describe con minuciosidad arquitectónica lo que fue en otros tiempos esa casa, lugar de cultura, también cifra de las desigualdades sobre las que se basa la sociedad chilena, dado que muy tempranamente se construye como casa particular de una familia de la élite, que celebra la alta cultura. El narrador de Marín recorre con su lector este palacio que, por vueltas del destino, fuera también la casa de un compañero de colegio y por eso una casa preñada de recuerdos infantiles. Revisitada otra vez en los años 60, la casa se ha convertido en una discoteca, casa de la banalidad y de la fiesta, hasta llegar al cruel *palacio de la risa*, la “Villa Grimaldi”, por donde pasaron 4.500 detenidos y desaparecieron, hasta hoy, 211 personas. Esta casa condensa diversas temporalidades que constituyen una suerte de suma del tiempo en Chile. A diferencia, por ejemplo, del relato donosiano, en que la casa de Marulandía está ubicada en un lugar aparentemente “otro”, elusiva demarcación territorial que Donoso procura en tiempos difíciles, de plena dictadura, la casa de Marín es la ruina que se encuentra al retorno del exilio, un exilio muy particular. Una de las citas de esta narración es sintomática: “Yo no venía del extranjero, sino del pasado,

6 Menciono sus respectivos textos en las referencias bibliográficas al final del artículo.



el que al parecer nadie quería, pues, de acuerdo a lo que había captado, aquel tiempo ya no representaba nada en la vida actual de los chilenos” (97). Al narrador la ciudad le parece “un cúmulo de modernidad y barbarie” (99), traslapando así nuevamente dos espacios en disputa desde el nacimiento de las naciones latinoamericanas. Este hombre proveniente del pasado se instala pues en el antiguo parque de la mansión de Peñalolén⁷-- para hablar del presente, pero sobre todo del dilatado tiempo de un país, en que la destrucción y la violencia son animales que ingieren lentamente el espacio y la vida.

En un presente en que se traslapan los tiempos del acontecer histórico se instalan también Diamela Eltit cuando localiza a L. Iluminada en una plaza pública en *Lumpérica* (1983), o Pedro Lemebel, cuando *oye latir su corazón* en una esquina de los blocks poblacionales (*La esquina es mi corazón*, 1995). Ellos resuelven en esa instantaneidad de pasado, presente y porvenir de la silenciosa revolución de Pinochet, lo que otros autores demoran en sus textos, como lo hace, por ejemplo, el poeta José Ángel Cuevas - perteneciente a la llamada generación del 70, quien viviera, además, el “exilio interior”- en su *Autobiografía de un ex(tremista)* (2009). El poeta opta aquí por una narración que tiene más bien la forma de un diálogo con el lector, a quien le refiere la elegía de un tiempo perdido, previo al golpe. También las luchas de los años oscuros y luego la indispensable coda en que en sus recorridos incesantes por la ciudad verifica la imposibilidad de un futuro digno. En el año 2013, Cuevas publica *La novela de la dictadura*, libro que, como la narración anterior, ha pasado casi inadvertido en Chile, pero en que retoma algunas de las líneas trazadas en *Autobiografía...* cuestionando particularmente los modos en que se puede relatar ese período violento, procurando ir más atrás y también más allá de los hechos verificados entre 1973 y 1990 a través de una prosa rápida, nerviosa, en que los diálogos, el carácter oral de la discusión política, es una de las marcas más evidentes de esa enunciación y que retrata de modo urgente lo que Leonor Arfuch ha llamado la “cotidianidad del afuera”, “de vivir igualmente bajo riesgo a cada paso, de saber y no saber -una de las estrategias de la desaparición-“ (15).

7 Dice mucho de la “transición” chilena a la democracia el hecho de que el penal “Cordillera”, sede de arresto durante años de los responsables de las violaciones a los derechos humanos como Manuel Contreras, director de la DINA involucrado en los casos criminales de Villa Grimaldi, estuviera instalado violentamente cerca de este último lugar, hoy llamado “Parque por la Paz”.



Pocos libros pueden haber sido tan pésimamente editados en los últimos años como *Autobiografía de un ex(tremista)* (2009) y *La novela de la dictadura*, (2013) lo que me parece sintomático de una escritura que sigue estando exiliada y que, si bien es reconocida en el ámbito académico y ha sido apreciada incluso por críticos mediáticos como el sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois (conocido como “el cura Valente” baluarte crítico del diario *El Mercurio*), permanece deshilachada y sola en sus recorridos inútiles por un Santiago que no existirá más.

La ciudad, que otrora se presentara al joven poeta Cuevas como un espacio misteriosamente abierto, se ha transformado. Antes él entraba a un cine céntrico y hallaba ahí “un lugar secreto del inconsciente. Un permiso” (9). La ciudad aparece en esos recuerdos horadada como un túnel, con entradas y salidas que trasladaban a los lugares más fantásticos y dislocados. Muy diferente son las escenas presenciadas en la ciudad posterior al año 2000, en “las poblaciones cayeron” y como dice Cuevas, ya no hay poesía.

Es en las calles polvorientas de esta nueva ciudad orientada por las leyes de la oferta y la demanda se produce un siniestro hallazgo. Un niño descubre que un perro juega con un pie. Como el dramaturgo Luis Barrales en la obra *H.P.* (2013) o Álvaro Bisama en el cuento “Pozo” (2012), José Ángel Cuevas ubica en el cruel escenario de la nueva ciudad el cuerpo despedazado del adolescente Hans Pozo⁸. “¿Qué poesía puede salir de todo eso?”, se pregunta Cuevas y él mismo se responde: “Los restos del sistema, despojos, hace poco se halló una mano, un brazo, pedazos de cráneo de Hans Pozo a lo largo de Puente Alto” (113). El extremista, dice Cuevas citando a Foucault en el epígrafe que abre el libro, es quien ha puesto su cuerpo a disposición. Pienso que en su relato asimila ese cuerpo envilecido, “el extremista”, el humanoide, el hijo de perra que debía ser exterminado, a ese otro cuerpo oscuramente pálido, juvenil, prostituido y destrozado. La historia de Hans Pozo es, por efectos de sentido, un relato de opresión política que tiene lugar bajo los gobiernos de la Concertación. Como

8 El caso de Hans Pozo se dio a conocer en 2006, cuando restos humanos fueron hallados en distintas zonas de Santiago. El cuerpo descuartizado era el de este joven de 20 años, quien fue asesinado por Jorge Martínez Arévalo, funcionario municipal y dueño de una heladería, quien lo asesinó para silenciarlo. Pozo era adicto a la pasta base y ejercía la prostitución. aparentemente extorsionó a Martínez con contarle a su esposa sobre la relación que sostenían, lo que llevó a este último a cometer el crimen. Para esconderlo, Martínez descuartizó el cadáver; cuando la policía dio con él como sospechoso, se suicidó antes de que pudieran interrogarlo.



si ese cuerpo desmembrado fuera una pista de algo y se tratara, también, de ese tipo de memoria que no buscamos, sino que nos encuentra donde menos la esperamos, como en este libro bello y desflecado de Cuevas, en que Hans Pozo, más que protagonizar un epitafio, nos grita una advertencia.

A través de la literatura chilena actual se pueden encontrar creaciones en donde están presentes temas sobre la política esos años y las consecuencias no resueltas del mismo. Un ejemplo de lo enunciado es el cuento “El hijo del coronel” (2007) de Roberto Bolaño (1953-2003), en que un narrador cuenta que vio una película de trasnoche que le pareció su autobiografía. La frase, que resulta chocante o ridícula cuando nos enteramos de la trama de la película, una de zombies, va cobrando también ese sentido ominoso en la medida que dejamos entrar las imágenes en que militares norteamericanos someten a los zombies a diversos tipos de tortura y el hijo del coronel, rodeado de una serie de renegados como él (extranjeros latinos y chinos, un negro que vive en las cloacas) primero emula y luego enfrenta a su padre militar. Esas imágenes –que el cuento parangona con el libro objeto *Teatro proletario de cámara* (2008) del argentino Osvaldo Lamborghini (1940-1985)- se combinan en un bricolaje de residuos provenientes de la cultura mediática, porno y terror folletinescos constituyendo una de las formas que encontró Bolaño, en su exilio que fue tan distinto del que vivieron Cuevas, Lemebel y Eltit en el interior, como del que vivieron Millán y otros en diversos puntos del orbe, para hablar del terror en Chile. La incomodidad se origina en este caso en lo que podríamos llamar el disparate, un procedimiento más encubierto que el de Cuevas, pero igualmente dialéctico.

Para cerrar este recorrido por la memoria, el olvido y la continuidad de un tiempo que no cesa, conviene revisar una crónica de Pedro Lemebel (1952-2015) aparecida en el libro *De perlas y cicatrices*, donde recoge los textos leídos por él en su ya mítico programa *Cancionero* de radio Tierra. En, Camilo Escalona (o “solo sé que al final olvidaste el percal”) él le escribe al dirigente socialista del mismo nombre: “tal vez nunca fuiste de los nuestros” (2010:40). El cronista declara,

...[E]ntonces soñábamos tantos mundos, Camilo, y las leyendas de esos comics se hacían reales en el verano haragán de esos niños tirilludos, entretenidos en tirar piedras, cazar lagartijas o robar frutas en esas casas



quintas de la Gran Avenida. Recuerdo difusamente esos inocentes delitos, veo entre los carbones oblicuos de los ojos mapuches, tus pupilas de agua marina que te coronaban líder. (39)

Puede que resulte incómodo –y mucho- leer las punzantes líneas de Lemebel. Sin embargo, en ese desacomodo radica la posibilidad de asomarse a algo mucho más potente que esa memoria pantalla tan activa en septiembre de 2013, de manera de poder dar consistencia al ejercicio memorioso y también volumen a una historia que no comenzó el 11 de septiembre del 1973 ni terminó con el saludo entre Aylwin y Pinochet. Los escenarios, en esa historia, se transfiguran y las imágenes de la pérdida emergen del contraste entre el presente y el pasado. Vuelvo a Lemebel:

Como ves, en la población está todo casi igual, a no ser por todos los que faltan, los que se fueron esperando el día triunfal de tu regreso. Todos tenían algo que pedirle al parlamentario orgullo de la población. Todos deseaban al menos sacarse una foto contigo, para mostrarla a sus nietos y decirles que un día, ya esfumado por el Alzheimer, corretearon con un famoso por los potreros de San Miguel, cuando todos los sueños infantiles cabían en unos ligeros zapatos rotos. (40)

Hablar de los últimos 40 años de literatura chilena constituye, pues, un acto de rememoración, puede que también de anagnórisis y de recuperación del tiempo perdido. El crítico Ignacio Álvarez ha arriesgado una interesante taxonomía de la narrativa chilena reciente acudiendo al pensamiento clásico, esbozando ciertas analogías con el pensamiento de estoicos, escépticos y epicúreos. Se trata de una taxonomía que aborda las relaciones entre esos relatos y la vida material y, claramente, la relación de sus narradores con el continuo temporal: “En ese diseño, el estoico será ciertamente el guardián de la memoria, el escéptico, un crítico del presente y el epicúreo, el encargado de volver porfiadamente a imaginar el futuro” (30). Desde luego que son posibles los deslizamientos. Las posiciones que he procurado describir aquí involucran claramente las dos primeras, aunque a veces sus voces rozan también ese otro ámbito, el del futuro imaginable todavía hoy.



Para imaginar ese futuro, en los últimos diez años se ha producido un cierto movimiento o circulación, que pienso es necesario mencionar si deseamos hablar de la producción de estos 40 años sin cerrar el campo de la literatura a lo que se ha escrito y publicado con posterioridad al golpe. Me refiero a las numerosas reediciones que se están haciendo de libros que desde el pasado nos hablan de las luchas políticas y sociales previas a la dictadura, novelas en que la mirada anarquista y también otras perspectivas sociales y políticas son fundamentales. Los textos de Baldomero Lillo, José Santos González Vera, Carlos Sepúlveda Leyton, Augusto D'Halmar, Carlos Droguett, Marta Brunet y Gabriela Mistral⁹ son revisitados hoy por pequeñas editoriales, muchas de ellas autogestionadas, que buscan, al publicarlos, dar forma y transmitir una herencia cultural, política, destinada a las voces del presente y las memorias del futuro. Me parece justo, en estas reflexiones sobre el pasado, cerrar con este dato que remite a la importancia de la memoria en la proyección del presente y el futuro. Un dato que nos habla de quienes escribieron antes de la catástrofe y que de algún modo, dijeron algo sobre ella.

9 La obra narrativa de Baldomero Lillo fue reeditada en 2008 por la Universidad Alberto Hurtado, la cual también prepara actualmente una edición de las obras completas de la novelista y cuentista chilena Marta Brunet, Premio Nacional de Literatura. Las *Obras completas* del escritor José Santos González Vera, activo anarquista en su juventud, fueron publicadas este año por una editorial creada por su hija, Carmen Soria, con un excelente prólogo escrito por su nieto, el escritor Pascual Brodsky. La *Trilogía normalista* del escritor y profesor anarquista Carlos Sepúlveda Leyton, ha sido editada por primera vez en conjunto por Sangría, editorial de los novelistas Carlos Labbé y Mónica Ríos, que también se ha dedicado a reeditar otros textos de autores chilenos que permanecían abandonados, como Augusto D'Halmar –quien fuera muy protagónico en su tiempo-. Por último, el importante *Poema de Chile*, publicado por primera vez después de muerte Gabriela Mistral, en 1967, por Editorial Pomaire, luego también por Seix Barral, ha sido reeditado con una serie de poemas que antes no fueron incluidos, por la editorial autogestionada La Pollera.



Bibliografía

- ÁLVAREZ, IGNACIO (2012): "Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos". *Revista chilena de literatura*, (82), 7-32. Recuperado en 26 de octubre de 2013, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So718-
- ARFUCH, LEONOR (2013): *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: FCE.
- AVELAR, IDELBER (2000) [1999]: *Alegorías de la derrota. La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- BARRALES, LUIS. *HP (Hans Pozo)*. Recuperado en Internet en 26 de octubre de 2013. En http://www.teatrolanacional.cl/HP/texto_hp.pdf
- BISAMA, ÁLVARO (2012): "Pozo". En: Jeftanovic, Andrea y Beatriz García Huidobro (editoras). *CL. Textos sin fronteras*. Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado.
- BOLAÑO, ROBERTO (2007): "El hijo del coronel". En: *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- BORGES, JORGE LUIS (1999) [1944]: "Funes el memorioso". En: *Artificios. Obra Completa*, vol. I. Buenos Aires: Emecé, pp. 485-490.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS (2007): *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- CARREÑO, RUBÍ (2009): *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- CONTARDO, OSCAR (2013): *Volver a los 17*. Santiago de Chile: Planeta.
- CUEVAS, JOSÉ ÁNGEL (2009): *Autobiografía de un (ex)tremista*. Santiago de Chile: La calabaza del diablo.
- _____ (2013): *La novela del golpe*. Santiago de Chile: La calabaza del diablo.
- ELTIT, DIAMELA (2008) [2005]: "La memoria pantalla. Acerca de las imágenes públicas como
- POLÍTICAS DE LA DESMEMORIA". EN: Signos vitales. Escrito sobre literatura, arte y política. SANTIAGO DE CHILE: UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES, 101 – 107.**
- _____ (1983): *Lumpérica*. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco.
- INSUNZA, ANDREA (2013): "Familias como la nuestra". En: Contardo, Oscar (Ed.). *Volver a los 17*. Santiago de Chile: Planeta, pp. 143 -164.



JELIN, ELIZABETH (2013): “Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones”. EN: *Meridional, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*. Número 1, Octubre 2013, 77-97.

MARÍN, GERMÁN (1995): *El palacio de la risa*. Santiago de Chile: Planeta.

MILLÁN, GONZALO (1979): *La ciudad*. Quebec: Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique. Latine. En <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0006611.pdf> (consultado el 26 de octubre de 2013).

Pinto, Rodrigo: “La historia verdadera en verso y prosa”. En: *El País*, 16/11/2013. En <http://yonosoyfunes.wordpress.com/2013/11/27/la-historia-verdadera-en-verso-y-prosa/> (consultado el 21 de enero de 2014).

_____: “Mapaliterariodelgolpe de Pinochet y sus secuelas”. En: *El País*, 10/09/2013. En http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/10/actualidad/1378809771_751098.html (consultado el 26 de octubre de 2013).

LAZZARA, MICHAEL J. (2007): *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

LEMEBEL, PEDRO (1995): *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1995.

_____ (2010) [1998]: *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: LOM.

URZÚA, MACARENA (2012): “Alegoría y ruina: una mirada al paisaje de la poesía postdictatorial chilena”. En: *Revista Chilena de Literatura* n°82, 249-260.

La memoria intergeneracional dialogante en el relato de filiación chileno¹

SARAH ROOS²

RESUMEN

Durante las últimas dos décadas, la literatura de filiación se ha establecido como un productivo subgénero híbrido de la literatura (auto-)biográfica, manifestando el cruce entre biografía, autobiografía, historia y ficción. En esta nueva categoría narrativa, los hijos-narradores proponen un nuevo posicionamiento dentro de la propia genealogía familiar, relatando y comentando la vida de los padres. El proyecto de escritura desencadena una búsqueda de identidad cuyo núcleo temático está formado por una reflexión sobre la transmisión de una herencia mental, cultural y/o social. El relato de filiación en una modalidad específicamente chilena se encuentra en la obra *Santiago - París. El vuelo de la memoria* (2002) de Mónica Echeverría y Carmen Castillo en la que madre e hija toman juntas la palabra para reflexionar, en un diálogo tanto político como poético, sobre el Santiago de los años veinte hasta el exilio en París durante la dictadura de Pinochet. En el caso de *Correr el tupido velo* (2010) [2009], de Pilar Donoso la hija del escritor José Donoso, escribe los recuerdos que le quedan de su padre, mientras éste, se manifiesta mediante sus notas de diario, hasta entonces inéditas, como voz de ultratumba.

PALABRAS CLAVE

(Auto-)biografía; relato de filiación; memoria; diálogo intergeneracional; herencia.

ABSTRACT

During the last two decades, the literature of filiation has been established as a productive, hybrid subgenre of (auto-)biographical literature where biography, autobiography, history and fiction joining. In this new narrative category, children-narrators attempt a new positioning within their own family genealogy by narrating and commenting on

1 Una primera versión de este trabajo se presentó en junio del año 2013 como ponencia en el simposio denominado *Nuevas perspectivas de la memoria en los relatos latinoamericanos*, coordinado por la Dra. Andrea Jeftanovic y la Dra. Lorena Amaro, en el marco del VII Congreso Internacional de CEISAL que indagó en la memoria, el presente y el porvenir en América Latina.

2 Sarah Roos se tituló en el año 2010 en literatura y lingüística francesa y española (pedagogía) y en el 2011 en estudios de alemán como lengua extranjera en la Universidad de Konstanz, Alemania. En la misma universidad está actualmente llevando a cabo un doctorado en el área de Filología Hispánica con el título: *Literatura y filiación - los relatos de filiación en España e Iberoamérica*. Contacto: Sarah.Roos@uni-konstanz.de.



their parent's lives. This writing project begins a quest of identity whose thematic nucleus is the reflection of a mental, cultural and/or social legacy. This filiation narrative shows its specifically Chilean modality in the work *Santiago - París. El vuelo de la memoria* (2002) by Mónica Echeverría and Carmen Castillo where mother and daughter speak in a political as well as poetic dialogue, about the city of Santiago in the twenties all the way through exile in Paris during the Pinochet dictatorship. *Correr el tupido velo* (2010) [2009] by Pilar Donoso, José Donoso's daughter, textualizes the remains of her own memories about her father, while his voice manifests in his diary entries, unpublished until then, as an afterlife voice.

KEY WORDS

(Auto-)biography; filial narrative; memory; intergenerational dialogue; heritage.

Genealogía e historia familiar

Como subraya Susana Kaufman, “el ámbito familiar remite a lo íntimo, a lo privado; incluye las relaciones de cuidado y crianza, los vínculos recíprocos entre padres e hijos” (Jelin/Kaufman 2006: 48). Es este espacio subjetivo y personal que funciona como escenario principal de los relatos de filiación, cuya determinación terminológica proviene de Dominique Viart.³ Siguiendo esta lógica, son los padres quienes protagonizan tales relatos, mientras los hijos obtienen una doble función: no sólo desempeñan tanto el papel de ‘personajes secundarios’⁴, sino que también dirigen la escenificación narrativa de la memoria, debido a su condición de narradores compiladores.

Sin embargo, el proyecto de escritura es de índole limitadamente voluntaria, dado que, en la mayoría de los casos, se debe en sus inicios a una situación de vida bastante particular, en la que uno, como hijo o hija, va dándose cuenta de

³ Dominique Viart desarrolló junto a su colega Bruno Vercier un primer acercamiento teórico-conceptual a la categoría de los *récits de filiation*, designando la toma de conciencia de un individuo de ser hijo o hija de alguien.

⁴ Parece que los ‘actores’ o ‘personajes secundarios’ representan un inventario fijo en los relatos de filiación chilenos. El término emerge tanto en *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra como en la novela *Escenario de guerra* (2010) de Andrea Jeftanovic, obra dividida incluso en actos y con frecuentes alusiones a la dramaturgia. Mencioné este vocabulario especial en un artículo mío que analiza ambas obras: “Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos” que se publicará en el número 54 de la Revista chilena *Aisthesis*.



la propia condición mortal dentro del encadenamiento genealógico cuyos lazos se perciben aún más fuertes cuando la pérdida, falta o ausencia del padre o de la madre se convierte en una realidad. Desde esta circunstancia y a partir del deseo de perpetuar por escrito la naturaleza efímera de lo que son los relatos y recuerdos familiares, se va formando en la literatura hispánica contemporánea, aproximadamente desde los últimos veinte años, una nueva categoría narrativa híbrida en la que se fusionan momentos autobiográficos con la biografía de los padres, engendrando un nuevo subgénero de la escritura de vida reciente, “a significant strand in recent life-writing”, en las palabras de Gudmundsdóttir (2003: 183).

En la necrología de una de las autoras que vamos a analizar a continuación, Pilar Donoso, se manifiestan de manera fatal las consecuencias que tal proyecto de escritura es capaz de conjurar: “Escribir sobre los padres se está [...] convirtiendo en un sospechoso subgénero literario: amarillismo biográfico de la peor especie [...], lleno de preguntas acerca de los abismos que bordearon [los] padres” (Ayala-Dip 2011). De esta manera, la reflexión sobre la vida de los padres y el deseo de darles significado, sentido y cohesión a ciertas vivencias particulares, existentes y conservadas hasta tal punto solamente en el inventario oral y fugaz de la memoria familiar, se entreteje con una búsqueda e investigación de la propia identidad en la sombra del árbol genealógico de la familia. Susana Kaufman destaca el papel identitario de las construcciones del linaje genealógico: “Cada sujeto, en sus representaciones subjetivas, construye narrativas –fundantes desde el punto de vista identitario– sobre su infancia, sobre sus vínculos determinantes, lugares, anécdotas y versiones de circunstancias vitales” (Jelin/Kaufman 2006: 48). El tejido de tal relato, en el cual se enlaza lo “minúscul[o] y plural”⁵ (Viart 2001: 20) de la (auto-) biografía, se puede entender como un intento y esfuerzo por crear una suerte de archivo familiar. Además, la idea de entretejer lo íntimo-personal, es decir la “interioridad”, con la preocupación por la ascendencia y el deseo de incorporarse en la genealogía familiar, en otras palabras, la “anterioridad”⁶ (Viart 2009: 96) es incluso deducible de las raíces etimológicas en las cuales se basa la palabra filiación en latín: El componente *filius* o *filia*, remitiendo a la condición filial desde la cual se pronuncian los

5 La traducción del francés es de la autora.

6 La traducción del francés es de la autora.



textos, se combina con la palabra *filum*, en español hilo, que incorpora tanto la idea de un enlazamiento genealógico como de un ligamento narrativo de diferentes hilos y perspectivas (los padres por un lado y los hijos por otro) que implican, a su vez, desdoblamientos y acronías. Tales estrategias poetológicas y tal complejidad textual provienen sin duda de la influencia de diversas formas y corrientes novelísticas.⁷ De ahí que la categoría del relato de filiación se tenga que considerar como un fenómeno emergente que se hace eco del alto grado de hibridización, mezcla y experimentación llevado a cabo en la producción (auto-)biográfica contemporánea que tiene como resultado una extraordinaria riqueza y diversidad de modalidades.

La memoria familiar e intergeneracional como diálogo

El núcleo temático de los relatos de filiación está formado por la transmisión de una herencia de los padres a los hijos, como Laurent Demanze ha constatado de manera perspicaz en su obra *Encres Orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon* (2008). Su manifestación puede ser de carácter mental, cultural, social o político. La entrega de tal bien inmaterial refleja una constante en el ámbito familiar de todas las culturas, religiones y etnias imaginables:

Aun con las enormes diferencias culturales en la estructuración de vínculos humanos y en la organización de parentescos, tradiciones, religiones y lenguajes, el papel de la familia como núcleo de modelos habituales y sagrados, como transmisora de identidad, procedencia y cuidados, se mantiene a través del tiempo, enlazando sentidos de pertenencia, saberes y capital simbólico entre las diferentes generaciones. (Thompson citado por Jelin/Kaufman 2006: 48)

No obstante, tales costumbres, hábitos y saberes que se transmiten de una generación a otra, son de naturaleza fugaz y volátil, dado que siguen existiendo

7 Es sospechosa la coincidencia temática y poetológica de los *relatos de filiación* por ejemplo con la novela familiar, genealógica e histórica de las que la literatura de filiación presta ciertos rasgos y características. Por lo mismo, Laurent Demanze opta por clasificar el *relato de filiación* como un género secundario que “prolonga igualmente [otras] formas [...] de las cuales toma prestadas ciertas características y las transgrede” (2008: 13). Se trata de la traducción de la autora.



en la oralidad cuyo portador principal es el idioma. El proceso de transmisión interfamiliar a través de la comunicación se refleja en el concepto de la memoria comunicativa elaborado por Aleida Assmann:

La memoria como cohesión de nuestros recuerdos crece de afuera hacia adentro del hombre, de manera parecida al idioma, y no cabe duda de que el idioma es a la vez su apoyo más importante. La memoria comunicativa – como podemos designarla por lo mismo – nace por lo tanto en un ambiente de cercanía espacial, interacción regular, formas de vida en común y experiencias compartidas. (Assmann 2006: 25)⁸

Según Assmann, el idioma sirve como vehículo para transmitir los recuerdos familiares de tres generaciones que operan en un marco temporal de entre ochenta y cien años, dado que es el período en el que diferentes generaciones existen simultáneamente, formando, a través del intercambio personal, una comunidad de experiencias, recuerdos y relatos. A través de los actos de contar, escuchar, preguntar y (re-)narrar se expande el radio de los propios recuerdos en un horizonte temporal que traspasa la propia existencia (Assmann 2006: 25-26).

El sociólogo y psicólogo social Harald Welzer, desde una mirada que cruza la neurología, la sociología y la psicología, argumenta en su libro titulado *La memoria comunicativa* (2002), aludiendo al concepto expuesto por Assmann, que las condiciones decisivas de la vida humana (las que nos distinguen de los animales) son la conciencia y la memoria autobiográfica. Según el autor, estas dos categorías se forman a través de la comunicación, independientemente del contexto cultural, regional, histórico y lingüístico en el cual estén ubicadas (Welzer 2008: 9). Dentro de este libro, dedica un capítulo a la memoria familiar, enfocando

...la toma de conciencia comunicativa del pasado dentro de la familia no [...] solamente [como] una transmisión de vivencias y acontecimientos, sino también [como] una práctica compartida que define a la familia como

8 Se trata de la traducción de la autora.



un grupo con un pasado particular. [...] De ahí que, en el acto [denominado] *conversational remembering* [por Middleton y Edwards], la familia celebra su historia como una comunidad de interacción con el fin de confirmar la identidad social del “nosotros”. (Welzer 2008: 165)⁹

En lo que sigue, se resumen los rasgos centrales de la memoria familiar según Welzer: El aspecto más importante radica en el hecho de que la memoria familiar no representa un inventario fijo y delimitado de historias, siempre accesibles y disponibles, sino que consiste más bien en la toma de conciencia comunicativa de episodios que están en relación con los miembros de la familia. El hecho de volver presente el pasado se da normalmente de manera casual y sin intención – dado que en la vida y convivencia familiar no se dan clases de historia, sino que, en distintas ocasiones, se tematiza el pasado de manera incidental (p. ej. en fiestas familiares, mirando la televisión, fotos o diapositivas). La práctica de recordar conversando es algo muy evidente y natural en las familias – no necesita ningún propósito y ninguno de los hablantes tiene que perseguir una intención u objetivo establecido, ya que el tema puede cambiar o interrumpirse en cualquier momento (Welzer 2008: 163-164). Una dinámica que se incorpora automáticamente en el proceso de la concienciación comunicativa es lo que Bartlett llama el *effort of meaning* – el esfuerzo por crear un significado (Bartlett citado por Welzer 2008: 164). El término se refiere a la interpretación de los recuerdos de los padres o abuelos por parte de los hijos o nietos que complementan los recuerdos de sus familiares, dándoles una forma completamente nueva (Welzer 2008: 164-165.). Por consiguiente, las historias que se cuentan no tienen por qué ser consistentes y lineares – todo lo contrario: frecuentemente consisten en fragmentos bastante contradictorios entre sí. De ahí que se ofrezcan como puntos de partida para comentarios que respaldan, interrumpen o corrigen la versión narrada por los abuelos o padres a través de comentarios, ampliaciones y complementos.

[...] la historia familiar no se materializa en un solo bloque, reflejada en una sola forma narrativa cerrada, sino más bien es, en el estricto sentido del término, un montaje al que, en el trascurso de los años, siempre se le

9 La traducción del alemán es de la autora.



agrega y / o quita algo. La memoria familiar no se basa en la uniformidad del inventario de sus historias, sino en la unidad y repetición de la práctica de la memoria como en la ficción de una historia familiar canonizada. (Welzer 2008: 165-166)

Enfocando la relación y comunicación intergeneracional, Pereiro dice desde la antropología que “la transmisión intergeneracional de la memoria se hace a través de diversos tipos de mediaciones: oralidad, gestualidad, escritura, imágenes visuales, etc.” (Pereiro: 7). Volviendo a los relatos de filiación, parece válido y fructífero postular que la corriente chilena-latinoamericana opera entre padres e hijos, a través de la comunicación e interacción, una nueva subcategoría de la memoria familiar según el concepto de Welzer, que denominaré memoria intergeneracional dialogante. En las obras clasificables en esta categoría hay naturalmente un diálogo oral que precede al escrito. A diferencia del diálogo oral, en el diálogo escrito, el criterio de la temporalidad es sumamente importante, dado que no se trata de una conversación inmediata. Entre lo que expresa una persona (el padre o la madre) y luego lo que responde y comenta la otra (el hijo o la hija), pueden haber pasado años - en el caso de la novela de Pilar Donoso incluso interviene la muerte de su padre, quien se pronuncia como voz de ultratumba.

El siguiente análisis trata de contextualizar cómo se construye tal memoria intergeneracional dialogante entre padres e hijos, sobre todo enfocando la pregunta de cómo se mezclan los recuerdos de los padres respecto a diferentes episodios de sus vidas con los comentarios críticos y los propios recuerdos de los hijos, en un juego de dos voces narrativas distintas que crea un discurso en que ambas partes valen por igual. De ahí surgen varias interrogantes: ¿A qué materiales autobiográficos recurren esas obras para crear un recuento auténtico e íntimo de las vidas de los padres? Nuestro interés se centra también y sobre todo en la perspectiva de los hijos: ¿Cómo construyen su identidad a través de la condición filial desde la cual se pronuncian? ¿Qué impacto tiene la vida de los padres en su propia existencia? Y ¿cuál es la función de tal enfrentamiento con la relación paterno-filial? Kaufman afirma que

Somos sujetos [...] de significaciones que hemos recibido y sobre las que nos interrogamos para entender, explicar o interpelar sentidos de nuestro presente. A quién nos parecemos, qué historias repetimos o desafiamos,



suelen ser parte de las construcciones de sentido, de la singularidad de nuestra estructuración subjetiva y de la búsqueda creativa de espacios vitales. (Jelin/Kaufman 2006: 49)

Analizando las relaciones paterno-filiales desde el punto de vista de los hijos parece válido interrogarse por el objetivo de tal proyecto de escritura: ¿Sirve el diálogo entre las dos generaciones simplemente como recapitulación, en función de poner un punto final, o más bien como reproche, venganza o reconciliación?

El diálogo con el otro lado o correr el tupido velo

Algo que llama la atención en las dos obras que se analizarán en adelante, es la tendencia de los padres de animar a los hijos en cuanto al proyecto de escritura.¹⁰ En la obra *Santiago - París. El vuelo de la memoria* (2002) que emprenden Mónica Echeverría (madre) y Carmen Castillo (hija) juntas, Carmen, en un principio no está nada convencida de su condición de coautora: “Sin embargo insistes, Mónica. Una vez más, en el teléfono, me preguntas si ya escribí unas líneas, quieres que resuenen con tu texto, se entretujan como en una manta india” (Castillo 2002:10). En el caso de *Correr el tupido velo* (2009) de Pilar Donoso, la escritura de la biografía de José Donoso, que luego se convierte en un diálogo con el padre difunto, es una empresa impuesta por el mismo padre ante su muerte, lo que Pilar necesita puntualizar ya en las primeras páginas: “Debo aclarar que mi padre me designó como su biógrafa” (Donoso 2010: 12). Estas ‘coincidencias’ pesan aún más cuando uno se fija en el grado de parentesco entre José Donoso y Mónica Echeverría: ambos son primos a través de la rama de los Yáñez. Como si con esto no bastara, se trata de una familia en la que se cruzan las filiaciones, memorias y relatos de vida. Sólo quiero mencionar aquí a María Flora Yáñez y su obra *Historia de mi vida* (1980), pero sin embargo, hay mucho más.¹¹

¹⁰ No suele ser tan frecuente que el relato se imponga o encargue a través de los padres, sino que los hijos sienten la necesidad y el deseo de realizar semejante proyecto, a veces incluso sabiendo que tal propósito pueda provocar conflictos con otros miembros familiares.

¹¹ Algunos ejemplos de relatos familiares publicados son: Inés Echeverría (Iris) de Larraín, descendiente de Andrés Bello quién escribió *Por él* (1934), Santiago: Imprenta Universitaria. Se trata de un discurso jurídico sobre el esposo de su hija Rebeca, Roberto Barceló, quien termina asesinando a su



El mismo José Donoso se inscribió con *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996) en este eslabonamiento genealógico, dedicando su libro a “las mujeres de mi descendencia, PILAR, NATALIA y CLARITA, para que no se olviden y lo vuelvan a contar y a inventar otra vez más” (Donoso 1996: 7). De ahí que desde un principio exista un legado y a la vez un fuerte componente intertextual en *Correr el tupido velo* que se evidencia cuando Pilar confiesa en el epígrafe inaugural: “Escribir este libro tuvo grandes consecuencias para mí, pérdidas irreparables y, seguramente, habrá más. Es por ello que, como continuidad de mi historia, se lo dedico a mis hijos: Natalia, Clara y Felipe” (Donoso 2010: 7). Se menciona aquí un proyecto de escritura y de trabajo de duelo que la hija de Donoso, durante casi siete años, lleva a cabo para reevaluar su propia vida e identidad en el marco de la historia familiar. Aunque desde la muerte de José Donoso han pasado ya varios años, el padre sigue proyectándose con una presencia llamativa en la vida de la hija, quien admite: “Han pasado diez años de la muerte de mi padre y su sombra aún deambula por todas partes [...]. Una vez este padre tan presente me dijo: ‘Uno logra ser uno mismo cuando los padres se mueren’” (Donoso 2010: 11). Este postulado del padre resulta bastante cínico cuando solamente unas tres líneas más abajo, Pilar nos revela: “No puedo liberarme de su cadena opresora” (Donoso 2010: 11). Aunque Pilar siente desde el principio el peso del proyecto que su padre le ha legado – durante todo el texto se perciben los dos momentos ambivalentes de querer cumplir con el deseo del padre y de luchar y rebelarse a la vez contra este destino – ella acepta, a lo mejor con la intención de liberarse y deshacerse de tal cadena. La tarea de escribir la biografía de su padre se realiza principalmente a través de recortes de los sesenta y cuatro diarios íntimos y varias cartas dirigidas a madre e hija y a los amigos más cercanos que Pilar selecciona, ordena, complementa y comenta, y que van convirtiéndose a lo largo de la novela, en un enfrentamiento retrospectivo con el pasado. Al respecto, ella dice:

Soy yo, hoy, más de diez años después de su muerte, quien los esté transcribiendo, ordenando y dando a conocer; tratando de conservar cierta

esposa. Mónica Echeverría Yáñez, a su vez, publicó una biografía sobre Inés Echeverría Bello, titulada *Agonía de una irreverente* (1996), Santiago: Editorial Sudamericana. Además, los hermanos de Mónica, Alfonso Echeverría Yáñez, escritor, y José Echeverría Yáñez, filósofo, también hacen referencia a la historia familiar en sus obras. Le agradezco un fructífero diálogo con la Dra. Lorena Amaro por revelarme los cruces en los relatos genealógicos que provienen de esta familia.



objetividad, si es que existe; dándole forma al dolor, a la admiración, al desconcierto e incluso temor que pueda provocarme haber vivido 28 años al lado de alguien a quien creí conocer tan bien, pero de quien hoy descubro muchas máscaras más de las que yo supuse tenía (Donoso 2010:33).

Estas máscaras, a pesar de ser frecuente objeto de procedimientos narrativos del mismo José Donoso¹², indican en el ámbito de la teoría autobiográfica una forma de lectura, la *prosopopeia*, siguiendo el postulado de Paul de Man quien defiende una versión ficcional inherente a cada texto autobiográfico (de Man 1991: 113-117). Tomando este mismo rumbo, Pilar anota: “La ficción y la realidad vuelven a mezclarse [...] en mi casa era imposible diferenciar esta línea tenue entre la ficción y la realidad” (Donoso 2010:11). Es curioso que el *American Heritage Dictionary of the English Language* defina a la *prosopopeia* aparte del uso equivalente a la personificación como “a figure of speech in which an absent or imaginary person is represented as speaking”. Es esta personalidad disfrazada, tapada y cubierta¹³ del padre, en combinación con su muerte y ausencia, que provoca una presencia permanente en la vida de la hija, tomando incluso rasgos fantasmagóricos cuando la voz del padre va resurgiendo a través de sus diarios. Es por eso que el descubrimiento de los pensamientos más secretos e íntimos del padre revela a la vez el lado oculto de su personalidad. De esta manera, la búsqueda de la verdad sobre el padre se resquebraja en una investigación sobre la relación paterno-filial y, por consiguiente, en una búsqueda de las huellas de la propia identidad:

Voy a tratar de contar esta historia –que es la mía en relación a él [...]. Será más bien, la versión de una hija-niña, hija-adolescente, hija-mujer que lo acompañó, lo admiró, lo amó y lo odió [...].La historia que quiero contar no es “la historia de José Donoso”, sino la de una hija, en la búsqueda interminable por saber quiénes fueron sus padres, sean biológicos o adoptivos. Es la búsqueda de la identificación, del entendimiento de quién es uno y del inevitable conflicto que esto implica (Donoso 2010: 12-13.)

¹² En la obra de José Donoso, las máscaras se refieren a juegos identitarios – a otras realidades y existencias sociales con los que el escritor se identifica.

¹³ El título de la novela, *Correr el tupido velo*, puede ser leído en este contexto con la intención de llevar a cabo un trabajo casi arqueológico para primero sacar a la luz, capa por capa y velo por velo, y luego reconstruir la verdadera personalidad del padre.



A una infancia y adolescencia ya de por sí difícilísimas a causa de interminables mudanzas, el desarraigo, la escasez financiera, la adicción al alcohol de la madre y el desmesurado egoísmo del padre combinado con temporadas de paranoia, depresiones e hipocondría que se reflejan en las crisis matrimoniales, a todo esto se suma la condición de Pilar como hija adoptiva. En una carta a Alberto Pérez, el 20 de mayo de 1967, José Donoso anuncia el plan de la adopción: “Adoptaremos una niña. Capaz que le pongamos Monserrat y le digamos “la Montsy” (Donoso 2010: 68). Pilar comenta: “El destino hará que esta niña, que seré yo, se llame Pilar, sea madrileña y termine entregándose, no núbil, en Chile, a su primo hermano Cristóbal Donoso, creando así un lazo sanguíneo directo de mi descendencia con mi padre” (Donoso 2010: 69).

La inseguridad y permanente preocupación de no saber a dónde pertenecer realmente, termina en el matrimonio con el primo hermano como intento grotesco de llenar este vacío que significa para Pilar la falta de entrada en el árbol genológico, sentirse un hueco en la genealogía familiar. El padre, según la hija, hace lo suyo para provocar tales sensaciones en ella, anota en su diario: “Pilarcita, instancias innegables de odio, que nos retraen, con su infancia tan extraña a nosotros y nuestra vida, a sus genes, a su ajenidad, a su madre o padre físico” (Donoso 2010: 29). Pilar, herida, reflexiona acerca de su condición adoptiva: “El hecho de no tener un origen biológico conocido hizo que él fantaseara sobre esto y me criase haciéndome un ser marginal” (Donoso 2010: 20). En una carta dirigida a su hija, el padre toma honestamente posición, explicando su comportamiento cruel e injusto por sus numerosas paranoias:

Se sabe que en las crisis psicológicas quien paga los platos rotos es siempre la, o las, personas más queridas cuyo amor la imaginación lo transforma en deseo de destruirme a mí, a mi yo. Tú, mi persona más querida, te transformaste entonces en objeto de mi temor, de mi miedo, y te construí como la imagen de la persona poderosa, capaz de destruirme. Sobre todo tú, porque eras el ser más querido. Y mi cariño por ti, como todo, [...] tiene una parte de luz, pero también una parte de sombra. (Donoso 2010: 28)

Sin embargo, el tono que prevalece en el discurso de la hija no es únicamente el reproche, sino también el perdón y la reconciliación. Los momentos en los que Pilar hace hincapié en su relato, son aparte de la época de su infancia y juven-



tud (etapa fundante para la identidad y el desarrollo de la propia personalidad) el momento en el que el padre ya se está desvaneciendo a causa de su enfermedad. Pilar describe una escena en el hospital a la que precede una reflexión sobre su propia mortalidad y el después de la muerte. En un gesto de despedida, su padre le dice: “Deberás ser fuerte. No sé qué será de ti cuando yo no esté” (Donoso 2010: 434). Pilar reflexiona acerca de este consejo:

Nunca encontré esa fuerza. La he buscado, pero debo reconocer que el dolor me ha hecho conocer la fragilidad y la autodestrucción. Quizás sólo lo logro hoy, al poder escribir este libro, al haber podido ver a mi padre y, de algún modo, mi historia en todas las dimensiones que uno puede tener como ser humano, los distintos planos, las distintas realidades interiores y exteriores, para, al final, comprenderlo en su totalidad, permitiéndome quererlo, odiarlo, perdonarlo, agradecerle y, por último, lograr el duelo, separarme de su imagen, que he buscado durante estos últimos años, y ser yo misma. (Donoso: 2010: 434)

El trabajo de duelo en todas las facetas emocionales que desencadena la recapitulación de las dos vidas es probablemente lo que Pilar ha podido llevar a cabo y rescatar como conclusión positiva de su proyecto de escritura, indicada por un frágil “quizás”. Sin embargo, las consecuencias pesan fuerte: Menciona también los momentos extremos de debilidad, desolación y autodestrucción cuya grave secuela, como sabemos, no termina con la publicación de la obra. De hecho, habría que releer este relato como epitafio, ya que tiene como verdadero punto final la propia muerte de Pilar. Empero podemos sospechar que ha sido una decisión muy consciente y voluntaria por parte de Pilar de situar al final de la obra el legado que le dio impulso a redactarla. Cabe recordar a Hesse quien dijo que a todo final le es inherente un comienzo. Pilar cita entonces de un extracto de un diario de 1979, cuando ella tenía sólo 12 años:

Algún día, por curiosidad, leerás los recuerdos de tu padre: los escribo para que, si quieres, los asumas como parte de tu pasado y dejes que te definan. Si no te apetece hacerlo así, los rechazarás definitivamente como curiosidades sin importancia [...]. Quisiera dejarte en herencia estas pocas efigies, este manojito de ideas, de escritos y sensaciones [...]. Mis recuerdos,



mi pasado no son sólo para mí y quiero preservarlos para que constituyan parte de tu pasado también (Donoso 2010: 440).

La transmisión de esta difícil herencia implicó para Pilar, como dice en la dedicación, “pérdidas irreparables” y la decisión entre asumir y rechazar el legado del padre se muestra oscilante y ambivalente durante todo el proceso de escritura. No obstante, “el ser yo misma”, como dice Pilar más arriba, es decir la búsqueda, el rescate y la manifestación de la propia identidad significaron para ella un acto de inscripción en el encadenamiento genealógico, lo que le permite, en último término, sacar una conclusión positiva de su proyecto de escritura:

Tuve que reestructurarme una y mil veces frente a lo allí escrito, ante el desconcierto, el dolor, el amor, el miedo, el odio... Pero de entre esas miles de páginas me rescaté a mí misma y quizás, finalmente, también supe quién soy [...]. 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. (Donoso 2010: 37)

Un vuelo de memoria entre dos países, generaciones y posturas políticas

En el caso de *El vuelo de la memoria* (2002), se entrelazan las voces en primera persona de Mónica Echeverría, madre, y Carmen Castillo, hija, para testimoniar más de setenta años de la historia y sociedad de Chile. Proveniente de una familia aristocrática, la madre se rebela contra las convenciones de su clase social, participando de manera activa en la vida política, ligada a la Democracia Cristiana, y el compromiso social. Sin embargo, la época más significativa para la historia familiar es la de fines de los sesenta, de la Unidad Popular y el después del golpe, cuando Carmen asume un papel protagonista como compañera de Miguel Enríquez, líder del MIR¹⁴. Después de irreparables pérdidas, el compromiso mirista obliga a Carmen a exiliarse en París – lugar de refugio que desencadena una irrecuperable distancia entre ella y Chile. En *Santiago - París*.

¹⁴ La abreviación MIR designa el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el grupo izquierdista principal de resistencia contra la dictadura y la política pinochetista.



El vuelo de la memoria, las dos voces se alternan - distinguiéndose gráficamente a través de la impresión cursiva de las palabras de Carmen - dando a conocer dos memorias suspendidas en un discurso honesto, íntimo y a la vez históricamente revelador. Mónica dice en el prólogo, inaugurando el diálogo con su hija:

A mediados de abril de 1999, estoy sentada en el patio de mi casa junto a mi hija Carmen. Ella llegó hace unos días desde París para estar junto a nosotros [... y] su país, ese Chile del cual siento que está cada vez más alejada [...]. Tomamos el té [...] y tratamos de recordar lo que fueron nuestras infancias [...]. Mientras saltan las imágenes, pienso: ¿y mi hija verá lo mismo que yo? [...] ¿la felicidad, la pasión y el dolor la habrán tocado en la misma forma que a mí? (Echeverría/Castillo 2002: 9)

Carmen, por su lado, responde desde una mirada mucho más escéptica hacia el proyecto común de escritura:

De vuelta a París, abatida por esas exigencias, entrampada y sin embargo, dócil, acepto, fragmentada entre cólera y escepticismo [...]. Pero me resisto [...]. Imposible atrapar el vuelo del recuerdo, fulgores de la memoria [...], el desasosiego y el vacío se saturan con el instinto monstruoso de la sobrevivencia [...]. A pesar de todo, a pesar de mí, surgen algunos instantes [...] y toman forma para ti, Mónica." (Echeverría/Castillo 2002: 10)

La memoria está descrita aquí como un elemento incontrolable, imposible de frenar, que impone su propia lógica, desencadenando y dando forma a recuerdos, incluso dolorosos, a través de los cuales ambas voces van enlazándose, alternándose, siempre comentando, por una parte, lo recordado por el otro, y por otra parte, evocando nuevos recuerdos desde la profundidad inconsciente de la memoria. De esta manera, en un discurso tanto político como poético, mientras la madre traza un preciso retrato del Santiago de los años 20 hasta el período de Allende, mencionando también su trabajo artístico como profesora de colegio, directora y actriz de teatro, la hija critica el compromiso social y cultural de la madre, formulado en el siguiente reproche: "Ustedes, nuestras madres [...], nos inculcaban una pasión por la cultura, pero demasiado ocupadas por sus propias pasiones artísticas o amorosas, nos dejaban agenciárnoslas solas [...]. Este exceso de libertad, ese desborde de ausencia, de tu ausencia, Mónica,



era para mí tan difícil de manejar” (Echeverría / Castillo 2002: 64). En el caso de Carmen, no es la muerte, como en la obra de Pilar Donoso, sino que lo que Carmen recrimina es más bien la desmesurada ausencia y falta de la madre durante su juventud que pone un primer obstáculo al diálogo entre madre e hija, dado que se trata de un espacio vital en el que los padres funcionan como folio de proyección que va creando roces con el desarrollo de la propia identidad. Sin embargo, a lo largo de los años, el juicio de la hija cambia cuando ella misma empieza a percibir el compromiso social y político como una herencia de la madre, convirtiendo a ambas mujeres en cómplices:

A ti, Ménica, te mantenía a distancia de mi intimidad. No quería tu mirada. Pero poco a poco, te descubrí: una mujer libre, adelantada de su generación. Empecé a ver [...] una mujer tajante y extrema [...], tu manera de develar las apariencias, de burlarte de las convenciones, me encantaba. En esos años nació nuestra complicidad” (Echeverría/Castillo 2002: 152)

El empleo del apodo cariñoso “Ménica” ya indica un progresivo acercamiento afectuoso hacia la figura de la madre, dejando entrever un desarrollo en la relación materna-filial por el cual Carmen admite que su madre la presione en cuanto al episodio de vida más difícil del cual dice: “En el fondo, siempre hablo de lo mismo [...]:conquista, masacre, resistencia. Y repito, de libro en libro, fases inacabadas, suspendidas [...]. Tus preguntas hostigantes, Ménica, las esquivo, las aparto de mí, pero no hay nada que hacer, me empujan hacia la espiral” (Echeverría/Castillo 2002: 172).¹⁵ Los círculos concéntricos de la memoria van dirigiéndose hacia un acontecimiento clave en ambas vidas, sumamente traumático para ambas: el descubrimiento violento del lugar de domicilio clandestino de Carmen y Miguel Enríquez, cuyas graves consecuencias son la muerte de Miguel y del bebé en el vientre de Carmen, quien también resulta herida con riesgo de muerte. Mónica dice a respecto:

¹⁵ Carmen Castillo trabaja prácticamente en toda su obra los acontecimientos del golpe y de la dictadura y su actividad en el MIR. Algunas publicaciones son: *Un día de octubre en Santiago* (1999) [1992] (LOM Ediciones, Santiago, Chile) o *Ligne de fuite* (1992) [1987] (Éditions Bernard Barrault, Paris). También es directora de varios documentales entre los cuales destacan: *La flaca Alejandra* (1994), *El país de mi padre* (2004) o *Calle Santa Fe* (2007). Contacto: Carmen.castillo@yahoo.fr



Me cuesta relatar esta historia. Es tan terrible. Como a las seis de la tarde recibimos un llamado telefónico desde Chile. [...] El lugar de escondite de Miguel y Carmen fue descubierto. La casa, rodeada por un gran despliegue de militares y agentes de la DINA armados, cayó en sus manos. [...] Miguel fue muerto y [...] una mujer herida e inconsciente fue trasladada en ambulancia hacia un hospital. (Echeverría / Castillo 2002: 168)

Hay que subrayar que Carmen, durante varios años, sufrió una fuerte depresión por los hechos ocurridos durante la dictadura de Pinochet que al fin y al cabo, la convirtieron en una mujer exiliada, pasajera entre dos mundos, que nunca más se ha atrevido a volver a Chile de manera permanente. Son cortas sus visitas, porque le falta el arraigo en su tierra natal, aunque gran parte de su familia haya vuelto a Chile y ella misma esté trabajando los sucesos de la dictadura en sus obras, los recuerdos son demasiados dolorosos. Parece que necesita pronunciarse desde el exilio que le permite un cierto distanciamiento emocional y una sensación de arraigo, que respecto a Chile, está irreversiblemente truncada. Por lo mismo, el hecho de que al final de la obra, Carmen evoque otra vez el acontecimiento traumático, tiene cierto significado simbólico:

El sábado 5 de octubre de 1974 golpearon mi memoria. Sé que ya no soy la misma [...]. A lo largo de estas páginas, a veces encontré, rocé, arranqué algunas de estas memorias movedizas. Mónica, ya lo sabes, gracias a ti, rompí algunas líneas de fuga. Un día quizás emprenda en paz este vuelo de regreso París-Santiago. (Echeverría/Castillo 2002: 295)

Se nota que el tono de Carmen ha cambiado: parece ahora más optimista, sabiendo que en el futuro aún tiene un gran trabajo adelante para superar esta vivencia, pero no excluye la posibilidad de que algún día pueda estar en paz con su pasado.

Conclusiones

Ambas obras analizadas cierran con la mención del acontecimiento clave, que resulta haber motivado todo el proceso creativo de la escritura. En el caso de Pilar Donoso, las últimas páginas están relacionadas con la enfermedad, el falle-



cimiento y el proceso de duelo por el padre, aspectos que revelan un cambio en la vida emocional de la protagonista, mientras en la obra de Carmen Castillo y Mónica Echeverría se trabaja más bien el impacto de un factor histórico y extrafamiliar en la relación íntima de lo materno-filial. Obviamente, el proceso de la memoria no se termina con la publicación de los relatos - ambos textos dejan bien claro que siempre hay que seguir 'trabajando' el pasado. Otro momento que las dos obras tienen en común es la manera de escenificar y darle forma a la memoria. Mientras el diálogo en la obra de Donoso funciona a través del diario y los documentos personales del padre, a los que preceden conversaciones entre padre e hija, el diálogo entre madre e hija en la obra de Echeverría y Castillo es de naturaleza más animada y no tan construida, dado que ambas están vivas y son capaces de hacerse mutuamente preguntas acerca de los momentos cruciales que enlazaron ambas vidas. Sin embargo, el ejercicio de la memoria se lleva a cabo en forma de diálogo cuyo hilo conductor, la memoria intergeneracional dialogante, funciona como catalizador de un fuerte cuestionamiento de la identidad de las hijas, ligado a la recapitulación de períodos de dolor físico y/o psíquico. No obstante, la reflexión sobre la figura de los padres tiene también un efecto terapéutico, dado que las hijas se liberan y deshacen de ciertas preguntas que quedaron flotando y sin aclarar entre ellas y los padres. A través de la filiación son capaces de comprenderse dentro de la herencia impuesta u ofrecida por los padres, simbólicamente representada por el proyecto de escritura, que en un principio fue pensado solamente como biografía de los padres y al final va tomando un rumbo complementario. Por ello quiero cerrar con las palabras de Dominique Viart que señala que "el relato de filiación siempre es el desvío necesario para llegar a uno mismo" (Viart 2008: 80).¹⁶

16 La traducción es de la autora.



Bibliografía

MONOGRAFÍAS Y VOLÚMENES COLECTIVOS

ASSMANN, ALEIDA (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.

DEMANZE, LAURENT (2008): *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: José Corti.

DONOSO, JOSÉ (1996): *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago de Chile: Alfaguara.

DONOSO, PILAR (2010) [2009]: *Correr el tupido velo*. Madrid: Alfaguara.

ECHEVERRÍA, MÓNICA / CASTILLO, CARMEN (2002): *Santiago - París. El vuelo de la memoria*. Santiago: LOM Ediciones.

GUDMUNSDÓTTIR, GUNNTHÓRUNN (2003): *Borderlines. Autobiography and fiction in postmodern life writing*. Amsterdam / New York: Editions Rodopi B.V.

JELIN, ELIZABETH / KAUFMAN, SUSANA (comps.) (2006): *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana.

VERCIER, BRUNO / VIART, DOMINIQUE (2008) [2005]: *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Éditions Bordas.

WELZER, HARALD (2008) [2002]: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck.

ARTÍCULOS EN REVISTAS

DE MAN, PAUL (1991): "La autobiografía como desfiguración". En: *Suplementos Anthropos* [29], 113-117.

ROOS, SARAH (2013): "Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos". En: *Aisthesis* [54], ... - ... (in press).

VIART, DOMINIQUE (2001): "Dis-moi qui te hante : paradoxes du biographique". En: *Revue des sciences humaines* [263], 7-33.

VIART, DOMINIQUE (2009): "Le silence des pères au principe du récit de filiation". En: *Études françaises* 45 [3], 95-112.



DOCUMENTOS EN INTERNET

AYALA-DIP, J. ERNESTO (2011): “Pilar Donoso, lúcida cronista de una familia”. En http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/16/actualidad/1321398009_850215.html (18.11.2013).

Pereiro, Xerardo: “Apuntes de Antropología y Memoria”. En: Revista O Fiadeiro – El Filandar (15). En http://www.galiciaencantada.com/archivos/docs/528_Pereiro,%20X.ANTROPOLOGIA%20Y%20MEM%C3%93RIA.pdf (18.11.2013).

Definición de la palabra “prosopopeia”. Extracto de: *The American Heritage® Dictionary of the English Language*, 4th Edition. En <http://www.wordnik.com/words/prosopopeia> (18.11.2013).

¿Qué será de los niños que fuimos? Las voces incómodas de *Av. 10 de julio Huamachuco* de Nona Fernández

PABLO DECOCK¹

RESUMEN

Este trabajo se centra en la novela *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007) de la escritora chilena Nona Fernández (1971) que ofrece una aguda mirada sobre el Santiago post-dictatorial y que plasma la necesidad de testimoniar una realidad silenciada.

Chile es presentado a menudo como el milagro económico en el discurso neoliberal de los medios de comunicación internacionales. Lo que falta, sin embargo, en esta visión unidimensional de la realidad es el aspecto humano (afectos, ideales, utopías) que no se mide necesariamente en términos cuantitativos. Las huellas de la corrosiva violencia dejadas por la dictadura militar aparecen y reaparecen en la sociedad contemporánea representada por Fernández. La estrategia narrativa de *Av. 10 de julio Huamachuco* consiste en desestabilizar los discursos dominantes de la historia oficial y en establecer un diálogo con el pasado traumático.

PALABRAS CLAVE

Memoria; generación post-dictatorial; metrópolis; prácticas de resistencia; Nona Fernández.

ABSTRACT

This article focuses on the novel *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007) by the Chilean author Nona Fernández (1971) who offers a post-dictatorial Santiago and reflects the need to give testimony about a silenced reality insightful take.

Chile is often presented as the economic miracle in the neoliberal discourse of the international media. What is missing, however, in this one-dimensional view of reality is the human aspect (feelings, ideals, utopias) that cannot be measured necessarily in terms of figures. The traces of the corrosive violence produced by the military dictatorship ap-

¹ Profesor de literatura y cultura españolas e hispanoamericanas en la Radboud Universiteit Nijmegen (Países Bajos) y coordinador de la carrera Lengua y culturas hispánicas. Ha editado, junto con Geneviève Fabry e Ilse Logie el volumen *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana* (2010, Peter Lang). Ha publicado diversos artículos sobre literatura hispanoamericana contemporánea y es también autor de una monografía sobre la obra de César Aira (en prensa, Peter Lang). Contacto: p.decock@let.ru.nl



pear and reappear in the contemporary society represented by Fernández. The narrative strategy of *Av. 10 de julio Huamachuco* consists in undermining the dominant discourses of official history and establishing a dialogue with a traumatic past.

KEY WORDS

Memory; post-dictatorship generation; metropolis; practices of resistance; Nona Fernández.

Una polilla se daba porrazos contra la ampolleta del farol que me iluminaba. [...] Su cuerpo se deshizo en un montón de cenizas. (44)

Mi trabajo se centra en la novela *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007), la segunda novela de la escritora y guionista chilena Nona Fernández (1971) en la que nos ofrece una aguda mirada sobre el Santiago post-dictatorial y que no deja de insistir en la necesidad de testimoniar una historia silenciada. Chile ha sido presentado en las últimas décadas (1990-2010) como el milagro ('tigre') económico en el discurso neoliberal y tecnocratizado de los medios de comunicación nacionales e internacionales. Lo que falta, sin embargo, en esta visión unidimensional de la realidad es el aspecto humano (sentimientos, ideales, recuerdos) que no se mide necesariamente en términos cuantitativos de rendimiento. Tampoco quedan fisuras ni se deja espacio para expresar el pasado doloroso en el discurso oficial que en el Chile de la post-dictadura abogó por el consenso y la reconciliación sin extremar los recursos de la Justicia – “Justicia en la medida de lo posible”, según la célebre promesa del presidente Patricio Aylwin (Richard 2010: 32) o, como nos lo recuerda Tomás Moulián en su influyente libro *Chile. Anatomía de un Mito*, “el consenso es la etapa superior del olvido” (1997: 37).

Las marcas de la corrosiva violencia dejadas en este período y las voces incómodas de la queja aparecen y reaparecen en la sociedad (o capital) contemporánea representada por Fernández. Cabe presentar aquí un concepto particularmente sugerente, el de “topografía” de Jens Andermann que él define como “mapas, ya no de espacios sino de imaginaciones y memorias de espacios, convencionalizadas en tropos, en figuras e imágenes retóricas” (2000: 18) y que se distingue



del de topografía: “Una topografía es un mapa del territorio nacional; una topografía, del espíritu de la nacionalidad” (Andermann 2000: 18).

A partir de este concepto quisiera reflexionar sobre las preguntas siguientes: ¿Cómo se desdibujan en la novela de Fernández los mapas de imaginaciones y de memorias de espacios? ¿Bajo qué formas y modalidades se establece la relación con el pasado nacional? Mi análisis mostrará que la estrategia narrativa de *Av. 10 de julio Huamachuco* consiste en fracturar la *doxa* oficial del discurso nacional después de la dictadura y en intentar – desesperadamente – recomponer los fragmentos de una memoria perdida. En la primera parte voy a centrarme en las características de la representación post-apocalíptica de Santiago. Luego, en la segunda parte voy a reanudar con la dimensión política o politizada – en tanto potencial crítico – de la capital para situar los actos de resistencia diversos y significativos de los protagonistas de esta novela. Finalmente, en la última parte formularé algunas conclusiones relacionando los recuerdos fragmentarios presentes en la cartografía terrorífica del texto.

I. Las huellas de una sociedad post-apocalíptica

La novela combina básicamente dos historias paralelas que se sitúan en el Santiago del presente. La primera es de Juan, un joven periodista que repentinamente decide desconectarse de la vida cronometrada que lleva. Se encierra en su casa, en una especie de autoexilio, fumando marihuana y escribiendo cartas a Greta, su amor de juventud con quien en el 85 organizó una toma del liceo. La casa de Juan se encuentra en un barrio fantasma, dado que un promotor inmobiliario (con el transparente nombre Lobos) compró todas las casas para construir en esa misma zona un centro comercial. Juan es el único que se niega rotundamente a vender.

La segunda historia es la de Greta a la que lleva casi 20 años sin ver. Ella recuerda el accidente en el que perdió a su hija cuando iba al colegio en el furgón escolar. Abandona a su casa y a su marido para rearmar el furgón con repuestos automotrices (hasta un manubrio que dice ‘I love Chile’) que encuentra en las tiendas de la Av. 10 de julio Huamachuco de Santiago. Un día, Juan sube al techo de su antiguo liceo y desaparece (105). A estas alturas, el hilo narrativo ya de por sí



fragmentario de la novela por las historias entrecruzadas, los sueños de los protagonistas, los recortes de diario y las noticias de las crónicas rojas, se vuelve aún más discontinuo y empiezan a mezclarse los datos realistas del inicio con elementos fantasmáticos. Carmen Elgueta, una mujer que vende seguros y que está obsesionada con el caso de ambos protagonistas desamparados hace lo necesario para que Greta pueda instalarse en la casa de Juan donde se topa con todos los recuerdos de su juventud. Es ahí donde Greta logra entrar en contacto con él por Internet y se desarrolla una comunicación electrónica entre los dos. Juan trata de explicarle que se encuentra en un pozo ciego donde escucha gritos y lamentos de niños. Greta decide salvarlo, conduce su furgón al pozo de edificación que dejó el antiguo liceo del barrio y reencuentra en ese espacio subterráneo a Juan, a su hija y a sus compañeros (desaparecidos) de la toma del liceo. Sin embargo, en las últimas escenas ambiguas de la novela vemos a Greta asistiendo en una silla de ruedas a la inauguración del centro comercial.

La representación de Santiago a lo largo de toda la novela corresponde a un marco desolador de vidas frustradas y dominadas por una rutina mortal, barrios en demolición, manipulación del consumidor por ofertas publicitarias incesantes, niñas degolladas, escenas de pedofilia, etc. Reina también en este infierno una especie de control generalizado (Orwelliano, podríamos decir). Así aprendemos en una de las frecuentes visitas de Carmen Elgueta a la casa de Juan que esa mujer sabe más de la vida de los protagonistas que ellos mismos:

– Tenemos las *fichas* de todos. Carmen me explicó que a través de las cuentas bancarias, de las tarjetas de crédito, de los expedientes policiales, médicos, y algunas otras fuentes no confesables, elaboran la ficha de cada individuo. A veces la información demora en ordenarse, como pasó conmigo, pero finalmente todo se ajusta. (35)

Este y otros fragmentos parecidos no denotan solamente los efectos (periféricos) del neoliberalismo. La palabra ‘ficha’ (o ‘fichar’) vuelve a menudo en el texto, en particular cuando se trata de la detención de los jóvenes rebeldes (entre ellos Juan y Greta) por los milicos tras la toma del liceo: “Las micros se detuvieron en la comisaría. Ahí nos bajaron a todos y nos *ficharon*. Dimos nuestros nombres, cédulas de identidad, direcciones, teléfonos y huellas digitales. Luego nos separaron, nos vendaron los ojos y entramos en una oscuridad total de la



que me costó años salir” (126). Hay una analogía evidente entre ambas citas en cuanto al sistema de fichar a la gente, sistema que funciona en el texto como metáfora del totalitarismo (estatal o neoliberal).

La experiencia traumática en la comisaría (el breve encarcelamiento, la violencia excesiva, la tortura y sobre todo la desaparición posterior de dos compañeros en 1985) es esencial para entender las vidas destruidas de Juan y Greta y su sobrevivencia melancólica. Sólo cuando dejan de tomar los calmantes y escapan de la rutina diaria para hacer tiempo (algo que no se acepta en esa sociedad frenética), aparecen los recuerdos dolorosos y fragmentados de aquella época:

La Chica nunca más volvió con nosotros. El Negro tampoco. Si la Chica no estuvo ahí de dónde saqué todo esto. Si el Negro nunca entró por qué yo [Greta] recuerdo su voz gritando por los pasillos. Es cierto que ha pasado tanto tiempo que las imágenes se confunden, pero aunque me haya desentendido de esto, yo recuerdo, yo sé. En esta casa el tiempo gira, las deudas penan. Los recuerdos rebotan en los muros, vuelven a entrar en uno con nuevas formas. No hay posibilidad de dejar atrás lo que nos incomoda, todo regresa entre estas cuatro paredes. (171-172)

Volveré sobre estos recuerdos incómodos – para el discurso oficial – en la segunda parte de mi trabajo. Pero lo que queda claro a partir de las marcas inscritas en la ciudad de Santiago y en la representación de los cuerpos (enfermos, en decadencia, accidentados, mutilados, torturados y, finalmente, muertos) es que *Av. 10 de julio* se puede considerar como una novela post-apocalíptica que “opera en una zona fronteriza abierta por el trauma” (Fabry et alí 2010: 457). Al leer el texto, tenemos la sensación de presenciar un mundo después del final, un mundo post-apocalíptico donde se sobrevive melancólicamente porque el final ya está detrás. Así se pregunta Juan en el texto varias veces (21, 22, 27, etc.) lo que está haciendo en ese barrio de fantasmas, en su casa aislada y resulta llamativo que se autocalifique como “sobreviviente de la hecatombe”. Una pregunta que se relaciona al primer nivel más evidente con la demolición del barrio pero que también se explica a la luz de lo ocurrido en el 85 y que recuerda además la oximórica expresión de James Berger en su estudio *After the end* (1999): ¿Qué es lo que ocurre después del fin?



Al elaborar el mapa mental de una capital distópica con claras referencias a la dictadura militar, Nona Fernández hace una crítica evidente de la memoria oficial de su país porque sabemos que “hablar de ciudad significa hablar de política” (Reati 2010: 3).

II. Cómo fracturar los dispositivos del poder y del olvido post-dictatorial

En primer lugar, es preciso destacar el contraste entre la fuerte rebeldía utópica de los jóvenes ante la dictadura en la toma del liceo (1985) y los actos de resistencia de los mismos personajes ya adultos (15 o 20 años más tarde) recluidos en sus espacios privados, cada uno en su propia célula íntima. En las vidas de los protagonistas se ha impedido hasta ahora – con cualquier medio como muestra la cita siguiente (reflexión de Greta) – el acceso a los recuerdos vitales de lo que ocurrió exactamente en la comisaría:

Un recuerdo puede diluirse con el tiempo y dejar sólo la sensación, la idea, el concepto. Un recuerdo puede borrarse a punta de calmantes, ansiolíticos, antidepresivos, somníferos, terapias, exceso de trabajo, mucha vida social y ocupaciones, pero hay cosas que se anclan a la memoria y que permanecen ahí esperando que uno tenga el valor suficiente para bucear en ellas. (169)

Fernández hace brotar paulatinamente pero con un afán testimonial esos recuerdos fragmentarios, esos fantasmas que en algún momento debían salir de la ‘pieza oscura’. Si bien los actos de resistencia parecen marginales, no son por ello menos significativos. Esos recuerdos no dejan asimilarse por la retórica tranquilizadora del consenso y del olvido durante la redemocratización. Poco después de dejar sus pastillas – “esas porquerías” (151) –, Juan decide en una de sus mañanas ajetreadas parar el coche en medio de la calle. Basta. Esa ruptura – desconectarse completamente de la vida rutinaria – será el catalizador para empezar a bucear en los recuerdos traumáticos:

Hicieron bien su pega, Greta. Nos desarmaron. Nos marearon con tanto olor a flor seca y cementerio. Nos dejaron funcionando a punta de antidepresivos, calmantes, ansiolíticos y pastillas para dormir, despertar y funcionar.



Nos injertaron un reloj en la muñeca y nos dejaron corriendo apurados de un lado a otro sin tener tiempo para pensar. Entre tanta carrera estúpida olvidamos lo importante y sólo ahora, que me detuve, tú y el resto de las imágenes regresan a mí, me inspiran y me vuelven el alma al cuerpo otra vez. Es como si recién me hubiera sacado esa venda sucia que me pusieron en la comisaría sobre los ojos. Lástima que ya sea tan tarde. (127)

Hacer tiempo para cocinar su plato de garbanzos, revisar los recortes del diario, redactar cartas a su amor de juventud Greta (sin saber dónde está) y rearmar de esta manera el rompecabezas (una de las figuras más significativas del texto) con las piezas de su memoria por debajo de la topografía nacional. De manera parecida Greta siente esa necesidad de indagar en el pasado doble en su caso: por una parte, buscar de manera obsesiva las piezas para recomponer el furgón escolar donde perdió a su hija (otra metáfora). Por otra parte, rearmar el relato del liceo al instalarse en la casa de Juan cuando él ha desaparecido: “He caminado hasta el liceo una y otra vez, buscando en los alrededores alguna pista, pero no encuentro nada, las máquinas lo han borrado todo. En el lugar del viejo liceo ahora sólo hay un gran hoyo [...]. Ahora esa tierra guarda un gran hueco. Un espacio enorme. Una tumba inmensa y vacía, sin información ni señas que hablen de Juan ni de nadie” (185).

A través del hoyo donde se construirá el centro comercial se refiere a la condición subterránea de la cultura chilena (lo no expresado bajo el discurso oficial y trivial). Y es precisamente en las últimas partes de la novela cuando Greta se comunica por e-mail con Juan y al fin se reencuentran en la vida subterránea en ese sueño compartido, que las escenas acerca de la cámara de tortura (pieza oscura) son más explícitas (180, etc.) y que se abre un espacio (subterráneo) para la voz (la queja, el dolor y el llanto) – como un coro de fantasmas – de las víctimas silenciadas y desaparecidas.

III. ¿Qué será de los niños que fuimos?

¿Se puede afirmar que la estética de Fernández es capaz de contrarrestar los efectos del olvido post-dictatorial o post-apocalíptico? Queda claro que a través de las grietas y de las fracturas omnipresentes en el texto, en la resistencia



íntima y fantasmática de los protagonistas, la autora logra ir en contra de la memoria nacional más allá de la muerte. La cita siguiente que proviene de la parte ‘subterránea’ de la novela no puede ser más ilustrativa: “Los tenían a oscuras, encerrados y asustados, van a decir los libros de Historia de Chile, pero no lograron matarlos. Estamos más vivos que nunca, compañeros, y tenemos que demostrárselo a todos los que no lo crean” (219).

Al rescatar las voces silenciadas de los muertos y aquellos fantasmas que circulan en la vida bajo tierra de la novela, Fernández hace aparecer de alguna forma lo invisible y lo ausente. Esta obsesión de rescate de lo reprimido marca toda la textualidad de *Av. 10 de julio*: está en su estructura fragmentaria y laberíntica de relatos no unificados (con saltos temporales entre los acontecimientos del 85 y el presente), en los lenguajes y registros diversos (las crónicas rojas del periódico, el informe policial, etc.), en el conjunto heterogéneo de materiales menores (recortes de diario, fotos, cartas, mails, boletos de micro hasta una “bandera chilena rajada”), en las desesperadas tentativas de los protagonistas de comunicarse (entre ellos, con el pasado).

Queda claro que el dolor y la rabia que expresa la novela de Nona Fernández no dejan indiferente al lector que también se enfrenta forzosamente con el agujero negro de la memoria nacional, el agujero gigantesco donde parece haber desaparecido Juan, el agujero negro que también aparece como una imagen central en su última novela, *Fuenzalida* (2012), como lo ha demostrado claramente Andrea Jęftanovic (2012). Conviene volver, a estas alturas, a la noción de topografía porque lo que se propone el texto es resignificar precisamente esa memoria del espacio nacional, de un pasado consensuado, de una representación demasiado homogénea – artificial – de la historia y sus víctimas. Es también la función que desempeñan las voces incomodantes de la queja (Richard 2010: 19) al final del texto (sexta parte) – “Son gritos desencajados, como los de alguien que está sufriendo mucho” (181) –, voces de hombres y de niños, silenciadas y situadas fuera de los archivos oficiales cuyo carácter espectral destaca la idea de una ausencia que sigue estando presente.

Para concluir, cabe detenerse brevemente en el epígrafe inicial de la novela que viene de los últimos versos del primer poema “La pieza oscura” (1963) del poemario homónimo de Enrique Lihn: “Nada es bastante real para un fantasma.



Soy en parte ese niño que cae de rodillas [...]”. Además de los versos citados, me llamó mucho la atención una pregunta del mismo poema de Lihn: “¿Qué será de los niños que fuimos?” (1963: 17). Si bien la pregunta no figura textualmente en *Av. 10 de julio Huamachuco*, la trama de la novela reactualiza de manera sorprendente su significado. Veinte años después de la toma del liceo (1985) y su desenlace trágico (dos compañeros desaparecen tras ser torturados en la comisaría), los protagonistas de la novela, Juan y Greta, se escapan de sus vidas rutinarias y empiezan a buscarse – “No hay posibilidad de dejar atrás lo que nos incomoda [...]” (171) – para finalmente encontrarse y perderse nuevamente.

Esa imposibilidad del verdadero reencuentro, de rearmar todas las piezas del relato junto a las vidas arruinadas de ambos protagonistas (Greta termina afásica en una silla de ruedas y los restos del cadáver de Juan aparecen varios meses después de su muerte) podría llevarnos tal vez a una sensación de derrotismo. En el caso de la obra de Nona Fernández, sin embargo, creo que esta aparente derrota no debe considerarse como tal, sino más bien como un desafío para seguir narrando, inventando, rearmando.² Al incorporar este gesto anti-reconciliatorio en la cartografía del texto, la narrativa de la autora chilena se inscribe de forma insistente y original en las prácticas discursivas de la segunda generación que busca nuevos modos para revisar las versiones oficiales de la historia nacional y regresar a los recuerdos mediados de la pieza de la infancia.

² Me baso para esta idea en el epílogo del libro *Prismas de la memoria* de Michael Lazzara (2007: 240) que reflexiona sobre el potencial teórico y político de la imposibilidad del testimonio en una serie de formas narrativas ‘abiertas’ de la literatura chilena post-dictatorial.



Bibliografía

ANDERMANN, JENS (2000): *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.

BERGER, JAMES (1999): *After the End. Representations of post-apocalypse*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

FABRY, GENEVIÈVE/LOGIE, ILSE/DECOCK, PABLO (eds.) (2010): *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana (Siglos XX-XXI)*, serie *Hispanic Studies: Culture and Ideas* (Vol. 32). Oxford, Bern: Peter Lang.

FERNÁNDEZ, NONA (2007): *Av. 10 de julio Huamachuco*. Santiago: Uqbar Editores.

JEFTANOVIC, ANDREA (2012): "Novela *Fuenzalida* de Nona Fernández: conciencia dramática de los agujeros negros". En: <http://www.ojoliterario.cl/novela-fuenzalida-de-nona-fernandez-conciencia-dramatica-de-los-agujeros-negros/> (05-11-2013).

LAZZARA, MICHAEL J. (2007): *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

LIHN, ENRIQUE (1963): *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria.

MOULLÁN, TOMÁS (1997): *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM/ARCIS.

REATI, FERNANDO (ed.) (2006): *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.

_____ (ed.) (2010): "Política y ciudades imaginarias en la literatura argentina de las últimas tres décadas". En: <http://www.spaans.ugent.be/file/25> (Consultada en internet el 05-11-2013).

RICHARD, NELLY (2010): *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

VALENZUELA, ALEJANDRO (2011): "Av. 10 de julio Huamachuco: la trastienda insoportable". En: http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=502:av-10-de-julio-huamachuco-la-trastienda-inoportable&catid=80:dominios-perdidos&Itemid=525 (Consultada en internet el 05-11-2013).

La representación de la traición en *El palacio de la risa* de Germán Marín y *La vida doble* de Arturo Fontaine¹

KAREN CEA PÉREZ²

RESUMEN

Este trabajo tiene por objetivo analizar la temática de la traición presente en dos novelas chilenas de la postdictadura: *El palacio de la risa* (1995) de Germán Marín y *La vida doble* (2010) de Arturo Fontaine. En ellas veremos cómo se va configurando una trama desde o en diálogo con voces femeninas fantasmales y fragmentadas por la traición. Por otra parte, la escritura literaria logra abordar otras temáticas, posibilitando con ello la reconstrucción y reflexión respecto al pasado reciente de nuestro país. En este sentido, observamos la capacidad del discurso literario para dialogar con otros discursos posibilitando con ello el surgimiento de memorias silenciadas por la historia oficial, tales como la experiencia concentracionaria de los centros secretos de la dictadura, espacios creados para ordenar y castigar mediante la deshumanización con brutales y sistemáticos métodos de tortura. Así, los detenidos no solo experimentan la derrota y la tortura, sino que también, algunos de ellos terminan por enfrentarse al hecho de la traición y delación de sus compañeros.

PALABRAS CLAVE

Traición; dictadura chilena; memoria; postdictadura; escritura literaria.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the topic of treason in two post dictatorial Chilean novels: Germán Marín's *El palacio de la risa* (1995) and Arturo Fontaine's *La vida doble* (2010). In these two novels we observe a plot organized from and within a dialogue held by female voices that treason fragments and transforms into ghosts. Furthermore, these works are

¹ Este artículo se realiza en el marco del Proyecto Fondecyt Regular N° 1110083 de la investigadora Alicia Salomone y del Proyecto Redes 130057 DRI-Conicyt "Red Internacional de Estudios de la Memoria Social-RIEMS" Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Investigadora Responsable Alicia Salomone.

² Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad de Chile, Magíster en Estudios Latinoamericanos del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Es parte del equipo de educación de la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi. **Contacto:** karen.cea.p@gmail.com



able to address several topics from the specific discourse of literature, enabling the reconstruction and reflection on the recent past in the country. In this sense, literature has the ability to dialogue and engage with other discourses, allowing the emergence of silenced memories due to the predominance of an official history. Such is the case of the illegal imprisonment (in concentration facilities) brought about by the secret police of the dictatorship, places created to establish order and to punish and dehumanize with brutal and systematic methods of torture. Detainees, consequently, not only experienced defeat and torture, but some of them also end up facing treason and their comrades' denunciation.

KEYWORDS

Treason; Chilean dictatorship; memory; post dictatorship; literary writing.

1. Introducción

*(...) un modo distinto, también, de afirmar la imaginación,
no como una creación distinta de la verdad de la vida, sino como,
en el mejor de los casos, una forma de conocimiento de lo real.
Autobiografía de una escritura*

Enrique Lihn

Las posibilidades que entregan las formas literarias y artísticas han posibilitado abordar problemáticas complejas de las sociedades, tales como la experiencia concentracionaria en las pasadas dictaduras cívico militares del Cono Sur Latinoamericano. En este sentido, siguiendo las ideas de Grínor Rojo, entenderemos que la literatura no puede ser un discurso cerrado sobre sí mismo, con un radio de acción que le pertenezca sólo a ella, sino que por el contrario se configura como un tipo de discurso abierto al diálogo intertextual con otros discursos (Rojo 2001). Esto es relevante, en tanto textos que refieren a experiencias traumáticas, como *La vida doble* (2010) de Arturo Fontaine y *El palacio de la risa* (1995) de Germán Marín, los que pueden ser analizados no solo desde su particular plasmación escritural, sino también, y de manera crucial, a partir de los diálogos que establecen con otros textos y discursos, los que al ser relevados



enriquecen su interpretación. Entre ellos, hay que considerar aquellos vinculados con el contexto histórico, político y social en el que se producen e insertan esas historias de traición, horror y tortura a las que refieren ambas novelas.

Arturo Fontaine publica su libro en el 2010, es decir, 20 años después del regreso de la democracia, en un contexto de avances significativos en temas de violaciones a los derechos humanos y de resurgimiento de temas subterráneos como la delación³. Por su parte, Germán Marín lo hace en plena transición democrática en 1995, periodo marcado por la creación de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991) y la posterior entrega del Informe Rettig en 1992, pero también por la impunidad judicial para con los responsables de las graves violaciones a los derechos humanos que consignaba dicho Informe. En este sentido, baste recordar que el dictador Augusto Pinochet se mantuvo como Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas hasta 1998 y, luego de dejar ese cargo, siguió como Senador Vitalicio hasta su renuncia el 5 de julio del 2002⁴.

Por otra parte, en ese mismo momento se publican dos libros y un documental que dialogan con la novela de Marín. Me refiero a los testimonios de Luz Arce y Marcia Merino, ambas ex militantes de izquierda, ex prisioneras políticas y ex agentes de los organismos represivos de la dictadura. Luz Arce publica en 1993 *El infierno* y el mismo año la documentalista Carmen Castillo estrena un documental sobre Marcia Merino, *La flaca Alejandra. Recuerdos de la muerte* (1993). Un año después es la propia Merino quien publicará su testimonio bajo el nombre de *Mi verdad* (1994).

Es en este marco que me interesa analizar las novelas *La vida doble* y *El palacio de la risa* bajo la temática de la traición que se despliega en sus páginas. Veremos como en ambos textos se posibilita, de distintas maneras, el abordaje de este asunto que es tabú en las sociedades postdictatoriales, y que tiene que ver con la delación y colaboración de prisioneros políticos bajo situaciones de tortura.

³ Como en otros momentos, será el arte lo que permita aproximarse y abordar temáticas marginales dentro de la sociedad. Lo vemos con la creación de obras de teatro chilenas que abordan la figura de la traición-traidoras, como *Medusa* (2010) de la actriz y dramaturga Ximena Carrera y *Mina Antipersonal* (2013) de la popular actriz Claudia di Girólamo.

⁴ Cabe destacar que el 3 de marzo se aprueba el primer desafuero a Augusto Pinochet, aprobado por el Pleno de la Corte el 23 de mayo del mismo año. Este suceso permitió su posterior procesamiento por el caso “Caravana de la Muerte” el 1 de diciembre del 2000.



Ya sea mediante el diálogo con *una* mujer acusada de traición o a través de la rememoración de la figura fantasmal de un antiguo amor, ahora manchado con la duda de su participación en los organismos represivos, Fontaine y Marín, respectivamente, se sumergen en una zona compleja y cargada de ambigüedades, en un espacio árido y fragmentado que se devela en la escritura.

2. La representación literaria de memorias silenciadas en *La vida doble* y *El palacio de la risa*.

Con el golpe de Estado en Chile, el 11 de septiembre de 1973, y el inmediato establecimiento de una dictadura cívico-militar por 17 años, se instaló en el país una política de terrorismo de Estado contra quienes fueran considerados opositores políticos. Bajo el alero estatal surgieron organismos como la DINA⁵, la que encabezó la represión mediante la aplicación sistemática de políticas de exterminio. Esto se tradujo, por ejemplo, en la instalación de centros clandestinos de secuestro, tortura y muerte, como Londres 38, José Domingo Cañas, La Venda Sexy y Villa Grimaldi⁶. En cada uno de dichos centros se aplicó la represión en sus diversas posibilidades, desde las más más crudas hasta las más profesionales. De ello dan cuenta los testimonios de sobrevivientes que decidieron narrar la experiencia límite de la detención en aquellos lugares que fueron expresión directa de la máquina de deshumanización de los sistemas dictatoriales (Calveiro 2008:103).

Ahora bien, dadas las características de estos recintos, las formas de comportamiento y los modos de relacionarse de los detenidos, muchos de ellos militantes, estuvieron mediadas, principalmente, por la figura de los victimarios y por la experiencia de la tortura, la propia y la de otros. En este sentido, difícilmente podría esperarse que los detenidos tuvieran la capacidad de enfrentar la experiencia concentracionaria con la autonomía y claridad para elegir, por ejemplo,

5 Dirección de Inteligencia Nacional, entidad represora creada por el decreto ley N° 521 del 14 de junio de 1974.

6 En el Informe sobre Prisión Política y Tortura (2004) se consigna que durante la dictadura cívica militar chilena 1.132 recintos fueron utilizados como campamentos de prisioneros y centros secretos de detención a lo largo del país.



entre la vida o la muerte. Algo que incluso algunos detenidos entendieron tiempo después, como afirma Hernán González ex militante del MIR:

Estando todavía en esa pieza, [...] algunos decidimos organizar una célula partidaria. Nuestra idea era que debíamos hacer todo lo posible por mantenernos vivos y poder salir de ahí en las mejores condiciones posibles. Creo que ninguno de nosotros quería aceptar que nuestro destino ya estaba decidido por la DINA y que sólo ellos podían modificarlo. (Ruiz 2010: 255)

Así, vemos que a través del uso sistemático de las prácticas represivas se va mermando y anulando la capacidad de resistencia de los sujetos, muchos de los cuales a pesar de lo vivido no decaen en sus esfuerzos por hacer frente a la tortura, teniendo en mente la figura heroica del resistente. Este ideal es recordado por la escritora Nubia Becker en su libro testimonial *Una mujer en Villa Grimaldi* (2011): "...eso es todo lo que hay que guardar: nombres, puntos, casas, sobre todo vidas. Aquí dentro como tumba. Aunque te muelan a palos, ¿aunque te presionen con el hijo?... esa es una pregunta terrorífica, difícil de responder." (Becker 2011:24). En este fragmento, se observa que, desde la absoluta convicción respecto de la propia resistencia a la tortura, el hablante se mueve hacia la duda por el miedo a la incapacidad de resistencia al enfrentar la tortura de otros, en este caso los hijos. Una situación que también aparece ficcionalizada en *La vida doble*, cuando su protagonista declara que "...los momentos se abren solos hacia atrás y hacia delante. En ese estadio de angustia no encuentras refugio en ti misma ni en nada que te hayan enseñado. Nada tiene sentido. Sólo restan tus gritos sofocados a medias por el paño. Me roía como culpa, mi hija" (Fontaine 2010:142)

Asimismo, cabe preguntarse por las finalidades y consecuencias de la tortura y el castigo en los detenidos y detenidas. Bajo las sesiones de tortura e interrogatorio se vieron involucrados en episodios paradójicos y de gran complejidad, en los que se alteran todos los roles, desconfigurando todo lo conocido y aprendido. De este modo, los prisioneros tuvieron que enfrentar no solo la derrota de un proyecto político sino también el terror frente a la detención y a la posibilidad de traicionar, colaborar o delatar a sus compañeros, quebrando así el mandato del buen militante; un imperativo moral, según el cual, en la tortura no se hablaba, no se entregaba. Por otra parte, ¿cómo enfrentar a aquellos que



no resistieron, a los militantes quebrados por la tortura propia o la de otros? Sobre ese mandato reflexiona también Becker, desde un ejercicio escritural que le permite sortear la distancia temporal y generar un diálogo entre pasado y presente: es decir, entre la Nubia militante y la Nubia escritora:

[...] Resistiré. Las niñas lo sabrán, [...] Sabrán que no hablé, que resistí, que aguanté. Eso, para ellas es importante; será su única herencia. Pensaba así, con un dramatismo teatral y hasta pueril. Un heroísmo trágico en medio de la derrota era lo único que se me ocurría: era mi fuente de valor.
(Becker 2011:22)

Ese ejercicio reflexivo de la escritora/militante, que mira desde la distancia el “heroísmo trágico en medio de la derrota”, nos lleva directamente al tema de este escrito. En Chile, existen casos que se consideran emblemáticos y que refieren a la demolición⁷ y posterior “traición” por parte de algunos militantes de izquierda, principalmente mujeres. Las que tras ser secuestradas y sometidas a duras torturas e interrogatorios en centros secretos de detención, no “resisten” e inician un proceso de colaboración al interior del centro que termina con el ingreso al mismo aparato represivo que las castigó, entablando incluso relaciones amorosas con sus verdugos. Esas mujeres señaladas como traidoras son Marcia Merino, Luz Arce y María Alicia González. Los motivos para tal denominación se relacionan con una serie de interpretaciones, las que suelen articularse de forma dicotómica, como señala Pilar Calveiro, bajo los arquetipos de héroes y traidores, opciones que en cierta medida pueden leerse como posibilidades de reconstrucción luego de la experiencia concentracionaria, de la sobrevida, en tanto “...la representación del traidor o la traidora como otro absoluto y ajeno, permite que “la culpa no nos toque y exorcizamos el mal que de otra manera también podría instalarse en nosotros; afirmamos nuestra inocencia. La traición señalada en el otro nos protege...” (Ruiz 2010).

⁷ En su libro *Fracturas de Memoria*, Maren y Marcelo Viñas, definen el momento de la demolición “A partir de la intensidad del dolor físico, de la desafrentación sensorial –oscuridad, capucha–, de la ruptura de todo vínculo afectivo y efectivo con el mundo personal, amado desde siempre, se llega a la presencia constante de un cuerpo dolorido, sufriente, deshecho, totalmente a merced del victimario, que hace desaparecer toda otra presencia del mundo que no sea la centrada en la experiencia actual. Llamamos a ese momento: la demolición.” (Viñas 1993: 40).



Por otra parte, se debe considerar que, en Chile, la postdictadura estuvo marcada por la imposición de políticas oficiales de memoria que, en gran medida, pueden resumirse en la frase del presidente Patricio Aylwin: “justicia, en la medida de lo posible”. Si bien ese enfoque permitió avanzar respecto del esclarecimiento de las graves violaciones a los derechos humanos ocurridas durante los 17 años de la dictadura cívico-militar, por ejemplo, a través de la labor de la Comisión Rettig, sin embargo, ese mandato transicional tenía como condición que, para “avanzar”, había que dar por concluidas ciertas discusiones riesgosas que podrían poner en riesgo el curso de la transición hacia la democracia:

[...] ¿Qué revisitar de la memoria del pasado para que el trabajo de la crítica se aleje de las grandes composiciones de escena del análisis sociopolítico que delinea una historia sin sombras ni recoveco? ... Son quizás los fragmentos más insidiosos de un pasado lleno de impurezas lo que debemos releer con precisión detallista para que la memoria y el recuerdo confiesen el embrollo de sus culpas, tormentos y obsesiones. (Richard 2010:98).

En ese contexto, la revisión del pasado reciente en Chile configuró ciertas memorias silenciadas, las que, una vez que afloran, remueven los frágiles acuerdos pactados sobre los que se construyen las verdades oficiales de los distintos grupos que componen la sociedad. Dentro de aquellas memorias oscurecidas se ubican las que tienen que ver con la “colaboración” como parte de las dinámicas generadas al interior de los centros secretos de tortura. De este modo, la experiencia concentracionaria de aquellos que vivieron el horror de la tortura y el castigo, es parte de ese pasado lleno de impurezas del que habla Nelly Richard; una experiencia compleja no solo por lo evidente en el horror vivido por hombres y mujeres, sino por las diversas formas de comportamiento que se dieron al interior de los campos de concentración. Es frecuente que en los testimonios de los ex presos políticos aparezca la referencia al “hablar”, es decir, a la entrega de información durante el interrogatorio y la tortura, como uno de los mayores temores al interior del centro de detención. Pues “hablar”, “cantar”, “quebrarse” y “colaborar” en medio de la tortura y el interrogatorio rompía con el deber ser del militante, centrado precisamente en no hablar, no colaborar, no traicionar y, por lo tanto, en no entregar a sus compañeros:



Ya llevábamos diez días de torturas. A veces me sumergía en el miedo, y otras, en la angustia de quebrarme o que Osvaldo no resistiera, porque, al final de todo, el objetivo máspreciado allí era no quebrarse. Hacerlo era peor que la muerte: significaba el derrumbe total para nosotros.

El fantasma de los quebrados, que ya a estas alturas veíamos deambular por la Villa, sin vendas en los ojos, algunos sirviendo de mozos, nos asqueaba y aterraba a la vez. (Becker 2011:40)

Ese temor que manifiesta Becker, es lo que podría explicar el silencio que rodea a estas experiencias de la prisión política, lo que no puede desvincularse de cierto deber ser, de lo que se esperaba de una generación definida por Gladys Díaz como “Una casta de mujeres y hombres encantadores de ideales e idearios, ajenos a toda autorrealización, dispuestos a esfumarse en el colectivo, y a dar la vida si era necesario por la coherencia política”. (Díaz 2010) El dar la vida por parte de los héroes representados en la figura límite del ejecutado y el desaparecido, marcó a quienes sobrevivieron al horror de la tortura. Por el contrario, las figuras de aquellos que transgredieron con su voz y sus acciones los límites de lo permitido y esperado para esos “hombres y mujeres encantadores”, se han convertido en una suerte de “leyendas negativas” como escribe Diamela Eltit (Eltit 2000), que muestran el lado más perverso y oscuro de la ya perversa experiencia concentracionaria bajo los Estados dictatoriales y terroristas latinoamericanos.

3. *La vida doble*: diálogos de traición

En la novela *La vida doble* se narra la historia de una mujer acusada de traición durante la pasada dictadura militar en Chile, lo que se construye desde la propia voz de la sujeto traidora. Esa mujer militante de Hacha Roja se presenta, ya desde el título de la novela, con una identidad compleja, lo que se evidencia más tarde tanto en la ambigüedad de su nombre, Irene/Lorena, como en su intrincada biografía. Ella es una ex militante de izquierda, ex prisionera política y ex agente de un organismo represivo, en cuya trayectoria se distinguen tres momentos que marcarán y definirán una vida que a ella misma se le presenta como incomprensible: “Mi imposibilidad de coincidir conmigo misma, ¿cuándo habrá comenzado?” (Fontaine 2010:58).



La trama se estructura a partir del diálogo que entabla el personaje de Irene/Lorena con un entrevistador que le ha pagado para obtener su testimonio, el que se entrega en 66 apartados. Mientras va hablando, Irene/Lorena interpela constantemente a sus interlocutores, al lector y al entrevistador, con una serie de preguntas: “¿Podría yo decirte la verdad? Ésa es una pregunta para ti. ¿Me vas a creer o no? A eso sólo respondes tú. Lo que yo si puedo hacer es hablar. Y allá tú si me crees.” (Fontaine 2010:11). En esa actitud que asume una cierta incredulidad respecto de la escucha se evidencia el conocimiento que tiene la protagonista de la historia que se ha tejido en torno a su experiencia y también la deslegitimación dada por su condición de traidora. Irene/Lorena se sabe portadora de una historia indeseada que no se quiere escuchar:

¿Me quieres creer? Porque estamos aquí en este hogar de enfermos [...] y si tú no quieres, no soy yo la que te va a tratar de convencer. No tengo cómo. Lo que es a mí, la verdad me importa un carajo. ¿Te digo la verdad cuando te digo que la verdad me importa un carajo? Es mi historia. (Fontaine 2010:285)

Por otra parte, en este ejercicio testimonial, la mujer delatora/traidora vuelve a “hablar”, esta vez reconstruyendo, desde la rememoración, su historia de “agente implacable” y con ello también se revelan parte de las historias silenciadas del pasado reciente. El ejercicio nos retrotrae al trabajo mismo de la memoria, pues mediante la figura de la *analepsis* se rompe la secuencia y se va de un recuerdo a otros, se entrecruzan recuerdos de la infancia, la formación militante, la detención y tortura, la vida como agente represiva o la solitaria vida en Estocolmo, al tiempo que se detonan en la hablante una serie de sucesos e imágenes desde los cuales se intenta completar y reconfigurar lo vivido. Con ello se va construyendo una genealogía de la traición/traidora, que permite dar cuenta de los motivos y procesos de la conversión, uno de los cuales es el temor por la vida de su hija Anita, y que es el que finalmente gatilla la delación:

Cuando después me sacaron la venda y alguien encapuchado, creo que era el mismo Ronco encapuchado o quizás el rata, no recuerdo bien me mostró la foto de mi hija, me terminaron de quebrar. [...] Hubo dolor pero antes. Ya no. Mi confesión terminó siendo un vómito de odio a mis hermanos. [...]



Eso fue. Necesito que ella pueda seguir riendo, me dije. Entonces me rendí. Entonces me convertí en una de ellos (Fontaine 2010:143).

Este es el fragmento en que se narra el momento del temido derrumbe de la protagonista, la efectividad de la tortura y el castigo, el miedo frente al dolor de otro, y el consiguiente rompimiento del mandato militante que le pedía resistir. En ese proceso de demolición se acuña también el odio hacia los antiguos hermanos, no compañeros, sino que hermanos y lo que ellos representan, y después vendrá la rendición y conversión en victimaria. Ese acto, también fundante de la traición, se explica cómo el momento en que el mundo que antes se conocía, el de los afectos, se transforma en un lugar “lleno de vergüenza y humillación”, mientras que el espacio del victimario se presenta “como seguro y limpio” (Viñar 1993:35-40). En esa dicotomía forzada por el castigo se inicia, entonces, una identificación con el torturador; como dice la narradora: “Y por temible que sea se hace cada vez más tentador verlo como un ser, en el fondo bueno, o quizás bello y cruel. Es más difícil aceptar que ese poder ilimitado esté en manos de un ser abyecto. Los malos son sus subordinados, como el Ronco, no él” (Fontaine 2010:142) y más aún, a pesar de todo se inicia un proceso de enamoramiento con ese sujeto temible:

Aunque me costará reconocerlo, yo me había empezado a enamorar del Flaco. Me contagió. [...] Me hipnotizó. Quería ayudarlo. ¿Por qué si el fuerte era él? Fui una amante sumisa, como si mi sumisión me hiciera participar de su poder. [...] Mi humillación me había deshecho y sólo un ser humano podía recrearme (Fontaine 2010:160)

A lo largo de la novela, Fontaine construye una imagen de la protagonista como una mujer dura, manipuladora, interesada e implacable con sus antiguos compañeros de lucha “...yo fui una agente implacable. Eso sé. Tenía una rabia feroz. Nunca nadie sabrá cuántos me cagué. Fui la traidora máxima, la puta reina que se los mamó a estos conchudos...” (Fontaine 2010:167). Solo existen para ella algunos momentos de alegría, los que se vinculan con recuerdos de la hija y los compañeros de militancia, pero el resto parece ser una cadena de situaciones que no hacen sino condenarla al derrumbe.



En la configuración de la posterior traición, las figuras masculinas del padre y de Rodrigo, su pareja, se presentan como centrales, en tanto dan luces de la posterior relación generada con los represores, donde surge la necesidad de protección, el resentimiento frente al abandono, todo lo cual tuvo su origen en tiempos previos a la detención, ya sea en el abandono de su esposo “...y parte. Y me parte” (65), en la separación de los padres “...vuelvo a mi padre, a mi resentido amor de hija única por el hombre que nos había abandonado a las dos, mis celos a su nueva mujer [...] y me permite entonces castigarlos a él y a ella y vengar a mi madre despechada” (Fontaine 2010:58), o bien en la recriminación del padre por su vida de militante:

De repente me dijo en el mismo tono dulce y masculino que por qué me había metido en líos, que él me había advertido que no me metiera en política [...] Me aparté bruscamente y le exigí que saliera de la pieza. [...] Traté de ablandarme, me pidió perdón. Yo no cedí y lo expulse de mi dormitorio. [...] Cerró la puerta delicadamente. Traté de llorar pero no pude (Fontaine 2010:56)

En todas esas relaciones, la protagonista enfrenta los primeros quiebres, lo que permite pensar que no es solo la tortura, sino también sus pasadas experiencias lo que la va endureciendo “...traté de llorar pero no pude” (56), hasta transformarla en esa “agente implacable” (167), como se autodenomina. Me parece sugestivo, en este sentido, como Fontaine articula un destino inevitable para la protagonista, como si toda su vida condujese a su labor con los organismos represores, los que se apropiarían de una mujer ya fragmentada.

Finalmente, retomando la idea en torno a la literatura y a su capacidad para dialogar con otros discursos, en la novela se presentan desde la voz de la protagonista, algunas reflexiones en torno a esa relación entre la realidad y lo narrado: “...no puedo dejar de pensar, mientras te hablo, en lo que harás con lo que te cuento. A lo mejor tu libro será un reportaje apenas disimulado. Veo un problema ahí: el peso de lo real puede asfixiar tu novela” (Fontaine 2010:160). Luego, hacia el final del libro esta relación, se manifiesta directamente y en una suerte de capítulo aparte, el autor integra como paratexto una sección llamada “Fuentes”, seguidas de la siguiente aclaración: “...aunque los personajes y episodios de esta novela son ficticios, el autor tomó como punto de partida hechos



e historias reales.” (Fontaine 2010:301) Fragmento al que sigue la enumeración de una serie de textos testimoniales, históricos, periodísticos, que explicitan el corpus de la investigación sobre el que se sostiene la trama de la novela. De este modo, la ficcionalización de personajes, sucesos y lugares, se torna casi referencial, lo que establece desde la figura autorial ciertas directrices de interpretación y validación del texto. Como si quisiera decírsenos que lo que narra en verdad sucedió, aunque los hechos se presenten discursivamente bajo el formato de un discurso:

Lo que produce la novedad es imaginar el mundo, no sólo tener datos; mostrar la **humanidad del terrorista**, en hechos concretos. La ficción es algo primario y necesario. Es un lente que por la vía de una mentira, un engaño o suposición te permite ver algo real. Hay una forma de conocimiento que te da la ficción que no te da una crónica. (Fontaine, *La Segunda*, 2010)

A partir de los dichos de esta entrevista y del uso que allí se hace del concepto terrorista, no puedo obviar el hecho de que hay en la escritura de Fontaine un algo ‘no dicho’, que se cuela en ciertas ocasiones por el texto. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con el nombre de la organización revolucionaria de la protagonista “Hacha Roja”, que caricaturiza ciertas militancias de izquierda durante la década de los sesenta y setenta. Inevitablemente me pregunta por el lugar desde el cuál aborda el escritor el contexto histórico en el que se enmarca su historia, cuál es su necesidad por abordar ese tema complejo. Con la utilización de esa palabra, Fontaine abre otro tema, pues si por una parte su novela posibilita abordar el tema tabú de la traición y mostrar la humanidad tras la mujer traidora, al hablar de terroristas reinstala la figura con la que la dictadura validó su accionar represivo contra los militantes de izquierda, justificando con ello la desaparición, ejecución y tortura de miles de personas. Así, en última instancia, cabe preguntarse si no es esa también *La vida doble* a la que quiere remitirnos Fontaine.

4. Destrucción y traición en *El palacio de la risa*.

La escritura de Germán Marín se ha caracterizado, como él mismo lo ha reconocido, por un imbricado juego marcado por el cruce entre ‘documento y ficción’,



el mismo que reconocemos en *El palacio de la risa*. Ya el nombre de la novela nos lleva a nuestra historia reciente, pues bajo ese nombre se ocultaba uno de los centros secretos de la dictadura en Chile, y también lo hacen las referencias directas a nombres y lugares reales vinculados con esa historia.

Respecto de la trama, esta se construye desde la mirada nostálgica de un adulto-niño que luego del exilio vuelve a Chile con la intención de visitar la antigua casona de Villa Grimaldi⁸, encontrándose con el lugar borrado y destruido:

Sólo quedaba de la llamada Villa Grimaldi cuando la visité aquella mañana de diciembre, tras haber llegado hacía dos meses a Chile, las huellas de sus cimientos bajo la maleza que crecía salvaje y verde [...] en medio de los escombros menores que los dientes de la máquina excavadora no habían podido recoger. (Marín 2008:13)

La visita al sitio derruido, símbolo del encuentro con el/su pasado, es lo que gatilla la rememoración nostálgica y la narración del sujeto, quien a pesar de las dificultades: “al principio no reconocí nada de sus alrededores, algo remoto, pero a la vez familiar me señaló que era el lugar” (Marín 2008:14), mediante un ejercicio memorioso nos permite acceder a la historia de la antigua casona; lugar esplendoroso durante la infancia del narrador pero que con el paso del tiempo y la historia se fue transformando y degradando hasta su transformación en un centro secreto de secuestro y tortura. En este trayecto, el hablante se mueve entre el pasado y el presente, reconstruyendo de forma paralela su vida y la historia de la antigua casona, símbolo a su vez de la conflictiva y silenciada historia reciente del país:

Yo no venía del extranjero, sino del pasado, que al parecer nadie quería, pues, de acuerdo a lo que había captado, aquel tiempo representaba poco y nada en la vida actual de los chilenos. Estaba en un país que por dos motivos de su historia, antagónicos, deseaba borrar de su pasado cualquier posible mácula y hacer cuentas nuevas. (Marín 2008:13)

⁸ En la actualidad, se emplaza en el sitio de Villa Grimaldi el Parque por la Paz Villa Grimaldi, sitio de memoria que busca conmemorar la memoria de quienes fueron ejecutados o hechos desaparecer desde este centro secreto de secuestro, tortura y exterminio de la dictadura cívico militar en Chile.



Serán esos conflictos del pasado y sus consiguientes borramientos los que se develan también en la novela, particularmente, aquellos referidos al tema de la traición de militantes de izquierda que, secuestrados y torturados en Villa Grimaldi, colaboraron con las fuerzas represivas al interior del centro. Más aún, el motivo de la visita a la casona se vincula con su interés por develar la historia de un antiguo amor, pues existían datos que la vinculaban con la casa: "...nada podía señalar a ciencia cierta lo que había sucedido y, en consecuencia, me resultaba dudoso, entre otros asuntos ligados por el azar de la vida, imaginar a Mónica en ese lugar". (Marín 2008:24). Vemos, entonces, un cierto temor en el narrador frente a lo que pueda aparecer entre esas ruinas, porque solo existían dos posibilidades frente a la historia de Mónica: o bien estar como detenida o como represora. De esta forma, el narrador se transforma en un investigador que va uniendo piezas en pos de develar una historia que se le presenta como misteriosa.

Por otra parte, y en relación con lo que ya se ha expuesto, en *El palacio de la risa* la narración no entrega la voz de la mujer traidora, como en la novela de Fontaine, sino que aquí la figura de la traición se va configurando a cuenta gotas y se presenta como una constante presencia pero desde la ausencia. Ello explica cómo la narración se construye desde el recuerdo fragmentario del narrador y de otras voces; narrador que en ese ejercicio se convierte en alguien que busca a una mujer que, con el paso del tiempo, se va haciendo cada vez más espectral. Esa mujer completamente enigmática, fue una antigua amante en el contexto previo al golpe de Estado de 1973, sin embargo, a medida que avanza el relato, a la imagen nostálgica e idealizada de Mónica, se oponen los gritos y susurros que surgen desde otras voces que la señalan como 'colaboradora' al interior del campo:

De acuerdo a cierto dato seguro en el que se basaba, Mónica había sido sorprendida una tarde en la calle junto a un hombre más bien alto de bigotes caídos para más señas de una edad aproximada de 30 años que formaba parte de los ángeles negros del aparato de represión. Hablaba, era lógico, de un fulano de la DINA [...] Me resistía a creer que fuera el hombre que Mónica ocultaba a los demás. (Marín 2008: 77)



Tanto la figura de la traidora como la de la casona se van construyendo paralelamente y parecen transformarse de manera similar desde la perspectiva del narrador. Ambas le resultan irreconocibles en el presente y, por eso mismo, solo abordables desde la nostalgia. Así, la antigua casona que disfrutó de niño, inicia su caída con la transformación, primero, en un local nocturno de diversión “en esos días la decadencia de la casa ya había comenzado, y llevado por el estímulo que provocaban los falsos brillos, se avecinaba como mejor postor de su compra el que sería más tarde el peor enemigo de ésta” (Marín 2008: 52), para luego convertirse también en el espacio de inversión y corrupción de la amada:

Había visto aquella mañana de diciembre todo lo que podía certificar con mis ojos, por ende, no tenía otra cosa más que hacer allí, pero como era claro proseguía sin una respuesta ante el enigma que me despertara la hipotética presencia de Mónica en el lugar. ¿Significaba que cedía a la sospecha de que algo suyo, innominado para mí, permanecía adherido a esos restos dispersos en el sitio, hoy desierto, donde se levantara la antigua casa? (Marín 2008:73)

Durante varios días seguidos, después de informarme de las denuncias de esa víctima de Villa Grimaldi, me quedó rondando en la mente la posible imagen de Mónica que, según la descripción, reposaba en el césped, raleado ya un tanto, que orillaba la piscina de mármol. (Marín 2008:82)

De esta manera, la historia de la casona y de Mónica se enlazan intrincadamente desde la marca de la degradación, pues mientras la casa idílica se transforma en un centro de detención, Mónica también comienza a develarse a través del testimonio de sobrevivientes del centro de detención como una agente de los aparatos represivos dictatoriales. Más aún, hacia el final y paradójicamente, a través de la relación del protagonista con una ex agente de los organismos represivos, se comprueba lo que ya se presentaba como inevitable para el lector: “Mónica se había trocado en una colaboradora gracias a cierto capitán de Ejército de apellido Salazar, quien después de liberarla de algunos cargos, [...] se había ido a vivir con ella luego de abandonar a su mujer.” (Marín 2008:117).

Finalmente, distinto al proceso de conversión del personaje de Fontaine y fiel a la oscilación escritural entre realidad y ficción, en *El palacio de la risa* no se



describen conflictos familiares anteriores que expliquen el posterior quiebre y conversión del personaje en una traidora. De este modo, Marín dibuja las figuras de la traición y colaboración desde la complejidad del momento histórico, lo que posibilita contextualizar esas figuras catalogadas como traidoras, incorporando sus historias. En este marco, se comprende la incorporación de las referencias a Luz Arce y Marcia Merino, a las que presenta como personas con historias similares a la de Mónica; mujeres que mediante la detención y la tortura “sufrieran el proceso de reconversión a la noble cruzada de limpiar el país de subversivos”. (Marín 2008: 86-87) Desde un tono irónico, entonces, se plantea el quiebre que significó la dictadura para el país, pues lejos de ‘limpiar’ lo que la novela nos permite observar es la degradación tanto individual como social e histórica, representada en la conversión y destrucción de Mónica y de Villa Grimaldi. Así, concluye el narrador: “luego de echar un último vistazo al lugar, me dirigí sorteando la maraña, llena de ortigas y zarzas, en dirección a la salida, mientras le decía adiós a ese sueño convertido en pesadilla” (Marín 2008:122).

5. Conclusiones

A través de estas páginas, buscamos aproximarnos a la figura de la traición presente en las novelas *La vida doble* y *El palacio de la risa* de Arturo Fontaine y Germán Marín, respectivamente. Nos interesaba ver como desde la literatura se posibilita el abordaje de problemáticas que, por su complejidad, parecieran todavía inabordables en nuestro país. Quizás por eso, la traición al interior de los centros secretos de detención sigue siendo parte de aquellas memorias que continúan silenciadas en los discursos ‘oficiales’, pero que son constantemente abordadas desde diversas formas representativas, en particular, desde el discurso literario.

Por otra parte, veremos que en correspondencia con la historia que se ha construido acerca de la traición en el Chile dictatorial, en ambas novelas serán mujeres las traidoras: Mónica, Lorena o Irene, cuyos perfiles personales, sin embargo, difieren en lo que hace al motivo que podría explicar el derrumbe y posterior conversión en colaboradoras, iniciado en las sesiones de tortura. Así, mientras Fontaine se centra en lo que podemos denominar una genealogía de



la traición que llega hasta la infancia de la protagonista, Marín ve el origen de la traición en el propio Estado represor, mediante la imposición del terrorismo de Estado, la creación de organismos represivos y la conversión de edificios idílicos en centros secretos de detención.

Luego, en lo que refiere a la construcción de la trama, mientras en *El palacio de la risa* el relato procede desde la rememoración constante, en *La vida doble* se construye desde el dialogismo propio del formato de una entrevista que, a ratos, se transforma en un monólogo también rememorativo. Por otra parte, si el recuerdo es generado por las preguntas y el dinero en la agente implacable de Fontaine, en el personaje de Marín será el enfrentarse a la ruina y la degradación del pasado lo que motiva los recuerdos. Asimismo, mientras la protagonista creada por Fontaine es la propia traidora, Marín opta por referirse a esa figura desde la mirada de un otro que, a partir de la recolección de fragmentos y vestigios, logra reconstruir la historia de esa mujer convertida en traidora pero dejando en claro que se trata de una figura espectral, sobre la que, en definitiva, no es posible acceder a una verdad absolutamente definitiva.

Finalmente, quisiera destacar algo que me parece común a estos textos, lo que tiene que ver con los juegos escriturales que establecen Marín y Fontaine en sus respectivas novelas. Se trata de un juego dialogante que va construyendo la trama a partir del vínculo entre realidad y ficción, y también entre pasado y presente, para lo cual ambos apelan a la inclusión de nombres, lugares, fechas y sucesos precisos, o bien, como ocurre en *La vida doble*, a la explicitación de la bibliografía utilizada en la investigación que da base al relato. Este ejercicio realizado por cada autor evidencia no solo un cierto interés por trabajar con una literatura abierta al diálogo con otros discursos, sino también pone de manifiesto la intención de aportar, con la particularidad y diferencias de sus aproximaciones, a la reelaboración de las experiencias traumáticas vividas en Chile durante la dictadura y la postdictadura.



Bibliografía

- BECKER, NUBIA** (2011): *Una mujer en Villa Grimaldi*. Santiago: Pehuén.
- CALVEIRO, PILAR** (2008): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- DELGADO, JUAN PABLO** (2014): *Principales hitos Jurisprudenciales en causas de derechos humanos en Chile cometidas durante la dictadura militar (1973-1990)*. Observatorio de Derechos Humanos. Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (ICSO). Centro de Derechos Humanos, Universidad Diego Portales.
- ELTIT, DIAMELA** (2000): *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta/Ariel.
- FONTAINE, ARTURO** (2010): *La vida doble*. Buenos Aires: Tusquets editores. Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. **SANTIAGO, 2004.**
- JELIN, ELIZABETH** (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- LIHN, ENRIQUE** (1997): "Autobiografía de una escritura" En: *El Circo en llamas*. Santiago: Lom Editores, 355-373.
- MALLOL, CRISTIÁN** (2009): "Renacer en la agonía. De la sobrevivida a la vida". *Estudios Públicos* 115.
- MAREN Y MARCELO, VIÑAR** (1993): "Pedro o la demolición. Una mirada Psicoanalítica sobre la tortura" En: *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por vivir*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- MARÍN, GERMAN** (2008): *El palacio de la risa*. Santiago: DeBolsillo.
- MONTEALEGRE, JORGE** (2013): *Memorias eclipsadas. Duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. Santiago: Asterión Ediciones.
- ROJO, GRÍNOR** (2001): *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM ediciones.
- RUIZ, MARÍA OLGA** (2010): "Historias y memorias de traición. Reflexiones en torno a la Conferencia de Prensa de los cuatro miristas de 1975". En *Recordar para pensar: memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 249-262.
- _____ (2010): "Recordar la traición" En: *Anuario Lucha Armada en la Argentina 2010*. Buenos Aires: Ejercitar la memoria editores.
- SEPÚLVEDA RUIZ, LUCÍA** (2010): "Memorial del MIR en la Villa Grimaldi" En <http://www.puntofinal.cl/709/memorial.php> (27 de enero 2014).

II. TEATRO, ESPACIO Y TOPOGRAFÍAS DE LA MEMORIA

Parque por la Paz Villa Grimaldi: negociaciones de la memoria puestas en acto¹

MILENA GRASS KLEINER²

RESUMEN

El presente artículo muestra un análisis de la evolución del proyecto Parque por la Paz Villa Grimaldi desde su apertura en 1997 a la fecha. Dicho análisis considera este sitio de memoria como un artefacto multimedial y entiende que su evolución entrega algunas claves sobre el imaginario en torno a la desaparición de personas y la tortura en el Chile dictatorial. Lejos de haberse constituido como un proyecto definitivo, el Parque se presenta como un espacio conmemorativo, educativo, testimonial, performativo y en permanente cambio.

PALABRAS CLAVE

Villa Grimaldi; memoria; intermedialidad; Chile; violencia política.

ABSTRACT

This paper analyzes how Villa Grimaldi Park for Peace (Parque por la Paz Villa Grimaldi) project has evolved since it opened in 1997. The analysis reveals that this memorial site is a multimedia artifact and that its evolution provides clues on how the disappearance and torture of individuals during the dictatorship in Chile have been imagined. Far from having become a final project, the Park is an ever-changing commemorative, educational, testimonial and performative space.

KEYWORDS

Villa Grimaldi; memory; intermediality; Chile; political violence.

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación "Villa Grimaldi en el teatro, la novela y el cine chilenos: estética de la memoria e intermedialidad", que realizo en el programa de Doctorado en Literatura de la P. Universidad Católica de Chile, bajo la dirección del profesor Dr. W. Bongers.

² Profesora Asociada de la Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica de Chile. Sus traducciones publicadas incluyen obras dramáticas y libros de teoría del teatro e historia y jurisprudencia chilena. Se ha dedicado al estudio de la relación entre teatro, historia y memoria, y la representación de la tortura y desaparición de personas en el arte chileno reciente, publicando diversos artículos en el tema. el problema de la representación de la desaparición de personas y la tortura en el arte chileno. Contacto: mgrass@uc.cl.



La familia de mi madre fue asesinada en los campos de concentración en lo que se ha llamado la Shoá, el Holocausto, el genocidio judío, entre muchas otras denominaciones. Cada nombre defiende una postura política respecto de acontecimientos que hoy nadie niega y que han gatillado una expansión gigantesca de los estudios de la memoria en las últimas décadas (Huyssen 2002).

Huyendo del exterminio, llegó a Chile con sus padres y su hermana en 1939. En 1973, Chile se vio estremecido por un golpe de estado. Con el apoyo de la CIA, las fuerzas armadas chilenas pondrían en funcionamiento un escalofriante sistema represivo que basó su efectividad en la tortura y la desaparición de personas. Otro exterminio. Yo tenía 6 años para el golpe y recuerdo claramente un miedo impreciso, pero no por ello menos agudo. A los 18 años, pensé que tenía una deuda con la memoria. Estaba pensando en la familia de mi abuela. Con los años, me he dado cuenta de que estaba pensando en mis padres, en mí misma. Y esa deuda se ha transformado en un proyecto de mi vida. La investigación que da origen a este artículo, se enmarca en esa búsqueda por tratar de entender este tipo de violencia de estado y la función que las artes juegan en el trabajo de duelo colectivo que debiera reparar el trauma de las sociedades llamadas del postconflicto (Demaria 2006).

Así, la investigación que desarrollo busca responder la pregunta sobre la relación entre la temática de los detenidos desaparecidos y el uso de determinados recursos estéticos que trascienden las características propias del medio en que se desarrolla la obra. En un comienzo, el corpus fue seleccionado de acuerdo a la importancia de la tematización de la Villa Grimaldi³ en las obras, destacan-

3 Villa Grimaldi es 'el' sitio de memoria en Chile. Según Salazar (2013: 107-110), esto se debe a cinco factores: a) fue el eje del "segundo período" represivo, caracterizado por la detención selectiva, el "análisis de inteligencia" y el uso de "métodos de tortura de eficiencia maximizada, destinados a destruir sistemáticamente, las organizaciones enemigas"; b) la sede de la Brigada de Inteligencia Metropolitana; c) el lugar donde se concentró "lo más granado del personal de la Dina y los oficiales" -en especial, Pedro Espinoza Bravo, Marcelo Moren Brito, Raúl Iturriaga Neumann, Rolf Wenderoth ("Gonzalo"), Miguel Krassnoff, Osvaldo Romo, Basclay Zapata ("el Troglo"), entre otros; d) "quienes intervenían todos personalmente (excepto Krassnoff, que solo daba las órdenes) en el maltrato a los detenidos" [...] y donde se usaron vehículos motorizados para pasar sobre las piernas de los detenidos para torturarlos, se los desolló con líquidos hirvientes y se asesinó a jóvenes agonizantes a cadenas; e) "Finalmente, por tener, acaso, este carácter emblemático, cabe agregar que a la Villa Grimaldi le tocó en suerte el triste honor de ser la causa por la cual el 4 de octubre de 2006, la Corte Suprema de la República de Chile "desaforó al general en retiro Augusto Pinochet Ugarte por 23 casos de tortura en Villa Grimaldi y por 36 secuestros" (2013: 110).



dose: *Imagen Latente*, del cineasta Pablo Perelman (1988), *El palacio de la risa*, del novelista Germán Marín (1995) y *Villa + Discurso*, del dramaturgo y director Guillermo Calderón (2010).

Sin embargo, una vez que empecé a profundizar en este estudio y dado que los objetos elegidos cubrían un amplio período de tiempo, me di cuenta de que la Villa Grimaldi puesta en relación con la película, la novela y la obra teatral no se conformaba como un referente fijo, sino que aparecía como un cuarto artefacto. Esto se debe no sólo a la carga simbólica que ha ido recubriendo la pura mención de su nombre, sino también al despliegue de dispositivos conmemorativos y/o artísticos que ocupan actualmente el Parque por la Paz Villa Grimaldi y al hecho, no menor, de que el Parque es un proyecto de gestión de la memoria traumática en permanente evolución. Dicha evolución está determinada tanto por tensiones internas -a nivel de la Directiva que lo tiene a su cargo, como a nivel nacional, en sus relaciones con otros ex Centros de Detención y Tortura, espacios conmemorativos y memoriales e incluso con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2010)-, como por tensiones externas producto de sus relaciones, más difusas, pero igualmente notorias, relativas al tratamiento de la memoria traumática y su proceso de museificación a nivel internacional.

Por lo tanto, se hizo necesario aplicar la misma hipótesis de trabajo esbozada para el análisis de las 'obras de arte' al Parque mismo, aproximándome así a la evolución del imaginario en torno a la desaparición de personas en Chile mediante el análisis diacrónico de ese sitio de memoria. En este sentido, fue muy sugerente la propuesta de Lazzara (2007) en torno a los 'palimpsestos' de la memoria. Si uno se aproxima al Parque desde esta idea de la reescritura permanente, ¿cómo se estaría resignificando en Chile -en ese lugar emblemático- la relación simbólica con la desaparición de personas a través del tiempo? Vuelvo a esta idea del análisis diacrónico, porque la relación de la memoria con el presente, en el sentido de que es precisamente el presente el que activa y resignifica el recuerdo, hace que muy raras veces tengamos conciencia de que la administración de cualquier proyecto memorial tiene una evolución en el tiempo que está fuertemente vinculada con factores históricos y políticos. Demás está decir que la revelación de los informes Rettig (1990) y Valech (2003-2011) cambió el conocimiento público en torno a las violaciones a los derechos humanos ocurridas en el país y con ello modificó también lo que se podía pensar y



decir sobre la tortura y la desaparición. El Parque por la Paz Villa Grimaldi, por ende, no es un proyecto resuelto, en paz, y desconectado del devenir político del país, sino una zona donde se va haciendo manifiesta una tensión permanente que devela la relación problemática de la sociedad chilena con su historia traumática reciente.

Las políticas memoriales y el Parque por la Paz Villa Grimaldi

En el marco de la discusión teórica sobre la reconversión de ex centros de tortura y desaparición en sitios de memoria, Violi plantea que ésta oscila entre dos polos principales. La primera opción corresponde a la conservación del lugar “que fue el teatro de acontecimientos traumáticos, masacres, exterminios, detenciones” (2009: 4) a través de un proceso de ‘museificación’ que va desde la reconstrucción rigurosa hasta una más laxa y cuyo objetivo es que los vestigios del horror refuercen la carga aurática del espacio y produzcan un efecto patémico.⁴ La segunda opción se movería dentro de la lógica de la restauración que implica:

[...] reflexión sobre la autenticidad de los signos-huellas del pasado, sobre la legitimidad de su transformación, sobre el límite sutil entre conservación y falsificación, con todos los problemas de naturaleza ética y estética que esto conlleva. Cada forma de restauración, sea ésta de carácter conservador o innovador, pone en juego una dialéctica compleja entre reconstrucción y destrucción de los signos del pasado, e implica un proceso semiótico de relectura e interpretación, una práctica traductora entre la “realidad como era” y como deseamos que sea o aparezca. (2009: 4. La traducción es de mi autoría)

El interés de Violi por los sitios de memoria tiene que ver con su vinculación con la identidad. En la medida en que la gestión pública de la memoria no sólo rearticula el pasado para conjugarse siempre en presente, sino que, en

⁴ El caso Violi utiliza para ejemplificar este tipo de memorial es el Museo del Genocidio de Tuol Sleng, en Phnom Penh (Camboya, 1979).



ese gesto, funciona como un proyecto nacional que propone una identidad futura que la sociedad se figura como deseable. De allí la proposición de los dos criterios recién mencionados, al parecer estancos y fáciles de distinguir; sin embargo, el desarrollo del Parque por la Paz Villa Grimaldi no permite una adscripción tan simple.

Como recuerda Roberto Merino⁵ cuando la sociedad civil recuperó el recinto en el año 1994, se produjo una discusión en torno al proyecto memorial que debía instalarse allí. La decisión se tomó ponderando tres alternativas distintas: a) reconstruir el Cuartel Terranova, reproduciendo fielmente la ocupación que se hizo de los espacios originales y todas sus modificaciones arquitectónicas para adaptarlo a las necesidades de la Brigada de Inteligencia Metropolitana y la tortura ejercida por la Dirección General de Inteligencia (DINA); b) derrumbar los muros que circundaban la casa y jardines para construir una cancha de fútbol u otro recinto de esparcimiento, donde la visitas guiadas darían cuenta del proceso de secuestro, castigo y exterminio que tuvo lugar allí ayudando así a la comprensión de la lógica de lucha que enfrentó a dos actores políticos –las fuerzas militares y los partidos políticos que le ofrecieron resistencia; c) construir un Parque por la Paz⁶ con diversos artefactos que permitieran a la vez denunciar y resemantizar el lugar de la tortura convirtiéndolo en un “espacio privado de uso público” (Cáceres 186), que lo transformara en una propuesta conmemorativa y educativa en torno a los derechos humanos articulada sobre la consigna del ‘Nunca Más’⁷.

Así, el Parque por la Paz Villa Grimaldi se presenta hoy como un proyecto con un amplio espectro de objetivos diversos -conmemorativos, educativos, testimoniales, museográficos, etc.- y como un dispositivo que propone al visitante distintos recorridos y lecturas así como el encuentro con gran cantidad de ar-

5 La información aportada por Roberto Merino proviene de dos visitas guiadas realizadas por él al Parque por la Paz Villa Grimaldi, bajo el formato del ‘recorrido comentado a partir de la experiencia’, a las que asistí el 25 de mayo y el 24 de noviembre del 2012.

6 El Parque por la Paz Villa Grimaldi se entiende así como un “espacio privado de uso público” (Cáceres 186), a diferencia de lo que habría ocurrido si se hubieran eliminado los muros que lo delimitan para permitir el libre acceso de la ciudadanía a una plaza o cancha.

7 Cabe mencionar la rigurosidad documental de la obra de Guillermo Calderón *Villa + Discurso* (2011) a este respecto, donde se pone en escena justamente la discusión en torno a estas tres alternativas.



tefactos que generan no sólo una alta multimedialidad sino también un grado importante de intermedialidad.⁸ Se trata de un lugar “muy performado”, donde:

La historia tan violentamente refutada de prácticas espaciales sigue regresando a perturbar el presente. Como testimonio, Villa Grimaldi demuestra el papel predominante del lugar en la memoria individual y colectiva. Lo que le suceda a ese espacio equivale a lo que les sucede a los chilenos al entender la dictadura: ¿será que la gente reprime, recuerda, trasciende u olvida? Las opiniones divididas sobre lo que debía hacerse con este lugar replican las propuestas más notables sobre el uso público del espacio: demolerlo para sepultar la violencia; construir un parque conmemorativo para que la gente se entere de lo que sucedió allí; superar la violencia realizando eventos culturales en el pabellón; olvidar este desolado lugar, olvidar este lamentable pasado. (2007: sp.)

El Parque por la Paz Villa Grimaldi: diacronía intermedial

En su crónica, Taylor apunta con agudeza al valor simbólico que el Parque tiene para la sociedad chilena y describe los diferentes dispositivos que encuentra. Sin embargo, la acumulación de artefactos que allí encuentra, se produjo progresivamente y fue variando en consonancia con el devenir político del país. ¿Cómo podemos leer entonces las decisiones que allí se han ido tomando como un signo de la evolución de las luchas por la memoria que se han dado en Chile? Antes de avanzar en este ejercicio hermenéutico, propongo que es posible distinguir tres etapas en la historia del Parque por la Paz.

La primera (1994-1997) está marcada por una apropiación del lugar en su nuevo uso. Para la inauguración del Parque el 22 de marzo de 1997, se había instalado toda la señalética colocada a ras de suelo con el fin de recordar que los prisio-

⁸ Distingo lo multimedial de lo intermedial, en el sentido de que lo primero es característico de un objeto donde coexisten diferentes medios, mientras lo segundo se constituye en un enfoque del observador que se detiene y se pregunta por el espacio “entre”, por la discontinuidad o los intersticios que se produce en el paso de un medio a otro. La intermedialidad resulta un concepto clave cuando se habla de detenidos desaparecidos, donde el gran problema es precisamente la re-presentación de la ausencia, del vacío producto de la eliminación total del cuerpo.



neros, siempre vendados, sólo podían ver –y esto ocasionalmente- allí donde pisaban. Además, se dibujaron los senderos dispuestos en cruz⁹ (fig. 1) con una gran Plaza en el punto de intersección. Uno de los senderos cruzaba desde la escultura la Llama, que se origina en el antiguo portón original y clausurado en una ceremonia en 1994 como signo de Nunca Más, y llega hasta el lugar donde se ubicaba la Torre. Todos estos elementos fueron realizados con fragmentos de azulejos encontrados entre las ruinas del Cuartel (fig. 2).

Asimismo se plantó un jardín de abedules, que representan, en su capacidad de cimbrarse con el viento, la resiliencia del ser humano ante la adversidad; y la primera etapa del jardín de rosas, que conmemora a las mujeres detenidas desaparecidas y está ubicado en el mismo lugar donde existió antes el rosedal de la Villa Grimaldi. Finalmente, cabe destacar los pilares de ladrillos de vidrio que flanquean el sendero antes mencionado y producen una luz difusa parecida a la de un velatorio. Como se puede apreciar, hasta aquí no representación ni reconstrucción de la violencia política, si no dispositivos alegóricos que deben ser incluidos en una narrativa que explicita su vinculación con lo que allí se conmemora.

⁹ Cabe destacar que la referencia al imaginario cristiano es un recurso permanente en el Parque por la Paz y que persiste a través del tiempo tanto por la disposición espacial original (en cruz), como en el nombre que se asocia con los cementerios chilenos (Parque del Recuerdo, Parque del Sendero, Parque El Prado, Parque Los Arcos, Parque Sacramental, Parque Santiago, Parque La Oración). Asimismo, aparece lo sacrificial en el Decreto que lo consigna como Monumento Histórico (2004) como “Patrimonio del dolor” o la suerte de sarcófago al interior del Monumento Rieles o, incluso, la especie de relicarios que hay en la Sala de la Memoria.

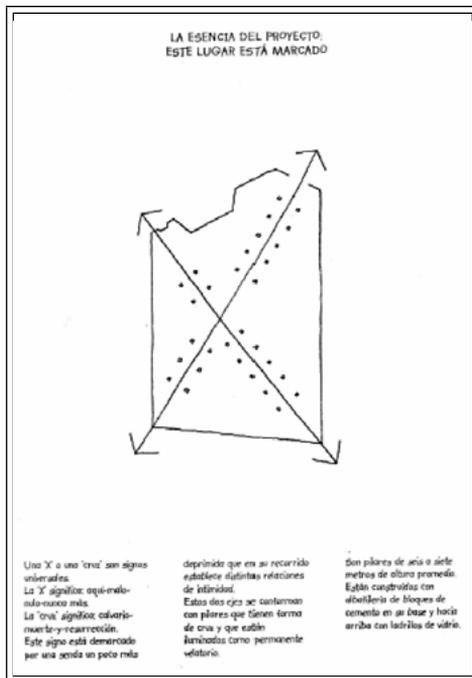


Fig. 1: Primer esbozo del proyecto del Parque por la Paz dispuesto en cruz (<http://ipsnoticias.net/nota.asp?idnews=34948>).



Figs. 2 y 3: La señalética del Parque por la Paz original y 'renovada' en el año 2008 (las fotografías de la izquierda provienen de una presentación disponible en Internet fechada el 27 de diciembre del 2006;¹⁰ las fotografías de la derecha son M. Grass, 27 de septiembre del 2012).

¹⁰ La presentación señala que "Los materiales, fotografías y textos, me fueron facilitados por Dante Donoso, miembro de la Asamblea Permanente de Derechos Humanos Peñalolén - La Reina, a quien agradezco la gentileza. • ©Fernando Arellano", en el blog ANAMNESIS <http://egordillo.blogspot.com/search?updated-min=2006-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2007-01-01T00:00:00-08:00&max-results=12>, consultado por última vez el 15 de noviembre del 2012.



En una segunda etapa (1998-2004), se avanza en la memorialización del lugar y en la instalación de reconstrucciones –La Celda y La Torre- que imitan los recintos dedicados a la tortura así como del Muro de los Nombres.¹¹ En el año 2004, ocurrieron dos hechos significativos. Por una parte, la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi recibió algunos de los restos de rieles de ferrocarril descubiertos en la Bahía de Quinteros en el marco de la investigación judicial encargada tras la entrega del informe Valech (2003), que había establecido cómo se había desarrollado la violencia de estado en los centros de detención y exterminio a lo largo del país. Dichos rieles fueron utilizados en el complejo dispositivo de la desaparición de personas, pues a ellos se amarraban los cuerpos eviscerados de los detenidos para que no flotaran una vez lanzados al mar. Por otra parte, el 27 de abril del mismo año, el Ministro de Educación firmó el Decreto que declaró Monumento Histórico al Parque por la Paz –y a esto volveré más adelante.

Finalmente, en el período que va del 2005 al 2011, se van a multiplicar los dispositivos instalados en el lugar siguiendo lógicas muy diversas. En primer lugar, se emplaza un nuevo cierre del perímetro semitransparente, que permite a los transeúntes –tanto peatones como automovilistas- ver el Parque desde la calle. Además, se emplaza la Velaria, que cubre un escenario y la platea donde se realizan actividades culturales (obras de teatro, lanzamientos de libros, cine al aire libre, recitales, etc.). Esto implica un cambio importante en el paisaje, pues interrumpe la vista de la Torre que se tenía desde el Portón clausurado, minimizando fuertemente el impacto que producía la línea imaginaria que el visitante podía establecer entre el lugar por donde accedían los prisioneros y el lugar de la “muerte segura”. Por otra parte, se inicia la instalación de los monumentos con que diferentes partidos conmemoran a sus miembros caídos en Dictadura (MAPU, PC, PS, MIR). Asimismo, el 2007 se inaugura el Monumento Rieles de la Bahía de Quinteros, donde se conservan en una vitrina los fragmentos recibi-

¹¹ Cabe destacar que las dos primeras personas listadas en el Muro están inscritas bajo el año 1973, cuando la estimación oficial es que el Cuartel Terranova comenzó a funcionar recién en el año 1974: “El ‘Muro de los Nombres’, ubicado en el extremo sur-poniente del Parque, corresponde al monumento en homenaje a las personas detenidas desaparecidas, ejecutadas o muertas como consecuencia de la tortura en Villa Grimaldi, entre los años 1973 y 1978” (en www.villagrimaldi.cl, mis negritas), consultado por última vez el 12 de noviembre del 2012). La incoherencia ilumina el hecho de que los sitios de memoria están sujetos a negociaciones políticas específicas dadas por el contexto en que se crean y que van mutando según las reivindicaciones específicas de los grupos que los administran.



dos en el año 2004. Y ese mismo año, se descubren las escalinatas de la antigua casona, que hoy se encuentran acordonadas como ruinas arqueológicas para protegerlas del deterioro. Este hallazgo permitió que el lugar fuera declarado Monumento de Sitio¹² en el 2011, el mismo año en que se concluyó el trabajo de la Comisión Valech.

En otro orden de cosas, en el período que estamos revisando, se coloca “una maqueta” de Villa Grimaldi / Cuartel Terranova en el corazón del recinto. Digo maqueta entre comillas, porque el visitante ocasional se la encuentra y la naturaliza; sin embargo, el estudio diacrónico muestra que, en realidad, ha habido tres maquetas entre el 2005 y el 2011. El reemplazo ha ido aparejado de un cambio importante en la estética y los materiales utilizados para construirla (figs. 4, 5 y 6). Esta higienización progresiva de la imagen que el Parque quiere dar de su propia historia irá aparejada de la “restauración” de la señalética a ras de suelo so pretexto de restaurarla; no obstante, también en este caso podemos ver que la fragmentariedad brutal de los originales también ha sido normalizada (fig. 3).



Figs. 4, 5 y 6: Las maquetas de la Villa Grimaldi / Cuartel Terranova (2006, sin autor; 2010, Diana Taylor; 2012, Milena Grass)

Como podemos apreciar, el Parque por la Paz Villa Grimaldi evoluciona, muta, se abigarrar; va pasando de la alegoría y la metáfora a un proceso de objetivación y ‘presentificación’ del pasado a través del recurso a la historia y la arqueología.

¹² El concepto de Museo de Sitio (Consejo Internacional de Museos, 1983) designa una “Sitio arqueológico, histórico o patrimonial visitable y accesible para la visita pública, constituyendo un museo o una exposición de sí mismo”; en estos casos “se privilegia la conservación del lugar, estimulando la preservación in situ por coherencia científica para no separar los testimonios de su entorno, del paisaje que los explica y del lugar al que pertenecen incluye a los yacimientos arqueológicos y monumentos preservados in situ, en su definición de museo, considerándolos bajo el principio de que los vestigios deben conservarse en su lugar de origen”. (“Museo de Sitio”, Septiembre 25, 2011, <http://www.basterica.com/wordpress/2011/09/museo-de-sitio/>)



En la medida en que el asentamiento de la democracia va dando espacio para el reconocimiento jurídico de los crímenes cometidos a través de los informes Rettig y Valech, el parque se va tensando entre los elementos “verdaderos” y los “recreados”, que no presenta sino re-presenta un espacio imaginario, ficcional, que hemos perdido para siempre - si es que deseamos algo más que los pocos ‘vestigios’ que persisten en el recinto.¹³

Lo real, lo reconstruido, lo ficticio, lo intermedial

Para avanzar, volvamos un poco atrás. El Parque por la Paz Villa Grimaldi fue declarado Monumento Histórico en el 2004. El Decreto del Ministerio de Educación considera:

Que los sectores más característicos de este recinto, fueron descritos detalladamente en cientos de testimonios y que son los que se indican:

A) La Torre, con cuatro niveles en lo que se disponían diversos tipos de salas de tortura. El primer piso era utilizado como sala de parrilla y camarote metálico en el que se aplicaba electricidad) y de colgamiento. En el segundo y tercer piso se encontraban las celdas de aislamiento (cajoneras de 70 x 70 cm. De ancho y 2 mts. de alto). El cuarto nivel tenía un depósito de agua y era ocupado por un guardia de la DINA.

B) Las Casas CORVI, que eran 8 construcciones de madera destinadas al aislamiento individual de los detenidos incomunicados. Eran verdaderos ataúdes, en donde las personas eran mantenidas de pie e inmóvil, durante varios días.

C) Las Casas Chile, que eran 9 pequeñas piezas donde los detenidos eran sometidos al régimen más intenso de interrogatorios y tortura.

¹³ De la antigua casona quedan dos piletas, la piscina y sus dos camarines, un espejo de agua, el portón de la entrada, el ombú y las escalinatas.



Que, se calcula que cerca de 4.500 prisioneros políticos pasaron por allí, de los cuales 228 (sic) son detenidos desaparecidos.

Que, si bien la casa y las instalaciones fueron demolidas, a través de **evocadoras reconstrucciones e intervenciones artísticas** se ha logrado perpetuar la memoria de los hechos ahí acontecidos, generando además un espacio para la reflexión.

Que, el Parque por la Paz Villa Grimaldi, luego de ser un lugar de detención y tortura, se ha convertido en un lugar de promoción de los derechos humanos, siendo el único sitio de estas características que se logró conservar en América Latina, por lo que se convierte en un ejemplo del **“Patrimonio del Dolor”**, que acoge a las personas de distintas ideologías políticas, creencias religiosas y edades, constituyéndose, además, tanto en lugar de encuentros masivos como a nivel personal e íntimo. (Las negritas son mías) (Gobierno de Chile, 2004: sp.)

O sea, la importancia patrimonial del lugar reside precisamente en aquellas instalaciones que ya **NO** existen –la Torre, las Casas CORVI y las Casas Chile son meras maquetas a tamaño natural. Allí donde todavía existía el ombú que había servido para realizar colgamientos o la piscina que se había usado para la tortura, son justamente las reconstrucciones, cuya artificialidad es realizada a través de diversos recursos materiales (pintura, barniz, terminaciones, etc.), lo que permite consagrar el sitio como Monumento Histórico. Tal como señalábamos antes siguiendo a Violi, el Monumento se arraiga en la memoria traumática para proyectar una identidad deseada: la de la comunidad que lo visita y se une en el ‘Patrimonio del Dolor’. Lo importante es su capacidad para colaborar en la construcción de una sociedad cohesionada sobre la base de elevar la reconstrucción vía el testimonio por sobre los vestigios materiales del pasado.

Junto con esta superposición y tensión entre lo real y lo artificial, el Parque por la Paz Villa Grimaldi es un dispositivo tremendamente multimedial, donde se superponen distintas estrategias de relación entre la historia y la memoria a partir de materialidades y medios diversos (esculturas, fotografías, cuerpos performativos, maquetas, pinturas, audio guía, por mencionar sólo unos pocos), y de la participación de diversas disciplinas (paisajismo, arquitectura, artes visuales y performáticas, arqueología, museografía, educación...). ¿Cómo debemos entender esta saturación que, como personas alfabetizadas para darle



sentido a lo monomedial –la literatura, el teatro, el cine, etc.- experimentamos ante lo multimedialidad? Como eso mismo. Precisamente porque la saturación es propia de una experiencia extrema como la tortura. En este sentido, la confusión medial y estética del Parque por la Paz es un recurso, no una mala gestión del sitio de memoria. La naturaleza de la tortura y la desaparición, no son aprehensibles desde lo uno; nada puede representar por sí sólo la envergadura de esas fronteras de lo humano. Lo jurídico no lo ha logrado, ni las funas, ni los testimonios, ni la hipermediatización del documento que vivimos para los 40 años del Golpe. Para aproximarse a ellas necesitamos de lo racional y lo irracional, de lo intelectual y de lo emocional, de lo objetivo y de lo subjetivo, de la copia y del original, de la ruina y de lo nuevo, de lo feo y de lo bello, de lo natural y de lo construido, de lo minimalista y de lo kitsch, de lo visual más lo olfativo más lo auditivo más lo táctil más lo gustativo más lo narrativo. Y, aun así, en esta saturación progresiva del recinto a través de sus 28 años de experiencia, el Parque por la Paz es también la materialización de un fracaso, porque, por más esfuerzos que se hagan, la experiencia que se quiere alcanzar se resiste a ser apre(he)ndida.

Bibliografía

CÁCERES, GONZALO (2010): “Un Parque en la encrucijada: reflexiones urbanas”. En Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi, *Ciudad y memoria, desarrollo de sitios de conciencia en el Chile actual. Seminario y taller*. Aguilera, C. y C. Cárcamo (eds.). Santiago: se, pp. 178-180.

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación: *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (Informe Rettig, 1991), Programa de Derechos Humanos, Ministerio del Interior y Seguridad Pública, Gobierno de Chile, http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html (24 de noviembre del 2012).

Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura (Comisión Valech): *Informe Valech*, Instituto Nacional de Derechos Humano, Chile, <http://www.indh.cl/informacion-comision-valech#sthash.6ISujamq.dpuf> (Consultado el 28 de enero del 2014).

DEMARIA, CRISTINA (2006): *Semiótica y memoria. Análisis del post-conflicto*. Roma: Carocci Editore.



ERLL, ASTRID, Y ANN RIGNEY (2009): *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, Berlín: De Gruyter.

Gobierno de Chile, Ministerio de Educación, Departamento Jurídico, “Declara Monumento Histórico el Parque por la Paz Villa Grimaldi”, Decreto Exento 00264, 27 de abril del 2004, <http://villagrimaldi.cl/wp-content/uploads/2011/07/Declaración-de-Monumento-Histórico2.pdf> (Consultado el 28 de enero del 2014).

HUYSEN, ANDREAS (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.

LAZZARA, MICHAEL (2007): *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Cuarto Propio.

SALAZAR, GABRIEL (2013): *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova) Volumen I. Historia, testimonio, reflexión*. Santiago: Lom.

STERN, STEVE (sf) (1973-1998): “De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile)”, <http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1302552396stern.pdf> (Consultado el 28 de enero del 2014).

TAYLOR, DIANA (2007): “Trauma, memoria y performance: Un recorrido por Villa Grimaldi con Pedro Matta”. E-MISFÉRICA 7.2 AFTER TRUTH <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-72/taylor> (Consultado el 15 de noviembre del 2012).

VIOLI, PATRICIA (2009): “Ricordare il futuro. I musei della memoria e il loro ruolo nella costruzioni delle identità culturali”. En *EC, Rivista online dell'Associazione Italiana di Semiotica*, 2009.

Colectivo Obras Públicas: memorias y materialidades callejeras¹

PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA²

RESUMEN

Este artículo analiza la memoria material en el trabajo del grupo teatral callejero, *Colectivo Obras Públicas* en algunos de sus obras teatrales. Retomando las representaciones *Clotario* (2011) y *Brigadas* (2013) estas notas se fijan analíticamente en el hecho artístico fundamental de que el concepto de memoria, se encuentra aquí íntimamente ligado a la palabra recuerdo y a las cosas y objetos con los cuales se construye sentido teatral.

PALABRAS CLAVE

Memoria; materialidades; Colectivo Obras Públicas; Clotario; Brigadas.

ABSTRACT

This article analyzes the display of material memory performed by the street theatre group *Colectivo Obras Públicas* in two of its plays. Using *Clotario* (2011) and *Brigadas* (2013) as examples, this piece addresses the key artistic issue of how memory and the act of remembering are intimately linked to words and the materiality of things and objects proper to the production of theatrical meaning.

KEYWORDS

Memory; materiality; Colectivo Obras Públicas; Clotario; Brigadas.

1 Texto que tiene como base la ponencia presentada al 7° Congreso CEISAL, Memoria, Presente y Porvenir en América Latina, Universidad Fernando Pessoa, Porto, Portugal, 12-15 junio 2013. Está financiado por el Fondo de Apoyo para la presentación en Congresos Internacionales de la VRAI, Pontificia Universidad Católica de Chile. Agradezco especialmente a Gabriel Contreras Hernández, miembro del *Colectivo Obras Públicas*, por el aporte de material audiovisual y escrito del mismo *Colectivo* que sirvió para la estructuración de este trabajo.

2 Patricio Rodríguez-Plaza, HDR (2012) Doctorado (1999) en Estética y Ciencias del Arte, Universidad de París. Profesor e investigador en la Escuela de Teatro y en el Magíster y Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Dirige la revista *Cátedra de Artes. Revista de Artes visuales, Música y Teatro*.

Ha publicado *La peinture baladeuse, Manufacture esthétique et provocation théorique latino-américaine* (L'Harmattan 2004), "La visualidad urbana en el Chile de la Unidad Popular", *Cartel Chileno 1963-1973* (Ediciones B, 2004), *Estética y Ciudad. Cuatro recorridos analíticos*, (Frasis, 2007), *Crítica teatral y medios. El caso Beckett y Godot* (Apuntes Editorial Frontera Sur, 2011) *Estética y mayorías latinoamericanas* (Ocho Libros Editores, 2011) y *Pintura callejera chilena. Manufactura estética y provocation teórica* (Ocho Libros Editores 2011). Contacto: rodriguezplaza@uc.cl



La Compañía de teatro de calle *Colectivo Obras Públicas*, grupo compuesto por jóvenes actores y músicos formados en la Pontificia Universidad Católica de Chile y dirigido por la profesora Claudia Echenique, ha colocado en el centro de sus averiguaciones creativas, el reencuentro con la memoria de figuras individuales y comunitarias de la historia y la cultura contemporánea de Chile. Así, un dirigente sindical y obrero como Clotario Blest, las Brigadas Muralistas que escribieron, y aún escriben y rayan las murallas anónimas de la ciudad, un personaje popular como Emilio Dubois, así como una última producción directamente política como *Constitución* (en etapa actual de pre-producción) han sido, luego las fundamentaciones que han servido para que no solo ellos, sino también nosotros, hagamos memoria.

Hacer memoria, recuperar activamente lo olvidado, pero igualmente activar creativamente lo que construye el presente desde los vericuetos de lo imaginado; desde las configuraciones objetuales en las que se construye sentido teatral y experiencia y expresión callejera. Hay, luego, de parte de este colectivo de teatro, una búsqueda premeditada de trabajo con materiales, que buscan hacer Historia Reciente (López, Figueroa y Rajland 2010) entendida menos como un campo de estudios -que sería la comprensión dentro del ámbito disciplinar de la historiografía- que de unas proposiciones e investigaciones teatrales acerca de procesos históricos de su tiempo, que es también y obviamente el nuestro.



Imagen 1: *Brigadas*. Autor: Patricio Rodríguez-Plaza



En esta línea, el trabajo de esta compañía, entre otras por cierto, prueba que en Latinoamérica el asunto de la memoria es una tarea que compete también al teatro como manifestación creativa y material. Y si bien es cierto son otras las disciplinas o las artes que han tenido mayor visibilidad social, especialmente por el carácter denunciante que han adquirido luego de las dictaduras militares, ello no desmerece las incursiones que desde allí, ha propuesto el arte teatral.

De todas estas producciones escénicas hechas para el espacio público y urbano –y tal cual se ha adelantado- estas notas quieren destacar y entrecruzar arbitrariamente algunas consideraciones respecto del texto espectacular de dos: *Clotario* y *Brigadas*, que parecen no solo representativas de lo que es un proyecto mayor, sino porque ambas realizaciones condensan y sintetizan lo que comprende una interacción y complementariedad con el espacio, las cosas y los espectadores poblacionales o estudiantiles, frente a quienes se han presentado. Un trabajo que contiene y despliega la idea de memoria, de recuerdo y de insinuaciones y alucinaciones colectivas, que son por este concepto, y tal cual se ha sugerido, parte de los imaginarios de una sociedad que muchas veces ha olvidado desde donde construye sus recuerdos y sus olvidos; que son partes constitutivas de lo mismo.



Imagen 2. *Clotario*. Autor: Claudia Echenique



Se trata entonces acá de una lectura crítica, volcada preferentemente a las materialidades objetuales de estas producciones para otear allí los sentidos de la memoria que se diseñan en estas bitácoras plásticas, icónicas, gestuales y musicales, con las cuales se construye la narración escénica. Manifestaciones materiales, entendidas como recuerdos, que son las que hace que funcione aquí, estética y artísticamente la dimensión de la memoria. Dicho de otro modo, se busca acá identificar la idea de memoria, en cuanto noción amplia e intelectualmente dotada de una cierta profundidad de campo y abstracción, frente al término recuerdo, el que parece siempre un poco disminuido debido, quizá, a la turística y universal palabra *souvenir*. Palabra que descentra la idea de atesoramiento socialmente valioso, o al menos la elocuencia del concepto de memoria, sin por ello entender ambas voces como contrapuestas, sino más bien como necesario complemento. Entendiendo que tales objetualidades configuran este particular tipo de texto espectacular, participando, y por lo mismo, de la cultura material, como ámbito que envuelve directamente lo teatral, y que ha sido definido, tanto como el “conjunto de los objetos fabricados por el hombre considerado desde el ángulo social y cultural, tanto como la consideración de tales objetos en cuanto correlatos de acción individual y colectiva” (Julien y Rosselin 2005: 3-6).

II

Así *Clotario* toma como eje fundamental la vida y obra de Clotario Blest (1899-1990) reconocido sindicalista y luchador político chileno cuyo pensamiento y accionar pueden ser pesquisados en una vertiente neomarxista y neocristiana adaptada a las circunstancias sociales concretas que le tocó vivir. Personalidad fuerte, menos por la imposición de sus discursos o activismo agresivo y directo que por las convicciones pacifistas y excéntricas respecto de las ideas y fuerzas, que en distintos momentos históricos se han disputado el campo de tensiones ideológicas en Chile. Un hombre más de acción e intervención directa frente a lo real que de elaboración especulativa, que pese a la figuración que tuvo en otro tiempo -al estar de una u otra manera ligado a personalidades como el cardenal José María Caro, el jesuita Fernando Vives y el líder sindical y político Luis Emilio Recabarren, y habiendo sido uno de los fundadores de la Central Única de Trabajadores de Chile- hoy aparece en segundo plano público. Ello, menos por lo que él significa en términos individuales, que por las estructuras políticas



de un país como Chile, que ha dado un vuelco de signo contrario respecto de la sindicalización o de la organización formal y política de la sociedad. La obra relata y expone artísticamente, luego, la trayectoria y los hitos más significativos de la formación, las inquietudes, preocupaciones y reflexiones que llevaron a este sindicalista, a tomar las decisiones que tomó o a hacer la vida que le tocó vivir. Decisiones y circunstancias que le permitieron, aparentemente sin que él se lo propusiera, colocarse en un lugar destacado en tanto personalidad históricamente sobresaliente.

Y todo esto se hace, no solo con el trabajo de unos jóvenes actores profesionales que cantan, se mueven a la manera de unos saltimbanquis y se expresan frente, o mejor, en medio de unas ruedas de espectadores, sino también con la musicalización y la misma participación de una especie de trabajadores de la música. Estos últimos se hacen parte de lo que se desarrolla en medio de estas presentaciones, y ello no exclusivamente a través de la gestualidad o los parlamentos que los mismos actores les dirigen, sino por medio del vestuario que los coloca en un mismo registro visual.

Por su parte *Brigadas*, tiene como referente y fundamentación creativa y teatral a las reconocidas brigadas muralistas que animaron los acontecimientos políticos y propagandísticos callejeros entre los años 60 y 70 del siglo XX. Grupos de obreros y estudiantes -tanto de izquierda como de derecha, aunque la izquierda y en especial el Partido Comunista sea un referente muy reconocido por la amplitud y la constancia y regularidad hasta hoy de su trabajo- que hicieron suya la idea de lucha y encuentro por una comunicación directa con el usuario, paseante y ocupador de la ciudad. Conjuntos de ciudadanos relativamente organizados, dependiendo de los partidos o grupos que estuvieran en las bases de sus propias constituciones, que realizaron un quehacer literalmente callejero de naturaleza estética.



Imagen 3. Brigadas. Autor: Patricio Rodríguez-Plaza

Pequeñas *troupe* se podría decir para hacer un paralelo con lo teatral, que antes de la llegada de Salvador Allende a la Presidencia de la República de Chile (1970-73) escribían en los muros públicos de la ciudad y durante las campañas políticas, las frases de propaganda emanadas de los partidos y de los correspondientes candidatos. Mientras que una vez alcanzada la presidencia se avocaron, ya sea a mantener lo logrado incorporando distintas imágenes icónicas (puños, flores, rostros, brochas) que no existían antes de esa fecha, ya sea haciendo contra propaganda a esa misma presidencia y movimiento político encabezado por Allende.

Grupos, en fin, que fueran en más de una oportunidad cuando pertenecían a la izquierda ideológica, denostados y hasta acusados de “organizaciones armadas [...] tristemente célebres” (Frei 2013: C 15-16), tal cual lo hiciese Eduardo Frei Montalva en la carta a Mariano Rumor, en la que el ex presidente justificaba el Golpe de Estado y el régimen cívico-militar instaurado en Chile en el primer tiempo luego de 1973.



Teniendo presente entonces estas referencias y contextos es que se confeccionan, por parte de este colectivo, textos dramáticos, contruidos sobre la base de un verso libre que hace aparecer en muchos momentos la rima. Además se busca, como la misma directora lo ha expresado, “una factura estética portátil y flexible que permita [la] fácil adaptación a todo tipo de terreno, además, [continúa ella misma] de una ‘teatralidad’ que fuera capaz de congregarse rápidamente a los espectadores” (Echenique 2011: 137).

Ahora bien, la memoria, entendida en términos amplios, generales y hasta contradictorios –a la cual hay que sumarle, como digo, el término recuerdo– se mueve sobre dos ejes que producen interacciones diversas y que por lo mismo trasmudan o al menos pueden ser intercambiables, uno de los cuales, es en mi opinión, manejado, material y directamente, por estas producciones teatrales. El primero, el más específico y propio del concepto de memoria, es un eje diacrónico, cuya dinámica se puede asimilar al movimiento y a la figura de la horizontalidad. Movimiento que puede significar traer desde atrás imágenes e ideas, produciendo así, remembranzas que son también actualizaciones no exentas de fantasías. Parafraseando a Edgard Morin (2005), se puede decir que en términos de la biología del conocimiento no existiría ningún dispositivo, en el cerebro humano, que permitiese distinguir la percepción de la alucinación, lo real de lo imaginario.

Existiendo igualmente incerteza, acerca del carácter en la manera en que los seres humanos conocemos el mundo exterior, ya que este se inscribiría en patrones de organización, que son fundamentalmente innatos. Asentado sobre esta barra de espacio y tiempo de horizontalidad constitutiva, la memoria alimenta la identidad y la identificación (García de la Huerta 1999) construyendo los rasgos de lo que se es, tanto en términos individuales, como en términos colectivos. De algún modo y siguiendo entonces, esta lógica, se guarda en la memoria, lo que la tradición ordena, pero también lo que se decide almacenar allí. Las representaciones que se comentan, son en este sentido, unas construcciones que al colocarse sobre este eje, lo hacen en dos registros a la vez que paralelos, pueden entremezclarse productivamente. Por un lado, inventan y ficcionalizan esas figuras socialmente destacadas desde un presente que pese a la investigación histórica que pueda hacerse, igualmente producen creación teatral por el hecho mismo de tratarse de una realización desde otro tiempo.



Pero también por el hecho de la misma dinámica teatral que es generalmente ficción en el sentido más literal y creativo del término.



Imagen 4. *Brigadas*. Autor: Patricio Rodríguez-Plaza

Pero también la memoria funciona o se arma esencialmente con un eje sincrónico, que igualmente y de manera metafórica, podemos reconocer operativa y comprensivamente sobre la égida de una figura vertical, que atraviesa y se entremezcla con el primero. Un pivote que permite hacer y convertir en presente y en pasado lo material. Es decir un sentido de actualización de los objetos, las cosas, los elementos tangibles y que la práctica, las mediaciones y las recepciones de las artes conocen como pocos fenómenos culturales, debido a la idea y fundamento de que las materias son aquí portadoras y constructoras de sentido. La escenografía, la utilería, el maquillaje, el vestuario, el diseño sonoro, la musicalización, no son meras encarnaciones de ideas o textos pre-armados, sino levantamientos y modos de significar, y por este medio, maneras de hacer y tener una experiencia estética (Chateau 2010).

Más que memoria, entendida como esa facultad psíquica por medio de la cual se retiene y se actualiza el pasado, lo que hay en este segundo y esencial eje, es



la idea de recordaciones, de cosas que se regalan en testimonio de buen afecto, o de objetos que se conservan para recordar a una persona, una circunstancia o un suceso.

Igualmente acá, la realización del teatro contiene una dobladura interesante en cuanto las materias utilizadas nos recuerdan muchas veces que algo de eso pertenece o perteneció, por ejemplo a nuestro desván o a nuestras bodegas en donde se coloca lo guardado, pero nunca completamente olvidado por desuso; mas también esas mismas cosas y materias nos ofrecen un viaje hacia nuestros espacios privados y domésticos más expuestos, comunes y actuales.

III

Lugar de trabajo, empresa, calle, colegio, plaza, son, luego, los espacios a los que hacen alusión estos detalles escenográficos y por este concepto a otro tiempo. Lugares con los cuales ciertos grupos sociales mantienen, como se explica, relaciones de memoria y recuerdo. Dicho de otro modo, estos objetos, estas cosas, estos cuerpos presentados y representados por el trabajo investigativo y representacional en la ficción teatral, son parte constitutiva de una cultura que evoca, en el doble sentido de traer algo a la memoria y a la imaginación. Representaciones con no pocos ribetes de anacronismo, toda vez que los universos a los que hace referencia parecen un tanto debilitados, social y sobre todo mediáticamente. En efecto, las remembranzas de los trabajos teatristicos de este colectivo, están plagados de bártulos que nos conducen, si no a otro tiempo, al menos a otros momentos, y lo que es más sorprendente, a otros usos.

El papel periódico, el cajón en madera o en plástico, el pedazo de cartón, el tarro vacío, la bicicleta vieja, corresponden a otras franjas de tiempo, por cierto, pero sobre todo a otras dimensiones de la vida precaria en que estos mismos bártulos adquieren otros empleos y acomodos.

En este tipo de memoria o de materialización -sin la cual la memoria artística no se justifica ni adquiere sentido de gratuidad, de juego o de conformación formal- el yute, la arpillera, el saco, el tejido de una textura barata, será siempre entre nosotros una remembranza de lo marginal. Pero también tal material



convertido en manta, poncho o ruana como se diría en Colombia, nos retrotrae al campo, a la intemperie, a una prenda simple de diseño logrado, debido menos a su capacidad de abrigo –aunque también por eso– que a su elemental y minimalismo tejido que nos hace viajar finalmente, no solo en términos del primer eje señalado, sino también del segundo respecto de lo artesanal, de la tradición que es también, ¿cómo no? memoria.



Imagen 5. Clotario. Autor: Claudia Echenique.

Lo que se rememora acá es una cierta idea de lo hecho a mano, es decir, una manera de fabricar que ya no forma parte de nuestras realidades más tangibles e inmediatas. Pero también estos objetos se entremezclan con lo manufacturado, como elemento de maquetería, realizado a partir de plantillas.

Así es como el saco, la brocha, la pintura, el casco de seguridad plástico, el mameluco, la olla, son signos de sí mismos, pero igualmente o por eso mismo, elementos perfectos de un entrecruce entre tradición artesanal y reproducción mecánica.



Lo primero alude a los usos que suele tener o tuvo en la vida cotidiana de las personas todo este tipo de elementos. Elementos domésticos, necesarios para el trabajo en la casa, en la fábrica, en la empresa. Pero también porque estos rudimentos o al menos varios de ellos, insinúan al diseño industrial, es decir, son objetos concebidos desde el principio de su origen para ser reproducidos mecánica e industrialmente sin la intervención de una manualidad cualquiera.

En cuanto a la pintura con sus colores elementales: amarillo, azul, rojo, debido a la precariedad de las brigadas de aquel tiempo, vuelven a poner en la producción teatral el sentido de historia y de pertenencia. Los rayados, las escribanías populares, los grafitis, que aquí parecen estrictamente pensados, diagramados por los equipos que son representados por los jóvenes actores, configuran una performatividad lograda al recordar a los pintores propagandísticos de esos tiempos.

Por su parte la bandera gris y negra, un punto culminante de *Brigadas*, que es, en mi opinión, un momento y un gesto profundo y preciso -que evidentemente no deja de recordar en una perspectiva intertextual a otras escenas teatrales chilenas más recientes tales como alguna de la obra *La cruzada de los niños* (2005) de Marco Antonio de la Parra o de *Acción Armada* (2013) de Andrés Kalawski- acerca de un hecho de hacer presente un signo que viene todavía de otros momentos de la constitución de la nación.

Un tiempo u otros tiempos, que nos pertenecen y que este signo-objeto nos lo pone frente a los ojos en una monocromía, que de golpe nos recuerda no solo la abstracción de la patria, sino también al cinematógrafo, a la misma fotografía y a la prensa como esos otros soportes e instancias históricas, que en sus orígenes fueron en blanco y negro.

La obra *Brigadas* culmina con la aparición intempestiva de esta bandera que es también protección y hasta envoltura de olvido, pero que paradójicamente, lo que produce es rememoración.

Sin embargo, la bandera es acá una excentricidad interesante, justamente por el trastoque al que es llevado su colorido. Si el azul es reemplazado por el negro y el rojo por el gris e incluso el mismo blanco ha variado su valor, moviendo simbólicamente, con este trastoque cromático, el objeto bandera, sin por ello



anular su capacidad de presentarse como tal. Si la réplica, la imagen pintada o dibujada de una bandera es (casi) siempre también una bandera, acá y pese al trastorno que ha sufrido su colorido, esta sigue siendo una afirmación doblemente válida.



Imagen 6: Clotario. Autor: Patricio Rodríguez-Plaza.

En fin, la bandera como otros objetos escenográficos, que son mucho más -o que derechamente no lo son en absoluto- adornos, rellenos, elementos estáticos de ambientación. La bandera, así como los rodillos, las brochas, los papeles que simulan muros, son parte constitutiva de los movimientos y la dinámica actoral y escénica. Todos estos objetos no solo se integran en el trabajo de los actores y de la actriz o de la producción general de la obra; no solo permiten ilustrar lo que el texto y la declamación exigen. Ellos son parte actuante, son fundamentación actoral y escénica, debido, menos a la capacidad de manipulación plástica y dinámica de la actuación, que a la rememoración y a la referencialidad directa con lo real de la que son dueños.

Lo mismo puede decirse del simulacro del mural, de la escribanía y rayadura urbana que es practicada en las escenas de *Brigadas*. Estas acciones, por realizarse en la forma en que se realizan, así como y debido muy especialmente a los luga-



res poblacionales en los que se presenta son, de alguna manera también acciones directas y performativas, con todo lo problemático que pueda ser la confluencia de los sedimentos semánticos de tal noción. La plaza o el espacio institucional semi-abierto en el que esta obra se ha representado y presentado, constituye del mismo modo el lugar casi natural de estas manifestaciones muralísticas; asunto que remarca la idea de teatro callejero, ya que este no solo se realiza y se presenta para un público y en un lugar común, sino que en este caso la puesta en escena se fundamenta en un correlato, en una manifestación concebida, desde su origen, como tal. Recordándonos de paso, la ocupación de los espacios colectivos que estuvieron en la base de las actividades políticas del Chile de los años 60 y 70, incluido el álgido momento de las protestas en contra del gobierno cívico-militar encabezado por el general Pinochet a mediados de los años 80.

Por su parte, la brocha es simultáneamente la prolongación del cuerpo y de la mano del actor que figura y configura con su corporalidad, así como la antípoda y también la hermana vulgar del pincel. Este último como sinónimo de la exquisitez y la finura del pintor de caballete, de quien se ve obligado en su alto oficio según la tradición humanista y moderna de la cultura y el arte, a manejar apenas con sus dedos, tal objeto. Cuestión evidentemente mucho más simbólica que atada a la realidad del quehacer manual del artesanado artístico, ya que ambos elementos constituyen las líneas y las superficies de sus respectivos quehaceres y obras.

En cuanto a la mancha ésta es importante ya que aparece profusamente encima de todo, tiñéndolo todo, literal y simbólicamente, manchándolo todo. La mancha en colores primarios según la más reciente y también moderna convención cultural, marca todo lo que toca, todo lo cual se posa haciendo con ello un recuerdo de la omnipresencia del trabajo que ensucia por necesidad. Necesidad por su quehacer mismo ya que pintar es siempre o en muchas ocasiones, un asunto que literalmente deslustra o produce cambio de coloración original, tanto en lo que busca como imagen, tanto en el sobrante que desparrama, pero también por necesidad de dejar inscripción del trabajo comunitario y sucio y que es lo que evoca y trae materialmente la compañía *Colectivo Obras Públicas*.

El historiador Michel Pastoureau (2010), nos recuerda en esta misma línea y casi como una congruencia accidental, temporal y creativa, que etimológica-



mente la palabra color fue pensada y percibida como una materia, un sobre que recubre los seres y las cosas. La palabra color en latín se encuentra relacionada con el verbo *celare*, que significa esconder, envolver, disimular.

En fin, la ficción teatral está acá anclada, luego, como pocas veces, a la historia, al personaje histórico Clotario Blest o a los hechos sociales y políticos en los que tal personalidad individual no existe. O existe vicariamente por medio de una mediación traída al presente en un nivel de ¿cómo llamarlo? ... ¿de tercer orden? Ramona Parra, Rolando Matus, Elmo Catalán, Hernán Mery o Inti Peredo son evocados aquí luego de la evocación épica de las brigadas muralistas que se autobautizaron con tales nombres, todos ellos, como sabemos algunos y no todos los chilenos, por cierto, militantes de los partidos políticos que crearon y mantuvieron en pie un trabajo como este.

En cambio en el caso de Clotario Blest su vida y su obra, las marcas más representativas de lo que fueron algunas de sus actividades privadas y públicas, son acá teatralmente personificadas, recalcando con ello la personalidad de un líder amado y hecho, por lo mismo, animita. Y es justamente esto último, su foto, la construcción de este llamado altar de carretera materialmente fabricado y colocado en medio de las escenas, las que le devuelven o le dotan de la fuerza evocativa a los objetos.



Imagen 7: *Clotario*. Autor: Claudia Echenique.



Esta animita es ¿por qué no? y al igual que en el caso de la bandera, también una *animita* y no solo su representación; esto evidentemente menos por la dimensión productiva o de producción teatral, que por la de la recepción de parte del público poblacional cuando corresponde. La animita, esa construcción emotiva y devocional que ubica simbólicamente a las almas del que ha muerto trágicamente en un lugar de purgatorio, simbólicamente en una especie de no-historia, aunque no por ello -o quizá por ello mismo- en una dimensión fuerte de recuerdo y memoria.

Para decirlo una vez más: útiles, bártulos, cosas y objetos son en este tipo de teatro y especialmente en los trabajos de este colectivo, recuerdos que construyen memoria, pero también memoria que posibilita y crea recuerdos... de nuevo, en el sentido material y cósmico del término.

Termino con una pequeña historia que quizá esté en la base de estas notas: una ciudadana chilena de nombre Rosa Palma, viajó a Chile desde Francia luego de muchos años de exilio y ausencia. Quiso visitar el *Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos* inaugurado el año 2010 en Santiago de Chile y cuando pidió a alguien que la acompañara, pues dijo que quería ir al *Museo de los Recuerdos*. Con el uso de tal denominación ella rebajaba la noción de memoria ante el oído de quien escuchaba en su entorno más inmediato, al situarla al nivel de un mero *souvenir*, aunque ese no fuese, ni mucho menos su intención, ya que recuerdo la hacía pensar en cosas, en objetos tangibles, dignos de ser guardados más acá de la abstracción de la noción de memoria.

Bibliografía

CHATEAU, DOMINIQUE (2010): *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

ECHENIQUE, CLAUDIA (2011): Reseña: "Colectivo Obras Públicas. Clotario". En: *Cátedra de Artes* n° 10, pp. 136-140.

FREI MONTALVA, EDUARDO (2013): "Carta de Eduardo Frei Montalva a Mariano Rumor, Presidente de la Unión Mundial de la Democracia Cristiana", Inserción. En: *El Mercurio*, cuerpo C, martes 17 de septiembre de 2013, pp. C15-16.



GARCÍA DE LA HUERTA, MARCOS (1999): *Reflexiones americanas. Ensayos de intra-historia*. Santiago: Lom Ediciones.

JULIEN, MARIE-PIERRE Y ROSSELIN, CÉLINE (2005): *La culture matérielle*. Paris: La Découverte.

LÓPEZ, FIGUEROA Y RAJLAND (2010): *Temas y procesos de la historia reciente de América Latina*. Santiago: Arcis, Clacso.

MORIN, EDGARD (2005): *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil.

PASTOUREAU, MICHEL (2010): *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris: Seuil.

PAVIS, PATRICE (1998): *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: Lom Ediciones, Compilación y traducción de Gloria María Martínez.

RODRÍGUEZ-PLAZA, PATRICIO (2011): *Pintura Callejera Chilena*. Santiago: Ocho Libros Editores.

Archivo, infancia y memorias corales en *Kínder* de Francisca Bernardi y Ana Harcha y *El año en que nació* de Lola Arias

ANDREA JEFTANOVIC¹

RESUMEN

La memoria puede ser un ejercicio colectivo, como es el caso de dos textos dramáticos que nos proponen una construcción coral de la memoria de infancia durante la dictadura y la transición chilena. Son obras que se distinguen por ser el resultado de un proceso colectivo de recuerdos y archivos personales que se reúnen en el texto y en el montaje. Tanto *Kínder* (2003) como *El año en que nació* (2011), son textos contruidos sobre la base de las experiencias personales de los actores y autores, experiencias en las que hay coincidencias generacionales y también vivencias confrontadas. Este ensayo pretende, a partir de esos dos montajes teatrales, analizar cómo se problematizan los conceptos de la autoría y el personaje, pertinentes más allá de las teorías pos-dramáticas, para proponer formas alternativas de la construcción de relatar la memoria de ese tiempo histórico y político.

PALABRAS CLAVES

Memorias de infancia; memoria colectiva; *Kínder*; Ana Harcha; *El año en que nació*; Lola Arias.

ABSTRACT

Memory can be a collective practice, such as in the case of plays that make a coral construction of childhood memories during the dictatorship and transition to democracy in Chile. These texts are the result of a collective process in which memories and personal archives are put together in the text and the stage. *Kínder* (2003) and *El año en que nació* (2011) [*The year I was born*] are plays that share personal and generational experiences of the actors and authors, experiences in which we can find coincidences and confrontations. This essay analyzes these works as examples that problematize the concepts of author and characters, beyond postdramatic theories, especially, as an alternative form to write memory and narrations from that historical and political period.

¹ Andrea Jęftanovic, narradora, ensayista, docente. Investigadora asociada del Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Santiago de Chile. Algunas de sus obras literarias incluyen *No aceptes caramelos de extraños, cuentos* (2011), *Hablan los hijos, ensayo* (2011), *Escenario de guerra, novela* (2010), *Geografía de la lengua, novela* (2007) y *Monólogos de fuga, cuentos* (2006). Contacto: ajefta@yahoo.es

**KEY WORDS**

Childhood memories; Kínder; Ana Harcha; El año en que nació; Lola Arias.

La memoria puede ser un ejercicio colectivo, como es el caso de dos textos dramáticos que nos proponen una construcción coral de la memoria de infancia durante la dictadura y la transición chilena. *Kínder* (2003) de Ana Harcha y Francisca Bernardi y *El año en que nació* (2011) de Lola Arias, corresponden a producciones teatrales de la que se ha llamado la 'generación de los hijos'. Se trata de escrituras que recogen la visión ya no de aquellos protagonistas de las militancias de los sesenta y setenta, sino de quienes heredaron sus circunstancias políticas. Circunstancias que implicaron cambios de hogar, de país, de situaciones familiares (divorcios), y también experimentar desde muy jóvenes situaciones de represión, vida clandestina, pobreza, desarraigo, censura y más. O bien, si era desde el *insilio*, quedándose en Chile, experiencias de discriminación, silencio, miedo, vergüenza y culpa. En este caso, se agrega que son dos obras dramáticas que se distinguen de otras por ser el resultado de un proceso colectivo de ensamblaje de recuerdos y archivos personales que se reúnen en el texto y en el montaje².

Ambos proyectos se fueron armando en un proceso de intercambio entre los actores/personajes del elenco que compartieron sus experiencias personales; experiencias en las que había coincidencias generacionales y también vivencias confrontadas. Esta metodología permite que el testimonio ya no tenga un solo tono, sino diversos registros y perspectivas que trazan un arco de memorias. Además, se trata de producciones en las que la materialidad física de los archivos personales tiene una función pivotal. En ambos casos, se trabajó con materiales tales como álbumes de fotos, sesiones escolares, juguetes, escenas familiares, cartas, pasaportes, datos biográficos que se recuperan para configurar un caleidoscopio de recuerdos tangibles de esta generación. Por otra parte, estos montajes problematizan los conceptos de la autoría y el personaje, perti-

² Ambas obras han llamado la atención de la crítica y del público, recibiendo reseñas elogiosas y teniendo una importante convocatoria. Además, de una extensa red de reposiciones y giras internacionales.



mentes más allá de las teorías pos-dramáticas, ya que proponen formas alternativas de la construcción de relatos menores, de memorias menores.

El caso de *Kínder*, se propone un ejercicio que corresponde más a una ‘memoria escolar’ en la que los actores reescenifican el espacio y testimonio desde el establecimiento escolar y las vivencias que surgen desde ese espacio. En *El año en que nací*, algo distinto, se abordan las infancias en el exilio e insilio de esa época histórica con testimonios de actores profesionales y amateurs que reconstruyen sus vivencias manejando e interviniendo sus ‘archivos personales’ contrastando y cuestionando, de alguna forma, sus heterogéneas experiencias vitales.

Una sinopsis de las obras

Kínder, de las dramaturgas chilenas Ana Harcha y Francisca Bernardi, fue escrita a dos manos y luego montada por la compañía Niños Prodigio Teatro en el año 2003 y en sucesivas ocasiones desde entonces. La obra presenta a un grupo de párvulos en la sala de clases que dan testimonio de su experiencia vital durante la dictadura alternando la instancia capitalina de Santiago con la clave provinciana del perdido pueblo sureño de Pitrufrquén. Los personajes niños no tienen nombre, son solo voces, y develan cómo estaban incorporadas en su vida cotidiana la represión, la censura y la agresión tanto en juegos, lecciones pedagógicas, rutina escolar, dinámicas familiares, ritos cívicos. A modo de ejemplo, Harcha comenta, en una entrevista personal, los códigos de la educación fiscal en clave ‘archivos’: “mis cuadernos de tercero básico son fotos de la Parada Militar, el general Mendoza es el comandante en jefe de Carabineros, era la frase que tenías que escribir no sé cuántas veces...” (2009). La pieza arranca con un grupo de actores que están sentados en pequeñas sillas en las que esperan hasta salir al centro del escenario para relatar y representar sus recuerdos en el ámbito familiar y escolar y que, a su vez, funcionan como alegorías de una historia mayor: la dictadura chilena.

En *Kínder* las autoras apuestan por convertir en sujetos de enunciación a los niños preescolares, habitualmente considerados como objetos temáticos o bien sujetos mudos, desconocidos, carentes precisamente de subjetividad. Cuerpos dóciles, anónimos, sin criterio; receptáculos de los deseos adultos de profesio-



res, padres y gobernantes. Es una narración a retazos, en la cual entre varios personajes se arma un posible relato de esa memoria. Cada actor dice una frase que compele la frase de otro, cada historia es interrumpida por otro. En otras palabras, se apuesta por un relato de cierta dolorosa memoria que no se puede hacer de un modo articulado, sino como piezas de un rompecabezas que se ensamblan con desperfectos y agujeros. En la obra hay escenas que se disponen con líneas vacías sugiriéndole al lector/a- director/a a rellenar con sus propios referentes, tal como lo hacían los actores y las actrices durante los ensayos y las presentaciones. En ese sentido, es interesante comprender el uso de los puntos suspensivos o los espacios en blanco del texto como una falta propia de estos ejercicios escolares que esconden claves para referirse a la violencia traumática del pasado, como se ve en la escena 16.8:

- Lo que quiero decir es... cuando era un niño yo no podía evitar sentirme identificado con _____ ese dibujo animado de cada día _____ a las cuatro de la tarde.
- Lo que quiero decir es que cuando yo era una niña _____

_____ (Bernardi & Harcha 2003: 14)

La ensayista Nora Domínguez en su libro *De dónde vienen los niños* (2007), estudia, entre otros temas, la situación de los niños en estados autoritarios, también los procesos sociales de despolitización y privatización con procesos de disolución familiar: “Niños cuyo destino está igualmente signado, aunque de distintas maneras, por la desprotección, el desamparo, el fantasma de la interrupción genealógica o el quiebre de códigos tanto de las relaciones familiares del triángulo padre-madre-hijo, como de las del triángulo Estado-familia-individuo” (20). Quizás, en concordancia con esta clave predestinada, podríamos decir que la imagen que recorre el texto *Kinder* de principio a fin es la familia y la escuela como alegoría de un Estado violento que traspasa su macro estructura a los hogares, de ida y vuelta. Además, se sugiere una fuerte crítica a las figuras autoritarias que fallan o son inadecuadas para ejercer como líderes. La familia, en este montaje, se plantea como un ente ineficaz que tiene a la cabeza a un padre autoritario y castigador (que desaparece, sale, engaña, toma alcohol), y a una madre dopada “llenándose el estómago de alprazolam, diazepam, bromazepam.” (Bernardi & Harcha 2003: 13).



El manejo del poder se observa también a través de la manera de reglamentar la forma en que el cuerpo del pupilo debe crecer y educarse por medio de la prohibición (uso del modo imperativo), y la denigración: “No abortes / No veas televisión / Hijos de puta / No te suicides a lo bonzo / No te comas la comida de tu familia / Camina / Abre las piernas.” (Bernardi & Harcha 2003: 10). Un uso del lenguaje en mandato que reproduce una ideología violenta que humilla, señala y doblega.

De esta forma, los personajes van empujando fronteras para narrar buceando en sus mentes, escuchamos los balbuceos de las historias que emergen y perfilan nuevos núcleos narrativos para los nacientes linajes que también experimentan la acción violenta del poder. Esto se condice con la teoría existente entre lenguaje y trauma que apunta a renunciar a sentidos colmados, como enuncia Domínguez: “Eludir, precisamente, la atracción de una manifestación diáfana y auto compensadora al referir la experiencia personal o colectiva del drama se enlaza con el propósito de estas operaciones de recuerdo, dedicadas finalmente a mostrar que todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta” (Domínguez, 2007:43). La falta en esta obra estaría en ese espacio, la palabra que no se puede pronunciar, en el vacío cognitivo y emocional.

En *Kínder* el ritual colectivo toma el ritmo del zapping televisivo, del fragmento visual que se superpone uno sobre otro. En este sentido, hay una reflexión acerca de nuevas formas de representación con su estructura fragmentaria o por la manera procaz de usar el lenguaje. Cada escena es autosuficiente en tanto transgrede los formatos convencionales y está abierta a nacer distinta aunando el texto con la experiencia infantil de quien la interpreta. Es un texto que se produce para ser montado, para ser trasladado al cuerpo de los actores pues hay áreas en blanco que requieren ser completadas por las personas que interpretarán las voces corales o los personajes arquetípicos en una interminable secuencia de juegos. Por ejemplo, hay una apuesta en lo enunciativo o pre-dramático, ya que la acción se constituye por medio de cánticos corales o momentos coreográficos donde el diálogo adquiere un papel subordinado para dar paso al testimonio que se construye a partir de ritos cívicos y sociales: el desfile escolar frente a los militares, la fiesta de cumpleaños, el relato del terremoto del año 85, la visita del Papa a Chile, el relato día del Golpe entre otros.



El año en que nació, de Lola Arias, dramaturga y escritora argentina, reúne el testimonio de once jóvenes chilenos, actores profesionales y aficionados, nacidos entre 1971 y 1989 que reconstruyen su infancia y la juventud de sus padres a partir de archivos ‘caseros’ y menores: fotos, cartas, cintas, ropa usada, recuerdos tarjados, cuadernos, borradores y recortes de prensa. Esta obra sigue el concepto de la pieza *Mi vida después* (estrenada en Argentina en el 2009 y también sobre los hijos de los militantes de la dictadura), y es fruto de un taller realizado en el marco del *Festival Santiago a mil* en el que se convocó a jóvenes nacidos en la dictadura y transición democrática para que contaran sus particulares relatos de ese período histórico. Así, se reúnen testimonios absolutamente disímiles: el relato de una chilena nacida en México porque sus padres militaban en el MAPU; el del hijo de un policía que fue guardaespaldas de Allende y luego guardó silencio; el de la hija de una militante del MIR que fue asesinada en la Operación Fuenteovejuna; la hija de un matrimonio apolítico que toma sol y se va a Estados Unidos a probar suerte; la hija de los militantes del Frente Manuel Rodríguez que estaban por la lucha armada, de los que fundaron Patria y Libertad; el hijo de un periodista del diario Puro Chile y hermano de un político radical; el de una hija abandonada por un carabinero que luego es condenado por un cruento caso de derechos humanos y está en la cárcel.

En la obra, los personajes son nombrados como se llaman en la vida real, en el fondo no hay creación de personaje, son ellos mismos, son también los actores-dramaturgos de los que habla el teatro pos dramático. Como dice su título, alude al año de nacimiento de cada uno de los actores, que va correlativo desde 1971 hasta 1989, presentando el año de nacimiento y un evento nacional (“yo nazco y es el triunfo de Allende”, “una portada de Patria y Libertad”, o “sale Presidenta Bachelet y yo salgo del clóset”, dirá una de las actrices). Así, el cuerpo soporte y la experiencia del cuerpo social es un circuito orgánico, un permanente flujo entre los límites de lo público y privado.

Todos los hijos dan cuenta de la herencia vital de sus progenitores, el cúmulo de consecuencias que tuvieron en ellos sus opciones políticas, sentimentales y más. Pero dan cuenta de esto exhibiendo archivos, mostrándolos con distancia emocional, exhibiéndolos como piezas de museos que conocen y a las que pueden enfrentar con sarcasmo, con extrañeza. Acá, no está la huincha/advertencia del museo diciendo ‘no traspase el límite’, es más, al archivo ‘se



le pierde el respeto', se suprime toda mirada censoradora para pasar al uso de un código irreverente. Los archivos en escena, dispuestos con cierto caos, no están para ser contemplados sino para ser intervenidos, cuestionados, ironizados. En cada uno de los montajes observamos que en el escenario se despliegan innumerables objetos: ropa, fotos, álbumes de fotos, cartas familiares, recortes de periódico, videos, cuadernos, pasaportes, visas, mapas, dibujos, postales del mundo, regalos, una composición escolar, juguetes, cintas, banda sonora, audios de radio, carteles, etc. Objetos que funcionan como archivos personales y colectivos que se ensamblan en una línea dramática que la directora argentina Vivi Tellas ha sistematizado y enmarcado en una tendencia teatral llamada *biodrama*, definiéndola, en una entrevista para el periódico *Página 12*, de la siguiente manera: "Mi premisa es que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, textos, imágenes" (Brownell, 2013). Y además, en ese sentido, se puede agregar que el biodrama de Tellas indaga un doble movimiento según sus propias palabras: "buscar la teatralidad fuera del teatro y cargar al teatro de no-teatralidad" (Brownell, 2013). Es decir, examina poner la potencia única del teatro para el encuentro entre las personas por medio de la investigación sobre sus historias, sus modos de existir y sus registros.

Los intérpretes aparecen ante los espectadores como "testigos de sí mismos", como lo explica Tellas: "lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejó en él" (Brownell, 2013) y quizás, lo que fluye es todo aquello que el actor transmite en su materialidad (cartas, fotos, recortes de prensa, fragmentos de diario de vida). Además, se muestra una tensión productiva entre biografía y autobiografía, se habla de lo propio y en nombre propio, pero de acuerdo a una selección personal y a una disposición del material de un individuo en paralelo a otros contemporáneos complementando y/o contrastando sus historias. Estas biografías escénicas tienen a su vez un modo singular de conectar lo individual y lo social articulando lo personal, lo familiar y lo histórico.

Me detengo en un actor-archivo. Habla Ana Laura, una de las actrices-personajes, e interviene una foto de su madre, señala en la imagen los trucos de maquillaje que su madre utilizaba en la clandestinidad y lo dice así: "tenía siempre en la cartera una peluca rubia, una muda de ropa y una revista Vanidades." (Arias 2011: 7). Luego lee en voz alta, cita, la carta de un amigo íntimo que la da



instrucciones de cómo retornar al país: “El paso inmediato es que comiences a “quebrarte” rápidamente. Trabajar mal en el partido. A tener “problemas personales”. Que te enamoraste de un gringo, cualquier historia así” (Arias 2011: 7). Se intercalan, luego, fragmentos de una carta con el relato de la hija adulta. En el próximo turno habla Alexandra, que presenta el periplo de exilios por diversos lugares del mapamundi, y muestra una foto de ella pequeña en Cuba. Quizás esta es la historia más impresionante pues es la historia de una madre que muere en el cuartel Fuenteovejuna en la operación retorno y cuyos dos hijos quedan al cuidado de la abuela. Tras la exhibición de un recorte de prensa con la imagen del cuerpo de la madre acribillada se muestran las instrucciones de un ‘cuaderno de crianza’. El cuaderno es exhibido en un sistema de proyecciones, se escucha y lee en pantalla: “1978. Para preparar a mi abuela y a los que tuvieran que cuidar de nosotros si ellos no estaban, mis padres escribieron un cuaderno de vida durante muchas noches. En este libro estaban las cosas más importantes sobre mí” (Arias 2011: 9), y luego se ve en la pantalla el papel:

El tamaño de mi cabecita /33/44/ Mis enfermedades: estitiquez/Mis accidentes: A los once meses cae de una cama al suelo. Sin consecuencias. / Desarrollo social: No tiene amigos. Está siempre con adultos. /Y algunos rasgos de mi personalidad: Sabe mentir y lo hace a menudo. Usualmente culpa a David por cosas que ella ha hecho. (Arias 2011: 9)

Como un testamento, un manual de instrucciones, la madre, seguramente consciente de su situación de peligro, deja sus apuntes materno-filiales como un eslabón para contribuir a la continuidad del desarrollo y sobrevivencia de sus hijos.

Unos segundos después, el protagonista no es un actor sino una banda sonora, un registro auditivo del día del Golpe: “Son las doce del día 9 mins 30 sgs. Esta es radio Cooperativa. 11 de sept de 1973. El centro de Santiago se está convirtiendo en un campo de batalla” (Arias 2011: 4). Otra franja de radio dice: “Allá viene nuevamente otro Hawker Hunter de la Fuerza Aérea de Chile. Disponiéndose a hacer el viraje planear sobre Santiago...”. (Arias 2011: 4). Y sigue, se exponen más archivos e imágenes, fotos carnet que sirven de presentación de los padres, fotos en la losa de un aeropuerto anunciando exilios y separaciones. Lista de ciudadanos que pueden regresar a su país. Más adelante es el turno de



la exposición del joven hijo de policías, Leo, que explica su biografía a medida que dibuja su genealogía en un papel:

Mi padre siempre defendió la ley, al igual que el padre de Jorge. Toda mi familia son policías. Mi abuelo carabinero. Mi padre es policía, mi madre mujer de policía o mujer gomero, mi hermana mayor trabaja en la policía, se casó con un carabinero y se convirtió en mujer gomero... Yo trabajo en la policía, pero en realidad dibujo para la policía, hago los retratos hablados y reconstrucciones de la escena del crimen. (Arias 2011: 11)

A continuación, viene una serie de ejercicios de clasificación, taxonomías entre los actores/personajes. Ejercicios de orden en una línea horizontal de acuerdo a la posición política del padre y la madre, el color de piel, el tipo de suelo de la vivienda de infancia. Ejercicios cargados de ironía, que señalan los discursos clasistas chilenos. En especial, es interesante la reconstrucción biográfica de Viviana, quien relata con fotos y dibujos el incierto destino e identidad del padre. Despliega un proceso de investigación con pistas falsas, mapas de la ciudad visitando casas, la lectura de fragmentos de los textos generados por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, conocido como Informe Rettig. En su caso se aprecia una verdadera epistemología, que termina en un padre desconocido y preso por disparar a dos militantes del Mapu y que cumple condena penal en una cárcel de Temuco. Y hace un retrato hablado, lo esboza como lo hacen los peritos en criminalística. También, relata que la madre ya no le habla desde que participa en este montaje. Hacia el final, el grupo conforma una banda de rock con guitarras eléctricas que llena el escenario de sonidos distorsionados cuyo tono y ritmo irá creciendo hasta ocupar totalmente el espacio visual y sonoro.

Gramáticas y poéticas menores

Tanto *Kínder* como *El año en que nació*, son obras de teatro que se construyen en un proceso de intercambio, de contraste y de contaminación. En ese sentido, los objetos expuestos generan, como un libro abierto, una forma de construir conocimiento o una epistemología de la memoria de la generación “hija de Pinochet”, y también se desarrolla una hermenéutica, una forma de aproximarse e interpretar los propios materiales. Además, son trabajos que desde el fragmen-



to y la escenificación coral superan la lucha tradicional por la autoría única dejando espacios abiertos, adscribiéndose a la tendencia del teatro posdramático que propone Hans Lehmann (1999), que señala la descripción de un conjunto de expresiones artísticas que ocurren en Europa desde los años 60 hasta la fecha y que, en el caso del teatro, apunta a superar su estado de autarquía literaria para abrirse y disolverse en el tejido del espectáculo.

De este modo, el sentido profundo del hecho teatral deja de situarse en el texto y se desplaza ahora en el conjunto total de la puesta en escena; en consecuencia, se piensa a los actores como dramaturgos, en el aspecto que el actor también aporta con su testimonio y actuación a la noción de la palabra y el mundo incluido en la obra y de desjerarquizar la preponderancia del texto. El director da forma a este ejercicio de experiencias y relatos que, a su vez, plantean un modo necesario de hacer memoria y generar un tejido híbrido y elástico.

Los objetos en estas obras cumplen el rol de ser archivos menores o materiales domésticos y biográficos que se despliegan para recuperar y narrar la infancia de niños chilenos en la dictadura y los efectos que tuvo este período en sus trayectorias vitales. Acá, no se evocan las nostálgicas magdalenas proustianas, sino se escenifican con rabia e ironía los archivos personales a través de objetos tangibles que se manipulan, ridiculizan e intervienen. Para ponderar la función que cumplen los archivos personales y cotidianos despegados en el espectáculo, es pertinente recuperar la tesis de la crítica teatral estadounidense Diana Taylor (2006). Taylor ha pensado el teatro junto con la performance como una forma de archivo, no una práctica artística efímera, sino como una práctica que toma lugar en el “aquí y ahora”, conformando un repertorio que transmite y origina nuevas formas de representación. Es la mirada de la historia no como algo externo, no como un dato fijo y estable, sino como una experiencia que se interioriza en la persona y, de algún modo, lo modela internamente de acuerdo a sus angustias y conflictos. Sucesos de orden específico e histórico que se reviven desde el relato de ese objeto/material, un archivo que nos habla en el hoy, con una fuerza que moviliza y nos moviliza. De acuerdo al programa de mano de la obra en su función en el GAM en enero del 2011, en esta metodología se hilan preguntas tales como: “¿Cómo era mi país cuando yo nací?, ¿Qué hacían mis padres en esa época?, ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo era tan chico que ni recuerdo?” (2011). Hay una interacción entre materiales



visuales del pasado y relatos desde el presente de un grupo de actores que son personajes, testigos, cuerpos, artistas plásticos y dramaturgos.

Pero entre ambos proyectos también hay diferencias. *Kínder* trabaja con una compañía teatral estable, Niños prodigio, compuesta por actores de la Universidad Católica que comparte afinidades biográficas y artísticas. *El año en que nací*, agrupa a intérpretes profesionales y no profesionales para construir puntualmente junto a ellos una dramaturgia basada en sus biografías y sus mundos, muchas veces divergentes. Es más, esa tensión y cuestionamiento interno, entre las experiencias de los actores, se problematiza en la trama. La preponderancia del lenguaje visual en esta última es mayor, se rescata el álbum de fotografías y se intervienen fotos y documentos en el formato transparencias, se saltan mapas dispuestos en el suelo, se tocan guitarras, se usan hojas de papel guardadas.

En definitiva, estos textos nos proponen una construcción coral de la memoria que se distinguen por ser el resultado de un proceso fusionado de recuerdos y archivos personales que se reúnen en el texto y en el montaje con ambiciones menos retóricas y menos oficiales, pero, por eso mismo, más genuinamente emocionales. También, las obras se caracterizan por ir cambiando sus testimonios/parlamentos, sus líneas de acuerdo a los nuevos acontecimientos vitales de los actores; es decir, hay cierto grado de improvisación y cambio. Hablamos de una dramaturgia y una puesta en escena que proviene de una investigación individual y de una discusión grupal continua para ensamblar los materiales individuales en una actividad compartida. El mecanismo dramático final, implica un proceso de montar, en el sentido del montaje cinematográfico que recorta, fusiona, funde a negro, hace un *close up* y más. Así, se acopian los relatos corporales de niños y jóvenes cuya narración suscita una correlación con el sistema político y sus técnicas biopolíticas.

En los textos se repiten problemáticas como la crueldad, la discriminación socioeconómica, el fallido rol de los padres, la opresiva educación cívica, los prejuicios transversales. Cuerpos y relatos que habitan el mapa textual desde políticas, éticas y estéticas que responden a articulaciones, modos de producción (sociales, económicos y culturales) enclavados en diversas realidades. Quizás, como dice Taylor, es necesario comprender la performance como lo



restaurado, lo (re)iterado, y en ese sentido, constatar por medio del despliegue de archivos que el trauma, y sus efectos “pos-traumáticos”, siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. A través de la escenificación de los cuerpos y los materiales el trauma regresa, se repite en la modalidad de comportamientos y nos confirma que la performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Las imágenes articuladas adquieren su sentido transformando imágenes individuales en un archivo colectivo, pero al mismo tiempo, permitiendo a través de lo performático, la transformación o la posibilidad de transformar los códigos heredados, los materiales privados que valen porque dan cuenta de un legítimo fragmento de la gran historia.

Bibliografía

ARIAS, LOLA (2011): *El año en que nací* [Manuscrito inédito entregado por el autor].

BERNARDI, FRANCISCA, Y ANA HARCHA (2003): “Kínder”. Santiago: *Revista Apuntes*, Escuela de Teatro UC, pp 123-124; 143-153.

BROWNELL, PAMELA (2013): Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell> (Recuperado el 15 de mayo, 2013)

DOMÍNGUEZ, NORA (2007): *De donde vienen los niños*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

FOUCAULT, MICHEL (2000): *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

HARCHA, ANA. Entrevista personal realizada por Andrea Jęftanovic. Santiago, enero 2009. [Documento de trabajo todavía no publicado].

JĘFTANOVIC, ANDREA (2010): “Ana Harcha: Juegos, ritos y voces”. *Un Siglo de Dramaturgia chilena 1910-2010*. Tomo IV. Santiago: Comisión Bicentenario Chile, pp.153-156.

_____ (2011): *Hablan los hijos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

LEHMANN, HANS (2013): *Teatro Posdramático*. Murcia, Editorial CENDEAC

PAULA RIVA (2010): “El teatro posdramático: una introducción” [Traducción del prólogo del texto.



Postdramatisches Theater, HANS-THIES LEHMANN (1999): Telondefondo n°12-diciembre.

TAYLOR, DIANA (2009): "Performance e Historia". *Revista Apuntes* 131, pp. 105-123.

SIN AUTOR (2011): Programa de mano *El año en que nació*. Santiago: Programa Festival Santiago a mil.

Obras Consultadas

GÓMEZ, SERGIO (2002): "Teatrero". Suplemento Wikén. *El Mercurio*. Agosto (sin día).

IBACACHE, JAVIER (2002): "No crezcas, no cambies jamás". Diario *La Segunda*. Viernes 6 de Septiembre.

PAVIS, PATRICE (2005): *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Editorial Paidós.,.

SAPIAÍN, ISABEL (2011): *La perspectiva infantil en La escalera de Andrea Moro y Kínder de Ana Harcha y Francisca Bernardi*: Tesis de pregrado. Universidad de Santiago de Chile.

UGALDE, BEGOÑA (2007): *Kínder: un texto que se escenifica en cuerpo*. Tesis de pregrado. Universidad de Chile. Santiago, en <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/>

VERZERO, LORENA (2013): "Lola Arias y su obra" en <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/aconjunto> (Recuperado el 10 de mayo, 2013)

Teatro testimonial contemporáneo en Chile: Dilemas éticos y estéticos

PAOLA SOTOMAYOR-BOTHAM¹

RESUMEN

Usando ejemplos del teatro contemporáneo en Chile – *Mi mundo patria*, de Andrea Giadach, y *Las niñas araña*, de Luis Barrales (ambas estrenadas en 2008) – este artículo busca interrogar tales definiciones tradicionales del teatro testimonial en términos de sus alcances éticos y estéticos. Algunas preguntas necesarias son: ¿hay estructuras dramáticas comunes en las obras de carácter testimonial surgidas en la última década?, ¿es posible hablar de un teatro testimonial de ficción? y, si es así, ¿pone éste en duda el valor ético y político de la tradición testimonial latinoamericana?

PALABRAS CLAVE

Teatro testimonial; ética; estética; política; ficción.

ABSTRACT

Using examples of testimonial theatre in Chile – *Mi Mundo Patria* by Andrea Giadach and *Las Niñas Araña* by Luis Barrales (both premiered in 2008) – this article seeks to interrogate traditional definitions of testimonial theater in terms of their ethical and aesthetic implications. Key questions include: Are there common dramatic structures in testimonial plays produced in the last decade? Is it possible to speak of a fictional testimonial theatre? If so, are the ethical and political values of the Latin American testimonial tradition jeopardized?

KEY WORDS

Testimonial theatre; ethics; aesthetics; politics; fiction.

¹ Profesora adjunta en las universidades Birmingham City y Warwick (Reino Unido). Su principal área de investigación es el teatro político moderno y contemporáneo. Ha publicado ensayos en las series *Themes in Theatre (Rodopi)* y *Decades of Modern British Playwriting (Methuen)*, así como también artículos en revistas académicas chilenas y británicas. Contacto: paola.botham@gmail.com. Parte del material incluido en el presente trabajo fue publicado en inglés en 2012 bajo el título “*Spider Girls in Santiago and Glasgow*”. En: *Contemporary Theatre Review*, 22 (4), pp. 526-535. Todas las traducciones de las fuentes en inglés son de la autora.



En el mundo angloparlante, el concepto de ‘teatro testimonial’ se asocia directamente con la tradición dramática documental, que ha tenido un resurgimiento importante en los últimos años. Dos formas de esta tradición, ambas de alto impacto político, son dignas de destacar: el teatro de tribunal, en el que versiones editadas de juicios o investigaciones públicas se replican sobre el escenario, y el teatro *verbatim*, en el que entrevistas – generalmente con personas que han sido afectadas por situaciones de injusticia o marginalidad – son reproducidas por actores palabra-por-palabra (de ahí el nombre). En Estados Unidos la destacada dramaturga documental Emily Mann siempre ha preferido el apelativo teatro testimonial para describir su trabajo, mientras que en el Reino Unido este término ha empezado a usarse más recientemente. Amanda Stuart Fisher, por ejemplo, ha propuesto que el teatro *verbatim* debe entenderse como teatro testimonial en la medida en que sus pretensiones de veracidad no se basan en evidencia dura sino en entrevistas personales conducidas por el autor o los mismos actores (Fisher 2011: 196). Derek Paget, a quien se reconoce como el primer académico que definió el concepto de teatro *verbatim*, también ha llamado la atención sobre la importancia del testimonio. En un clima político marcado por la desconfianza, Paget señala, la retórica testimonial de los testigos de un hecho se transforma en el último reducto de credibilidad para un público cada vez más escéptico (Paget 2009: 234-235).

En América Latina, en cambio, el linaje del teatro testimonial proviene de la narrativa, donde el género ‘testimonio’ ha tenido reconocimiento oficial desde que la Casa de la Américas en Cuba creó un premio especial para esta categoría en 1970. En años recientes han surgido desde el teatro definiciones que, sin romper totalmente el vínculo con la literatura, intentan esclarecer la naturaleza específica del testimonio como forma dramática. Usando ejemplos de teatro contemporáneo en Chile – las obras *Mi mundo patria* (2008), de Andrea Giadach, y *Las niñas araña* (2008), de Luis Barrales – este artículo busca interrogar tales definiciones en términos de sus alcances éticos y estéticos.

En su influyente trabajo “The Margin at the Centre” (El Margen en el Centro, 1989), John Beverley define al testimonio como “una novela o novela corta en un libro o folleto (es decir, en forma impresa en lugar de acústica), contada en primera persona por un narrador que es también protagonista real o testigo del evento contado, y cuya unidad narrativa suele ser una ‘vida’ o una



experiencia de vida significativa” (Beverley 1996: 24). Antecedentes del testimonio se pueden encontrar en las ciencias sociales en la década del 50, con la aparición de las llamadas historias de vida, grabadas en cintas, así como también en las novelas de no-ficción de los años 60. Ambos tipos de testimonio, sociológicos o literarios, requieren que la fuente original sea mediada por un interlocutor, pero los énfasis son diferentes. Según Beverley, “en la historia de vida es la intencionalidad del *interlocutor* [...] la que es dominante, y el texto es, en cierto sentido, ‘información estadística’. En el testimonio, por el contrario, la intencionalidad del *narrador* es de suma importancia. La situación narrativa involucra la urgencia de comunicar un problema de represión, pobreza, subalteridad, pérdida de libertad, lucha por la supervivencia, etc.” (26, cursivas en el original).

Reconociendo el concepto de Beverley como punto de partida, dos definiciones muy distintas del teatro testimonial latinoamericano han surgido recientemente. El dramaturgo y académico chileno Andrés Kalawski circunscribe este género a obras basadas en relatos en primera persona proporcionados por hablantes que (al menos en el momento de la enunciación) pertenecen a comunidades marginales. Para que un texto dramático sea considerado teatro testimonial – insiste Kalawski – los testimonios tienen que dar forma a la estructura misma de la obra, exhibir su calidad oral y demostrar una relación referencial con la experiencia sensible del narrador original (Kalawski 2007: 29). La académica y traductora Ana Elena Puga, por otra parte, extiende la idea de testimonio no sólo desde la literatura al teatro (como Kalawski), sino también desde la no-ficción a la ficción. En su introducción a la obra del dramaturgo chileno Juan Radrigán para un público de habla inglesa, Puga sostiene, “aunque siempre ligado a una situación de injusticia real, el testimonio puede ser ficticio: puede tomar forma narrativa o teatral, y puede usar lenguaje poético para ayudar a posicionar al personaje individual como sinécdoque de su comunidad” (Puga 2008a: xl). El criterio de Puga para definir este género es entonces compatible con el espíritu, pero no con la letra, de la tradición testimonial en América Latina. Ella enfatiza que el teatro testimonial requiere “en primer lugar, que los sujetos testimoniales denuncien una injusticia social verdadera; en segundo lugar, que se reconozcan como representantes de una clase o comunidad; y, tercero, que le ofrezcan al lector (o espectador) la sensación de experimentar lo real” (Puga 2008b: 195).



Sin duda este último es el aspecto más problemático en la definición extendida de Puga. Si la referencialidad del teatro testimonial es sustituida por la mera ‘sensación’ de lo real, esto podría implicar el abandono de la función clave del testimonio de acuerdo con Beverley, es decir, la presentación de la voz auténtica de un protagonista o testigo verdadero. Sin embargo, la inclusión de lo ficticio dentro del género testimonial se justifica quizás en relación con el ejemplo principal citado por Puga, esto es, el teatro de Radrigán, cuyas obras tempranas producidas durante el régimen de Pinochet en Chile se atrevieron precisamente a poner la marginalidad al centro del escenario. El lenguaje de Radrigán, mezcla de lo poético y lo vernáculo, resume la paradoja de testimonio como un discurso construido simultáneamente desde dos posiciones diversas:

[E]l testimonio ha sido criticado por académicos que notan que la voz de un narrador iletrado necesariamente debe estar mediada por la de un transcriptor letrado, quien puede errar ya sea estandarizando los patrones del habla y la gramática originales, lo que resulta en un idioma neutralizado y blanqueado, o bien reproduciendo giros idiomáticos, lo que resulta en una caricatura folclórica del narrador. Es difícil ver cómo el interlocutor, por muy bien intencionado que sea, puede ganar la partida. (Puga 2008a: xliii)

A pesar de estas ansiedades críticas, Puga defiende lo que ella llama el “delicado acto de equilibrio” de Radrigán, cuyos personajes “no son ni caricaturas folklóricas ni versiones artificialmente elocuentes del sujeto subalterno”. Radrigán, él mismo proveniente de la clase trabajadora, “siempre trata a sus personajes con el respeto que se le da a los iguales: se burla a veces, con cariño, pero nunca condesciende o denigra” (xliii).

Aunque aún activo, Radrigán es, por cierto, parte de una generación previa de teatristas chilenos cuya obra estuvo marcada por la dictadura militar (1973-1989). Según Mónica Ríos y Carlos Labbé, el teatro testimonial constituyó una de las estrategias fundamentales en este período, en el que “el cuerpo del actor” se volvía “ícono del padecimiento del cuerpo social” (Ríos y Labbé 2005). Hacia finales de los 80 y en los 90, sin embargo, el testimonio teatral adquirió una nueva dimensión estética en la obra de actores-directores como Alfredo Castro, cuya Trilogía de la Memoria se relaciona de un modo menos directo con el discurso político. Kalawski, quien usa estas tres obras dirigidas por Castro como



paradigmáticas de su definición de teatro testimonial, destaca el hecho de que ellas establecieron un “nuevo margen” (Kalawski 2007: 33). El contenido social sigue siendo claro, pero la marginalidad en cuestión no es ya producida por la pobreza o el atropello a los derechos humanos, sino por identidades transgresoras en términos de sexualidad, criminalidad, equilibrio mental o estilo de vida. A diferencia de aquellos testimonios en que, al decir de Puga, el hablante representa a una comunidad o clase, los personajes de la Trilogía de la Memoria son, para Kalawski, únicos, sujetos de un proceso de particularización que torna casi imposible la solidaridad (36, 76).

Continuando en orden cronológico, la siguiente generación de dramaturgos chilenos, aquellos que comenzaron a escribir en el nuevo milenio, se caracterizan – de acuerdo con Ríos y Labbé – por una relación ambigua con el pasado teatral, en la que los recursos testimoniales son objeto de crítica. No obstante, esta producción dramática también coincide con una revitalización del documentalismo a nivel global. Como señala José Antonio Sánchez, existe una necesidad cultural por devolver la realidad a los centros de representación y “una urgencia por recuperar una distinción nítida entre ficción y realidad, sin que ello implique la renuncia a jugar con ambos elementos” (Sánchez 2007). En este contexto se enmarcan las dos obras que se examinarán a continuación: *Mi mundo patria* y *Las niñas araña*, ambas estrenadas en el 2008 con gran éxito de público y crítica; ambas con objetivos políticos similares pero dramaturgias muy diferentes.

Mi mundo patria, de la compañía Territorio Particular, escrita y dirigida por Andrea Giadach, abrió su primera temporada en la Sala Sergio Aguirre de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y ha tenido numerosas reposiciones, entre 2008 y 2012. Se trata de una obra unipersonal en la que la actriz Lorena Ramírez encarna a tres personajes expatriados: Anne, una niña de entre 8 y 10 años que debe migrar desde Suiza a Polonia tras la separación de sus padres (suizo y polaca, respectivamente); Ana, una niña chilena de 7 años exiliada junto a su familia en Costa Rica y que luego retorna al país como adulta, y Anuar, un niño palestino de 12 años refugiado en Chile en los años 60. Nieta de un inmigrante palestino, Giadach ha indicado que ésta, la primera obra de su autoría, surgió desde la necesidad de hablar de sus propios orígenes y también de presentar una versión del conflicto árabe-israelí distinta a la de los medios.



Mi mundo patria se basa en entrevistas – algunas grabadas – conducidas por Giadach y Ramírez con las tres personas que aparecen como personajes. La dramaturga además les pidió “que escribieran un relato, algo así como una carta de los recuerdos cotidianos del *allá* y el *acá*” (Giadach 2013). Sobre esa base el texto se estructura en forma sucesiva (un personaje a la vez) en torno a motivos transversales: tareas escolares y juegos, la interacción con pares y mayores, la influencia de discursos pedagógicos y religiosos. La escenografía tiene un diseño muy simple pero de alto contenido simbólico, con una plataforma central que separa el espacio de estos personajes solitarios del resto del *territorio*, acentuando la sensación de desarraigo expresada en el texto. Ana, quien ya adulta ha conseguido articular un sentido de pertenencia, dice:

Me cuesta recordar a veces...
Es que para estar acá, he tenido que olvidar allá.
Yo les seguía la corriente a las personas
cuando me decían que era chilena,
lo tomaba como un acto de cariño,
pero mi patria no era Costa Rica ni Chile,
era yo misma dividida en dos.
Ya no queda rastro de acento tico...
Ahora camino como chilena
Ya no tengo rabia
Ahora tengo mi propia familia y mi patria en mí. (Giadach 2008)

El espacio de *Las niñas araña*, de Luis Barrales, también es simbólico, la azotea de un edificio donde Yasna (de 13 años), Elizabeth (de 17) y Nicole (de 15, con ocho meses de embarazo) han entrado a robar. La pieza fue estrenada por la compañía CIT, Central de Inteligencia Teatral, en el Teatro del Puente en 2008 y repuesta en 2009, 2010 y 2013. Las tres niñas araña de Barrales son versiones ficcionadas de algunas integrantes de la pandilla que ganó notoriedad en Santiago a partir de 2005 por escalar edificios del barrio alto para robar objetos de lujo. En el contexto de la obra, la azotea escalada contrasta metafóricamente con la falta de oportunidades verdaderas de movilidad social para los pobres de la capital chilena. Como Yasna, el personaje principal, dice,



No creo que tengamos remedio ya nosotras, chiquillas. Si es como un proyecto deportivo. Pa ser medallista tenis que empezar de chica. Y competir y con quién competimos nosotras ¿Con las aceitunas? Si los que hacen como campeones lo que hacemos nosotras no viven donde nosotras. No basta con ser buenas pa saltar y escalar balcones. Ya no pudimos trepar en la escala social. No alcanzamos ni a inscribirnos en la realidad. (Barrales 2008)

Las “aceitunas” de la cita son otras jóvenes delincuentes, morenas, descritas así desde el deseo de las niñas araña de explotar su apariencia física: “somos distintas”, dice Yasna. “Nos vemos lindas. Estamos filete. Arañitas. Al que queremos lo picamos. Y lo dejamos entero pica’o de la araña”. Este no es un asunto trivial en América Latina, donde las convenciones de belleza están perversamente asociadas con la jerarquía socioeconómica y el extremo europeo del mestizaje. Como explica Jorge Larraín: “[e]n muchos casos la clase social coincide con gradaciones del color de la piel (mientras más oscura la piel más baja la clase)” (Larraín 2000: 198). Combatir estereotipos fue precisamente uno de los objetivos de Barrales y Daniela Aguayo, directora de la obra, y – curiosamente – la razón por la que decidieron no hacer una pieza documental. A pesar de la investigación exhaustiva que sirvió de base para el montaje, Aguayo sugiere que para acercarse a la “humanidad” de las niñas araña reales había que alejarse del estilo de reportaje. “De hecho no las quisimos conocer”, expresa la directora. “No queríamos llegar a ese punto de la realidad” (citada en Lara 2008). Barrales complementa esta idea con una reflexión sobre su posición como dramaturgo: “Es imposible pensar [...] que los discursos sobre la marginalidad se elaboran desde la marginalidad misma. [...] La verdadera marginalidad no la conocemos y no puedo hablar desde ahí porque no soy marginal, solo nos queda hablar desde donde vemos” (citado en López 2009).

Hay, sin embargo, un área gris que rodea la relación de la compañía con los sujetos de su historia. La obra es, supuestamente, ficción, pero la mayoría de lo que pasa en ella se basa en acontecimientos de la vida real y los nombres de los personajes no han sido cambiados. Por otra parte, Aguayo misma ha dicho que la única preconcepción que informó del desarrollo de este proyecto fue “[q]ue estábamos tomando un testimonio chileno, por lo que las actuaciones debían abordarse como testimoniales” (citada en López 2009). Parte de los parlamen-



tos de la obra son, en efecto y tal como en *Mi mundo patria*, dirigidos al público sin mediación intra-diegética. Al mismo tiempo, el lenguaje de-familiariza la forma testimonial al incluir pasajes rimados que recogen influencias que van desde el *hip hop* a la poesía rural, junto con citas literarias e históricas que son obviamente más del autor que del personaje. Por ejemplo:

...robamos anillos, relojes, carteras, después reducimos, a lo cabro carrera, cuando estis adentro, saltai del balcón, tenis que estar vivo como hijo de ladrón, tu cuerpo entrenado, tu cuerpo de atleta, hay que ir a morir, cual mujer metralleta, entrai por la ventana, te movís lagartija, conocís el oficio mejor que el botija, si no somos pandilla, somos familia, vivimos en chile pero pensamos en sicilia, porque si yo te pido ropa tu me la prestai, aunque somos un trío somos bonnie and clyde, tu cachay, la llevai, me captai?
(Barrales 2008)

Mi mundo patria también tiene una textura poética, pero siempre manteniendo la referencialidad. Aunque el texto no es *verbatim*, Giadach sostiene, “diría que nada es ficción [...] hice dramaturgia, es decir escribí lo que no habían dicho ellos, pero lo no dicho *estaba ahí*, en potencia. Esa potencia la completé con mi mirada, que también es un testimonio, y la de Lorena [Ramírez]. [...] todo es muy real, desde lo ideológico hasta la vivencia de todos los que participamos en esta creación” (Giadach 2013). Lo que la dramaturga llama “lo ideológico” emerge con mayor fuerza hacia el final de la obra, cuando el tercer personaje, Anuar, transita desde el registro de la disertación escolar hacia una increpación a Dios y luego al público. Después de que la voz del profesor dice “Gracias Anuar, estuvo bien”, Anuar reacciona:

No, no estuvo bien, otras personas me preguntan cosas que me hieren y eso no-está-bien: “¿Por qué ustedes están en guerra con Israel?” “¿Por qué persiguen a los judíos?”

No sabían que para la creación del estado israelí se tuvo que expulsar al pueblo Palestino, o sea hacen desaparecer un estado, para crear otro.

Crear, hacer, establecer, fundar, inventar, instituir
antónimo, aniquilar, exterminar.



¡La gente cree que Israel ha existido desde hace cinco mil o seis mil años,
 y que nosotros estamos en guerra con ellos
 porque le queremos ocupar territorios!
 ¡No acepto los hechos consumados!
 No puedo aceptar la frase: “Porque dios lo quiso.”
 ¿y por qué es tan arbitrario dios?
 Dios, creador, hacedor, inventor, padre
 antónimo, exterminador. (Giadach 2008)

Kalawski señala que el testimonio difiere de lo propiamente documental en tanto es “una prueba defectuosa, útil sólo cuando fallan las demás” (Kalawski 2007: 31). Sin embargo, sí tiene una potencia innegable cuando se articula desde el teatro, arte público y colectivo por excelencia. Giadach ve en el testimonio una forma de resistencia al discurso oficial: “Con la obra estoy validando claramente el relato personal, particular, el testimonio como una verdad. Nadie me puede decir ‘¿por qué pusiste eso en escena? Eso no es así’, porque yo le digo perdona, es un testimonio, es la vivencia de una persona, es verdad. Ante eso no hay nada que hacer” (citada en Mora 2008). La particularidad de los testimonios se acentúa al estar escritos como tres monólogos sucesivos (hay instancias de diálogo muy breves con personajes menores – padres, profesores, etc. – pero el formato unipersonal los integra dentro del monólogo). No obstante, la puesta en escena unipersonal tiene también aspiraciones intersubjetivas que van más allá de lo estrictamente particular: el cuerpo de la actriz se transforma en escena en tres personajes distintos, demostrando, literalmente, que es posible ponerse en el lugar del otro. De este modo, aunque *Mi mundo patria* se ajusta perfectamente a la definición de teatro testimonial de Kalawski, también representa una renovación de la tradición de testimonio político previa al trabajo del Teatro La Memoria.

Las niñas arañas, en cambio, complican las definiciones de teatro testimonial. La obra rompe las reglas establecidas por Kalawski, ya que no existe un vínculo referencial (esto es, las niñas no fueron entrevistadas) y, a pesar de que el relato en primera persona es un elemento importante, la estructura de la pieza también permite el intercambio dialógico e incluso atisbos de una ‘trama’ en sentido convencional. Y a propósito de diálogo, hay una instancia del mismo



que interpela al discurso religioso desde lo político, en una estrategia muy similar a la de *Mi mundo patria*. Las niñas araña miran Santiago desde la azotea:

NICOLE: De aquí se ve toda la ciudad. Parece una postal

ELIZABETH: Es como google earth

NICOLE: Somos como satélites

ELIZABETH: Lo vemos todo

NICOLE: Lo único que no vemos son nuestras casas

ELIZABETH: Las tapan los edificios

NICOLE: Es como que no estuvieran en la ciudad. Están editadas

ELIZABETH: Vale callampa la callampa. Si dios mira pa' abajo, a estos los ve primero

NICOLE: Es por eso de repente que esta gente es más creyente. (Barrales 2008)

Esta obra es mucho más cercana a la definición de teatro testimonial de Puga, que incluye la ficción, pero a la vez cuestiona sus términos de referencia. Como sujetos testimoniales, las niñas araña denuncian una situación de injusticia – la extrema desigualdad económica y social existente en la capital de Chile – pero tienen al mismo tiempo complicidad con la matriz ideológica que, en última instancia, es responsable de su exclusión, esto es, la sociedad de consumo. Del mismo modo, las niñas araña son y no son representantes de su comunidad marginal: dicen apoyar económicamente a sus familias, pero se ven y visten como la gente de clase alta (a la que roban) y buscan diferenciarse a toda costa de las cruelmente llamadas ‘aceitunas’. En términos del tercer criterio de Puga, el de proveer al espectador con una experiencia de lo real, el montaje sí lo consigue: las niñas araña de Barrales (poetizadas pero no romantizadas) son decididamente más ‘humanas’ que el estereotipo o *freak show* presentado en los medios de comunicación. Siguiendo a Puga, se podría argumentar que un tratamiento ficcional del testimonio paradójicamente intensifica la conexión con la realidad. Barrales construye así una forma híbrida de teatro testimonial que no depende de la referencia sino de una revelación de lo real a través de lo estético, algo que podría denominarse ‘autenticidad poética’.

Tal vez no es coincidencia que este dramaturgo de 35 años sea considerado por los críticos como el heredero del septuagenario Radrigán, con quien tiene



además una relación cercana. Radrigán y Barrales comparten una preocupación por la marginalidad que no es sólo temática sino también estilística. Si su objetivo político es proporcionar una plataforma para voces que han sido excluidas económica y socialmente, el estético es encontrar una poética teatral en el sonido de esas voces. Sin embargo, las niñas araña de CIT no son sólo ejemplos ficcionados de una marginalidad verdadera; son también versiones no-autorizadas de tres personas reales, lo que plantea problemas éticos que no deben pasarse por alto. A pesar de las intenciones de dramaturgo, directora y compañía, la obra misma excluye a las niñas araña reales de un trabajo cultural que usa sus nombres y vivencias. Esto contrasta con la responsabilidad que le cabe al transcriptor en la tradición testimonial, algo de lo que Andrea Giadach sí estuvo muy consciente durante el proceso de creación de *Mi mundo patria*. “Lo más tremendo”, expresa la dramaturga y directora, “[...] es ver [...] lo que sucede cuando el *original* está presenciando-se. El acto de ver espejada su experiencia y lo catártico que es ese doble ejercicio de revivir lo pasado y al mismo tiempo limpiarlo”. Pero también añade: “Antes de mostrar los avances del montaje a las personas que dieron testimonio, trataba de explicarles que ya no eran ellos en escena, que ahora era la obra” (Giadach 2013). En este último sentido, la distinción entre ambas piezas es menos marcada: las dos ofrecen transfiguraciones estéticas que permiten nuevas (y políticamente urgentes) miradas hacia lo real.

Bibliografía

- BARRALES, LUIS** (2008): *Las niñas araña*. Manuscrito no publicado.
- BEVERLEY, JOHN** (1996) [1989]: “The Margin at the Center: On *Testimonio*”. En: Gugelberger, Georg (ed.): *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, pp. 23-41.
- FISHER, AMANDA STUART** (2011): “‘That’s Who I’d Be, If I Could Sing’: Reflections on a Verbatim Project with Mothers of Sexually Abused Children”. En: *Studies in Theatre and Performance*, 31 (2), pp. 193-208.
- GIADACH, ANDREA** (2008): *Mi mundo patria*. Manuscrito no publicado.
- _____ (2013): Entrevista por email, 6 de junio.
- KALAWSKI, ANDRÉS** (2007): “Cronotopos del testimonio en cinco obras dramáticas chilenas postdictadura”. Tesis de Magister no publicada, Universidad de Chile.



LARA, MARCELO (2008): “Las niñas araña roban en el Teatro del Puente”, *La Nación*, 5 septiembre. En <http://www.lanacion.cl/las-ninas-arana-roban-en-el-teatro-del-puente/noticias/2008-09-04/185434.html> (30 agosto 2010).

LARRAÍN, JORGE (2000): *Identity and Modernity in Latin America*. Cambridge: Polity.

LÓPEZ, PAMELA (2009): “Luis Barrales v/s Daniela Aguayo en Niñas Araña”, *Soloteatro.cl*, 3 abril. En http://www.soloteatro.cl/autorversusdirector/barrales_aguayo.php (30 agosto 2010).

MORA, MAIRA (2008): “Andrea Giadach, directora de ‘Mi mundo patria’: ‘Creo en el teatro como un espacio de resistencia’”, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 12 mayo. En <http://www.artes.uchile.cl/noticias/45720> (17 mayo 2013).

PAGET, DEREK (2009): “The ‘Broken Tradition’ of Documentary Theatre and its Continued Powers of Endurance”. En: Forsyth, Alison / Megson, Chris (eds.): *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 224-238.

PUGA, ANA ELENA (2008a): “Introduction: The Missing Witness”. En: Radrigán, Juan. *Finished from the Start and Other Plays*. Trad. Ana Elena Puga con Mónica Núñez-Parra. Evanston. IL: Northwestern University Press, pp. xxvii-lxiv.

_____ (2008b): *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater*. New York y Abingdon: Routledge.

RÍOS, MÓNICA A. / LABBÉ, CARLOS (2005): “Modelo de investigación para archivodramaturgia.cl”. En <http://www.archivodramaturgia.cl> (17 mayo 2013).

SÁNCHEZ, JOSÉ A (2007): “La representación de lo real”, Archivo virtual de Artes Escénicas. En <http://artesescenicas.uclm.es> (17 mayo 2013).

III. ARTES VISUALES, IMAGEN Y ESFERA PÚBLICA

Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo

VALERIA DE LOS RÍOS Y CATALINA DONOSO PINTO¹

RESUMEN

En este artículo nos proponemos hacer una revisión histórica del origen del documental chileno contemporáneo y una reflexión crítica acerca de las producciones más actuales, en las que predomina una clara impronta autobiográfica. Estos documentales reivindican la relevancia de esa voz propia, íntima, que construye y resignifica el espacio público y la narrativa histórica predominante. Así, el documental deja de ser visto como un registro transparente u objetivo de la realidad, para convertirse en un acto performativo cuya verdad deviene en el momento de filmar, mostrando el proceso documental y el encuentro con sus sujetos (Bruzzi). En el género documental estamos invitados a acceder al documento o registro a través de la representación o la interpretación, de modo que el archivo deviene mutable y no un punto fijo de referencia.

PALABRAS CLAVES

Historia documental; nuevo documental chileno; documental autobiográfico; esfera privada.

ABSTRACT

In this article we propose to make a historic revision of the origins of contemporary Chilean documentary and a critical reflection of recent productions, in which an autobiographical blueprint clearly predominates. These documentaries claim the importance of an intimate voice that builds and resignifies public space and the dominant historical narrative of the recent past. Thereby, the documentary stops being a transparent or

1 Valeria de los Ríos es Profesora Asociada del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha especializado en las relaciones entre tecnologías visuales y literatura, específicamente a partir del cine y la fotografía. Es investigadora en el campo de la cultura visual y en el área del cine chileno. Es autora de *Espectros de luz: Tecnologías visuales* en la literatura latinoamericana (Cuarto Propio, 2011) y coeditora de *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar, 2010). Sus artículos han sido publicados en libros y revistas nacionales e internacionales. Contactos: edelo@uc.cl

Catalina Donoso Pinto es académica del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile. Ha publicado artículos en revistas chilenas y extranjeras sobre cine latinoamericano, televisión y teatro. Es autora del libro *Películas que escuchan: reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* y co-autora de *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel*. Actualmente se encuentra trabajando en un proyecto Fondecyt acerca de la representación de la infancia en el cine y la literatura chilenos contemporáneos. Contactos: catalina.donosopinto@u.uchile.cl



objective record of reality and turns into a performative act where truth arises in the moment of filming, showing the process of documenting and the encounter with the subjects (Bruzzi). In the documentary genre we are invited to access the document or the registry through representation or interpretation, thus the archive is changeable and not a fixed reference.

KEYWORDS

Documentary history; new Chilean documentary; autobiographic documentary; private sphere.

El documental chileno contemporáneo, tal como lo indica Jacqueline Mouesca, se inicia en la década de los '50 con la creación del Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Estos inicios marcan de alguna manera el futuro de la realización documental: universitaria y experimental. Estos centros, ligados a instituciones de educación superior, perseguían fines modestos ligados a la investigación, a la formación y a la producción de cortometrajes documentales de interés universitario. Según Pablo Corro, Carolina Larraín, Maite Alberdi y Camila Van Diest, entre 1957 y 1973 el documental se preocupó principalmente de registrar procesos o situaciones de orden político, económico, sanitario o habitacional² (30). La "cuestión social" era el centro de las preocupaciones de los documentalistas. Este interés histórico y contingente tiene un claro correlato tecnológico: a medida que se fue acentuando la ligereza de las cámaras de 16 mm, éstas permitieron un acercamiento tangible a las realidades representadas, ya ofrecían un mayor margen de acción e improvisación (Corro y colaboradoras, 33).

En los años '70 el documental comienza a enfatizar el aspecto político, influenciado como toda la producción cultural latinoamericana de esos años, por la

² Entre otras actividades, los documentalistas de este periodo se internaron "en poblaciones callampa, viajaron con la Armada hasta zonas australes, actuaron como reporteros, penetraron los piques mineros; se infiltraron en las marchas callejeras, registraron las sesiones del senado; asistieron a complicadas cirugías en los quirófanos de hospitales universitarios; acompañaron en sus itinerarios diarios, fatigosos y miserables a organilleros y artesanos diversos; se incorporaron a las aulas y talleres de la universidad, de las escuelas técnicas y artísticas; en los campos filmaron el interior de las chozas, el dinamismo de las trillas, el largo proceso de construcción de herramientas de labranza y transporte. (Corro, Larraín, Alberdi y Van Diest 30-31). Algunos de los realizadores que trabajaron al alero de estos centros son Sergio Bravo, Rafael Sánchez, Pedro Chaskel y Héctor Ríos.



Revolución Cubana. En 1967 se realizó en Viña del Mar el Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano y en 1969, el segundo, con la presencia de Glauber Rocha, Fernando Birri, Fernando Solanas, Osvaldo Getino y el grupo boliviano Ukamau. Allí comienzan a difundirse más ampliamente las nociones de la estética del hambre, estética de la violencia, la idea de un cine combatiente, la intención de documentar el subdesarrollo, o delinear el camino hacia un tercer cine (Mouesca 73). Así lo reconoce también Zuzana Pick en “Chilean Documentary: Continuity and Disjunction”, al destacar la influencia de John Grierson o el neorrealismo italiano en las producciones de la época, pero enfatizando que un marcado dinamismo político llevará a buscar elementos autóctonos o propios de la realidad contemporánea del país que fueran parte fundamental de sus conflictos sociales y políticos (111).

A pesar de que durante los años de la Unidad Popular la producción de documentales vivió un auge, su difusión pública fue precaria, porque estos films no eran exhibidos en salas comerciales y eran desconocidos para un sector amplio de la población (Mouesca 78). En 1971 el documentalista Patricio Guzmán vuelve a Chile desde España -donde se encontraba realizando estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid- y comienza a filmar los acontecimientos que se estaban viviendo. Ese año realiza un cortometraje de diez minutos titulado *Chile: elecciones municipales* (1971), que más tarde será desmontado e incorporado a su obra magna *La batalla de Chile* (1972-1979). Esta obra -una trilogía que inició su filmación durante el gobierno de Salvador Allende y culminó su montaje en el exilio- constituye un punto de referencia para realizadores y estudiosos del documental.

El Golpe de Estado de 1973 significó un quiebre radical en la vida social, política, económica y cultural de Chile. En el campo cinematográfico, el mismo 11 de septiembre se realiza un asalto y quema de películas en los estudios de Chile Films. Así comienza el desmantelamiento del cine chileno, y prosigue con el traspaso de Chile Films al Canal Nacional de Televisión (órgano privilegiado por el nuevo régimen), el cierre de los departamentos de cine en la universidades, el establecimiento de la censura a través de Consejo de Calificación Cinematográfica y la derogación de la ley de cine, que promovía la protección de la producción cinematográfica nacional y que fue dictada durante el gobierno de Eduardo Frei.



Durante la dictadura la producción documental sigue tanto en Chile como en el extranjero, con los realizadores y realizadoras en el exilio. En Chile aparece una nueva generación de realizadores y realizadoras que utilizan principalmente el video como medio de representación y que ante la inexistencia de centros de estudio que impartan la carrera de cine, provienen mayoritariamente del periodismo³. Su propósito está fuertemente ligado a la denuncia de los crímenes cometidos por el régimen militar. Un ejemplo paradigmático del documental de denuncia es *No olvidar* (1982) de Ignacio Agüero, un director formado en la última generación de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica (EAC), antes de que fuera clausurada. La película relata el hallazgo del paradero de familiares desaparecidos, que habían sido asesinados y enterrados en una mina de cal en Lonquén. Fue realizada en la clandestinidad, ya que Agüero trabajaba en publicidad, hecho que da cuenta de la esquizofrenia que se vivía por esos años. Los hornos de Lonquén fueron dinamitados por los militares, con el objetivo de borrar topográficamente el acontecimiento, mientras que Agüero como documentalista declara, tal como el título de la película lo señala, que había hecho la cinta para que el acontecimiento no se olvidara: “Era la guerra de la memoria”, relata el propio Agüero (Mouesca 97).

En el exilio las temáticas recurrentes son el golpe militar y sus secuelas, tentativas de reconstrucción del pasado o de figuras importantes del contexto cultural chileno (Mouesca 100-101). Es interesante detenerse en la producción de algunas directoras en el exilio como Angelina Vázquez, Valeria Sarmiento y Marilú Mallet, radicadas en Finlandia, Francia y Canadá respectivamente, prácticamente las únicas mujeres realizadoras que se encontraban activas durante la Unidad Popular, y que de alguna manera prefiguran las narrativas que estarán presentes en el documental chileno contemporáneo. Sus trabajos -no suficientemente reconocidos y valorados por la crítica a causa de la dificultad para acceder al material- son innovadores en el sentido de replantear las categorías de lo íntimo y lo público, aproximándose a sus experiencias de exilio a través de la experimentación en el lenguaje y la narrativa cinematográfica. Refiriéndose al proyecto nunca concluido de cartas visuales entre Mallet y Sarmiento, José

³ También se forman grupos de artistas visuales que comienzan a usar el video como registro y como forma de experimentación visual. Entre ellos se ubican el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) y dentro de ellos, pero con una producción propia que se extiende en el tiempo, Lotty Rosenfeld.



Miguel Palacios señala: “Lo epistolar, género y medio de comunicación por excelencia del exilio, se funde aquí con la primera persona que se expresa como en un diario de vida, cuestionando esa triple condición de mujer, exiliada, y cineasta” (WEB). De este proyecto fílmico nunca llevado a cabo, surge *Journal Ináchevé* (!982), de Marilú Mallet, al cual nos referiremos más adelante.

Con la llegada de la democracia se inicia un proceso de reconstrucción de la producción cultural. En 1990 se realiza el Tercer Festival Internacional Latinoamericano de Cine en Viña del Mar, se crea Cine-Chile para otorgar créditos a la realización cinematográfica nacional, el Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), el 2002 la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) crea CHILEDOCS, una empresa para el desarrollo de la comercialización de documentales chilenos en el extranjero. El año 2004 se logra la aprobación de una ley del cine. Paralelamente, en 1997 se realiza el primer Festival de Documentales (FIDOCS), presidido por Patricio Guzmán, y el año 2000 los documentalistas chilenos se reúnen y crean la Asociación de Documentalistas de Chile (ADOC).

Por estos años surge lo que Mouesca denomina el “Nuevo documental chileno” (129), caracterizado porque la subjetividad tiene mayor preeminencia que los contenidos o temáticas escogidos por el autor y por la presencia de una visión crítica desde y frente a la cultura (en palabras del director Cristián Leighton, citado en Mouesca 129). Cabría señalar que esta nueva producción documental -como la de ficción agrupada en el llamado “Novísimo cine chileno”- tiene su asidero tecnológico en el formato digital, más accesible a los jóvenes realizadores por su menor costo. A pesar de que durante esta época se siguen realizando documentales de temática política⁴ -*Estadio Nacional* (2001) de Carmen Luz Parrot, *I love Pinochet* de Marcela Said (2001) por citar algunos ejemplos- la perspectiva que adoptan estos documentales varía, situándose desde una mirada más personal, centrada en los sujetos⁵, que en algunos casos da lugar a lo que se ha denominado el “giro autobiográfico”, documentado por autores como Leonor

4 También surge el video indígena, realizado por indígenas (el caso de la directora mapuche Jeanette Paillán) o de temática indígena (como *Mapuche Kutran: medicina tradicional araucana* de Manuel Gedda y Gilberto Ortiz, *Aymara* de Sebastián Moreno, *Mikwa ni Selk'nam*” todas del 2002)

5 Una perspectiva subjetiva, centrada en los sujetos, pero no necesariamente autobiográfica es la que están desarrollando documentalistas como Bettina Perut e Iván Osnovikoff (con *Chi Chi Chi, le le le, Martín Vargas de Chile* del 2000, *Un hombre aparte* del 2002, *El astuto mono Pinochet contra la moneda de*



Arfuch. En este último grupo de películas se incluyen *La hija de O'Higgins* (2001) de Pamela Pequeño, *En algún lugar del cielo* (2003) de Alejandra Carmona, *Dear Nonna: a Film Letter* (2004) de Tiziana Panizza, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006) de Lorena Giachino, *Calle Santa fe* (2007) de Carmen Castillo, *Mi vida con Carlos* (2008) de Germán Berger, *Remitente: una carta visual* (2008) de Tiziana Panizza, *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló, *La Quemadura* de René Ballesteros, *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger (2010).

En 2010, Constanza Vergara y Michelle Bossy publicaron de manera virtual *Documentales autobiográficos chilenos*, trabajo de investigación que puede considerarse el primer catastro analítico más exhaustivo acerca de una tendencia que ya se veía clara en el circuito documental nacional: la revisión audiovisual del periodo dictatorial desde una voz personal. Además de los filmes ya mencionados, el trabajo de Vergara y Bossy incluye *Perspeplejia* (2005) de David Adbala, *Héroes frágiles* (2006) de Emilio Pacull, *La promesa de mi madre* (2007) de Marianne Hougen-Moraga y *¿Habrán esperanzas?* (2008) de Felipe Monsalve. Las obras están agrupadas en “relatos del presente”, “retratos familiares” y “trabajos de memoria”. Las autoras afirman que la selección que organiza el corpus, así como la motivación para poner en marcha esta investigación, deriva de la siguiente premisa: “una lectura genérica (es decir, desde el género) era productiva y necesaria. Nos parecía que muchas de las investigaciones y de los libros publicados eran de carácter monográfico o histórico. Nosotras queríamos hacer una lectura que considerara el contexto y que situara la producción, pero también que se interrogara sobre el repertorio formal de un género en particular. (...) De esta manera, nuestra indagación se ha planteado como un intento por describir ciertas tendencias en la producción autobiográfica nacional y, desde allí, analizar y discutir una creciente serie de documentales”. (Vergara y Bossy, “Documentales autobiográficos chilenos”).

Como resulta evidente, de las últimas realizaciones documentales chilenas hay un número no despreciable que se ha constituido como territorio propicio para albergar la tensión entre lo íntimo y lo colectivo, desestabilizando así también

los cerdos del 2004, *La muerte de Pinochet* del 2010), Marcela Said (con *El Mocito*, 2010) y Maite Alberdi (con *El salvavidas*, 2013)



los límites del propio documental en cuanto discurso de la verdad o la objetividad. A pesar de que estas obras constituyen un número considerable, estamos conscientes de que no son las únicas formas en que se manifiesta el documental chileno contemporáneo. Sin embargo, nos parece necesario detenernos en ellas para los propósitos de este número de la revista, puesto que estas obras realizan una interesante articulación de la memoria. Estos documentales dialogan con el pasado reciente desde la experiencia personal, al mismo tiempo que revisan los cruces e intercambios que la ficción y el documento. “La palabra yo es tan fundamental y primordial, tan llena de la realidad más palpable y por tanto la más honesta, tan infalible como guía y tan severa como criterio, que en lugar de despreciarla deberíamos caer ante ella de rodillas” (56) escribe Andrés Di Tella en su artículo “El documental y yo”, citando a Witold Gombrowicz. En dicho texto, Di Tella reflexiona, en primer lugar, en torno a la presencia del realizador en su propia obra, a la vez que revisa de qué manera la ficción ha estado ligada a la producción documental desde sus inicios.

En su artículo “Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura” Elizabeth Ramírez analiza dos filmes que pueden catalogarse como pertenecientes a este grupo: *La quemadura* (2009) de René Ballesteros y *Remitente: una carta visual* (2008) de Tiziana Panizza. Señala Ramírez: “lejos de la grandilocuencia y de los discursos militantes, adopta, desde la esfera privada, diversas estrategias audiovisuales para reflexionar sobre la memoria y su fragilidad y evocar el trauma cultural de la dictadura”. En su artículo -uno de los primeros de la crítica nacional que aborda este asunto- puede asumirse el reconocimiento de una tendencia, una búsqueda que no es aislada por validar la memoria individual como clave legítima desde donde leer el pasado: “cuando los documentales buscan problematizar los límites entre las esferas públicas y privadas, cuando buscan vincular lo íntimo con lo social, poniendo en práctica el recurrente lema feminista de que ‘lo personal es político’, se acercan más a lo que la crítica cultural Annette Kuhn (2002) ha denominado autobiografías revisionistas (revisionist autobiographies). Este tipo de narración, en el cual podemos localizar los documentales de Panizza y Ballesteros, se opone a la autobiografía tradicional ya que no solo se centra en la vida de un individuo en particular, sino que, al contrario, busca recorrer las interconexiones entre lo personal y lo público (51), escribe Ramírez, enfatizando este cruce entre lo íntimo y lo colectivo, que además permite pensar lo político desde un



marco menos rígido, y por el contrario, analizar la historia política del país, en su dimensión más cotidiana y omnipresente.

Hay una discusión teórica que acompaña a este desarrollo del documental autobiográfico contemporáneo, que nos parece necesario consignar. El documental, a diferencia de lo que comúnmente se cree, no es un registro transparente u objetivo de la realidad. Esto no equivale en ningún caso a afirmar que la realidad no exista, sino que la relación que se establece con ella no es nunca directa. Según Stella Bruzzi el documental es una dialéctica entre aspiración y potencial; una negociación por un lado entre la realidad y la imagen, y por otro entre la interpretación y la inclinación del director (4). En otras palabras, los documentales son actos performativos cuya verdad deviene en el momento de filmar, mostrando el proceso documental y el encuentro con sus sujetos (7). Según Bruzzi la clásica tipología de Bill Nichols -que distingue entre documental expositivo, observacional, interactivo, reflexivo y performático- fue erróneamente leída como una progresión hacia la introspección y la interiorización, dejando atrás el documental expositivo como meramente primitivo (2). En la actualidad el documental performativo se ha convertido no en la muerte del documental, sino en la forma en que éste afirma su credibilidad. Parece tratarse aquí de una nueva definición de autenticidad, que cambia la idea Baziniana de transparencia y la reemplaza por intercambios performativos entre sujetos, realizadores, aparato cinematográfico y espectadores (6). Tomándose de la definición de “teatro documental” del dramaturgo alemán Peter Weiss, Bruzzi afirma que el documental toma material auténtico y lo pone en escena, no alterado en contenido, pero editado en su forma. Además, presenta los hechos para que sean examinados y toma partido. Así, el documental está enraizado en una análisis dialéctico. El material auténtico tomado de la realidad no puede de por sí articular una verdad, motivos o causas, por lo que queda como tarea del escritor o del documentalista extraer este marco general (9).

Según uno de los pioneros del documental experimental, Dziga Vertov, la disputa entre el cine como registro y como representación está en la relación entre el ojo humano y el ojo de la cámara. Para Vertov la función primaria del cine es mostrar aquello que el ojo humano puede ver pero no registrar (aquí la teoría de Vertov es solidaria con la noción Benjaminiana de “inconsciente óptico”). El ojo mecánico -según Vertov- es capaz de mostrar y clarificar a su audiencia lo



que está frente al ojo desnudo. El acto de filmar -en el caso de Vertov este proceso incluye el proceso de montaje- concretiza, no distorsiona, y es una forma de comprender el mundo. Uno de los aspectos fundamentales del cine documental según Bruzzi, es que en él estamos invitados a acceder al documento o registro a través de la representación o la interpretación, hasta el punto que el fragmento de material de archivo -entendido como el registro referencial- deviene mutable y no un punto fijo de referencia (12).

Alisa Lebow en su introducción a la colección de artículos *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary* señala que la designación “film en primera persona” es un modo discursivo: estas películas “hablan” desde el punto de vista articulado del realizador, quien ya reconoce su posición subjetiva (1). Esta “primera persona” puede ser singular o plural. De hecho, muchas veces estas no son películas del “yo”, sino sobre alguien cercano, querido, amado o alguien fascinante, pero incluso en estos casos estas películas nos informan sobre la noción que el realizador tiene de sí mismo. Lebow toma de Jean Luc Nancy la formulación de “singular plural”, en la que el yo individual no existe nunca solo, siempre está acompañado de otro, lo que equivale a decir que ser uno no es nunca ser singular sino plural: el “yo” es siempre social, siempre está puesto en relación, y cuando habla -como lo hacen los directores de estos films en primera persona- el “yo” de la primera persona singular es siempre ontológicamente una primera persona plural, un “nosotros” (3).

Así, los documentales chilenos autobiográficos de la última década, sin duda reivindican la relevancia de esa voz propia, íntima, que construye y resignifica el espacio de lo público y de la historia escrita con mayúsculas. Discursos audiovisuales que, más bien, instalan la importancia de pensar lo colectivo como un tejido inseparable de la experiencia personal. Es en ese sentido que documentales como los de Tizziana Panizza y Antonia Rossi adquieren un especial relevancia, ya que a través de la utilización de metraje encontrado (*found footage*) re-significan fragmentos visuales, apropiándose los al incluirlos en sus producciones con una narración en primera persona y con una banda sonora particular, revelando de este modo el estatus de “documento” en el contexto contemporáneo. Aquí el registro ingresa al film como un archivo, personal o colectivo, que debe ser interpretado para formar parte de una narración particular. “La película de Antonia Rossi se plantea mucho más radicalmente desde



lo fragmentario, lo laberíntico y lo indeterminado. Nada en el filme nos sugiere la aspiración por llegar a una conclusión o a un lugar definitivo. El acto de recuerdo se regocija en su propia imprecisión. Además del uso reiterado de un lenguaje poético y metafórico (tanto en el sonido como en la imagen), sus recursos fundamentales son el trabajo de recopilación y recomposición de un archivo múltiple, que no le pertenece en sentido estricto, pero que constituye la materia prima de una textura de la memoria” (Donoso 27). En *Remitente* “Es, precisamente, a través de esta memoria postiza, como construimos y transformamos nuestras propias identidades en la actualidad y es así también como las nuevas generaciones pueden identificarse y recordar los hechos de un pasado cultural que no se ha vivido, como el de la dictadura. Por eso, el acto de rescatar la memoria de “otros” de Panizza puede interpretarse como un acto político. El ‘uso’ del material pasa de ser uno comercial a uno evocativo, poético: las fotos son releídas y reconfiguradas en un presente-pasado que las revaloriza (intentando convertirlas –en vano, claro está– otra vez en *promesa* de un *pasado luminoso*, aunque ahora desde la nostalgia) como huellas de un historia que nos pertenece a todos” (Ramírez, 59).

Así, es en este cruce entre lo personal y lo colectivo, donde la memoria articula los fragmentos y surge a nuestro juicio, el espacio de lo político: este giro autobiográfico produce una mirada intimista a la política y a la historia oficial, pero al mismo tiempo, produce una politización de lo personal, lo íntimo y lo privado: en esta articulación de la memoria estas esferas no están separadas, sino que forman parte de la construcción de la subjetividad.

El edificio de los chilenos (2010) es un film paradigmático en ese sentido, puesto que articula los fragmentos visuales y sonoros, el material de archivo fílmico y las fotografías bajo una narración particular donde la historia personal es también la historia de otros y donde no existe una única experiencia a relatar. A diferencia de *Los rubios* (2003) el documental de la argentina Albertina Carri, donde la memoria de los hijos se presenta como una dura crítica a la generación de los padres desde una perspectiva única (aunque desdoblada en múltiples niveles), *El edificio de los chilenos* incorpora la experiencia de distintos hijos de militantes del MIR durante la dictadura. Para algunos hay una valoración de la experiencia de los padres, férreos luchadores por la liberación del yugo de la dictadura, e incluso la experiencia de ser puestos en un hogar con padres so-



ciales en Cuba es valorada como una experiencia enriquecedora. Lo interesante del documental es situar la pregunta en el presente, en el contexto del regreso de la democracia, una democracia de los acuerdos donde los ideales de los antiguos revolucionarios fue en cierta medida abandonada. La pregunta política que el documental se hace en el presente es ¿valió la pena?, ¿para qué?. De este modo, el documental se aleja de relatos simplificadores y nostálgicos, monumentalistas o puramente intimistas. En la experiencia de la maternidad de la propia protagonista y directora del documental, que se introduce en las primeras secuencias de la película, se da cuenta de que el territorio de los afectos y los lazos familiares también es territorio donde se libera la batalla de lo político.

Sin embargo, lo que queremos destacar aquí, no es solo una suerte de tendencia o “generación” (lo que ha sido llamado “documentales de segunda generación”, haciendo referencia a los hijos de aquellos supuestos protagonistas de las violaciones a los derechos humanos ocurridas en dictadura⁶), sino una propuesta mucho más amplia y por ello más relevante, que supera cualquier categorización y se instala en la reflexión misma en torno a la realización audiovisual. Así, estos documentales dialogan, por ejemplo, con el tono anti épico de lo que podría considerarse un antecedente: el documental *Actores Secundarios* (2004) de Pachi Bustos y Jorge Leiva, que a su modo, revisa también el estatuto de lo que catalogamos como político y establece conexiones con la pequeña historia personal, sin grandilocuencias. Antecedentes de este tipo de perspectivas también están presentes en la historia del documental chileno. Después de *No olvidar* Ignacio Agüero filmó el documental *Como me da la gana* (1986), en el que intenta alejarse de los requerimientos del documental de denuncia y centrarse más bien en las ganas de hacer cine en un contexto adverso, como el de la dic-

6 El término postmemoria, acuñado por Marianne Hirsch para referirse a la experiencia de memoria reconstruida por aquellos descendientes de las víctimas del holocausto judío, dentro del contexto del cine latinoamericano fue primero usado para caracterizar una tendencia en el cine documental argentino (Ramírez 48), en el que las voces de los “hijos de” las víctimas de la dictadura tomaban protagonismo. La crítica ha recogido también el término para referirse a esta serie de documentales chilenos autobiográficos que revisan el pasado reciente, y que se ubican problemáticamente entre “la filiación y el desarraigo” (84) como puntualiza Laia Quílez en “Sutiles pretéritos. (Post)memoria(s) y (auto)biografía(s) en el documental contemporáneo”. Según Ramírez, “Resulta útil, por lo tanto, recurrir a esta categoría en tanto enfatiza la dimensión ética de recordar, mientras ilumina las diferencias del trabajo de la memoria (la memoria como acto, como trabajo productivo) entre los documentalistas que vivieron directamente la tiranía de Pinochet y hoy la recuerdan (como por ejemplo, Patricio Guzmán, Patricio Henríquez o Gastón Ancelovici) y aquellos que no la vivieron directamente pero que han crecido bajo su sombra durante la post-dictadura” (48).



tadura militar. El documental es un mediometraje en el que interroga a algunos de sus colegas (Juan Francisco Vargas, Patricio y Juan Carlos Bustamante, Tatiana Gaviola, Joaquín Eyzaguirre, Luis Vera, Cristián Vera y Andrés Raczy) y les pregunta sobre lo que están filmando. El documental adopta la perspectiva del director, quien aparece en escena ante la cámara (a diferencia de lo que ocurrió en *No olvidar*, donde las huellas autorales son borradas ex profeso) y se convierte en una reflexión metacinematográfica en la que un yo -o más bien un “nosotros”- afirma(n) el deseo y el amor por hacer cine en las condiciones que sean, sin importar el contenido explícito de estos films.

Poner atención en esto, es hacerse cargo del diálogo entre el documental chileno de los últimos años y una tradición que lo antecede, en un mapa vivo donde los cruces son los que constituyen este territorio fílmico y su historia. Así, por ejemplo, es necesario volver a mencionar *Journal Inachavé* de Marilú Mallet, como una de las piezas cinematográficas pioneras en el ejercicio de poner en tensión la violencia política (encarnada en el exilio), y la experiencia cotidiana (encarnada en la pequeña historia doméstica y emocional de la directora y su familia). Así, también, es crucial volver a Agüero⁷, para hacer referencia a su documental *Cien niños esperando un tren* (1989), como un hito que subraya la reflexión audiovisual en torno al contexto social y político, pero desde una anécdota que no lo muestra de manera evidente, sino que revela, poco a poco, de qué manera ese contexto habita y es habitado por las experiencias mínimas de sus personajes. En el mismo sentido, e intentando bosquejar ese mapa fílmico que sigue trazándose, realizaciones más recientes, como *Naomi Campbell* (2013) de Nicolás Videla y Camila José Donoso, que cuestionan los límites de la ficción y el documental, tienen en común con esta así llamada “generación” sus reflexiones en torno a la construcción del yo en el cine, y a la puesta en escena de esa voz personal, siempre construida desde lo social, sus tensiones y conflictos.

Hemos querido trazar aquí un panorama amplio del documental chileno, revisando hitos importantes desde sus inicios hasta la escena actual, con la

7 Dentro de esta tendencia a la autobiografía en el documental chileno contemporáneo podemos citar una producción reciente del propio Agüero, quien en su documental *El otro día* (2012), filmado en su casa y relatado por él mismo en primera persona, cuenta fragmentos de su historia personal cruzada por acontecimientos de la historia reciente de Chile.



intención de reconocer rupturas y continuidades en las realizaciones más contemporáneas, en relación a su historia y antecedentes. Nos interesaba sobre todo poner atención en la indagación que estas piezas fílmicas recientes realizan respecto de las tensiones entre lo íntimo y lo colectivo, el estatuto de lo político, la presencia del yo como articulador de un discurso y los cruces productivos entre ficción y documento.

Bibliografía

BRUZZI, STELLA. *New Documentary: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, (2000).

CORRO, PABLO, CAROLINA LARRAÍN, MAITE ALBERDI y CAMILA VAN DIEST. *Teorías del documental chileno 1957-1973*. Santiago: PUC. Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, (2007).

DI TELLA, ANDRÉS. “El documental y yo”. *El cine de lo real*. Labaki, Amir y María DORA MOURÃO (comps.). Buenos Aires: Colihue, (2011).

DONOSO, CATALINA. “Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental”. *Comunicación y medios* N°26. Santiago: 2012.

LEBOW, ALISA. (Ed.) *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London and New York: Wallflower Press, (2012).

MOUESCA, JACQUELINE. *El documental chileno*. Santiago: Lom Ediciones, 2005. Palacios, José Miguel. “Valeria Sarmiento y Marilú Mallet. Dos cineastas, dos mujeres”. *lafuga.cl*. <http://www.lafuga.cl/valeria-sarmiento-y-marilu-mallet/632>. 26 de marzo de 2014.

PICK, ZUZANA. “Chilean Documentary: Continuity and Disjunction”. *The Social Documentary in Latin America*. Julianne Burton (ed.). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, (1990).

QUILEZ, LAIA. “Sutiles pretéritos. (Post)memoria y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo”. *Cineastas frente al espejo*. Gregorio Martín Gutiérrez (editor). Madrid: T&B, (2008).

RAMÍREZ, ELIZABETH. “Estrategias para (no) olvidar”. *Aiethesis* N°47. Santiago: (2010).

VERGARA, CONSTANZA y MICHELLE BOSSY. “Documentales autobiográficos chilenos”. Web. <http://www.documentalesautobiograficos.cl/>. 26 de marzo de 2014.

Políticas del afecto y memoria política en el documental de la segunda generación de Argentina y Chile

BERNARDITA LLANOS¹

RESUMEN

La representación de la memoria en los documentales de la segunda generación en Argentina y Chile muestran subjetividades nomádicas donde la sujeto instala una narrativa autobiográfica que a partir de su posición de hija cuestiona las ideologías patriarcales y revolucionarias a través de sus efectos en los vínculos afectivos, la familia y la identidad. Se toman como ejemplos en este estudio *Papá Iván* de María Inés Roqué y *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló.

PALABRAS CLAVES

Documental; segunda generación; militancia; subjetividad; género; familia.

ABSTRACT

The representation of memory in the documentaries of the second generation in Argentina and Chile evidence nomadic subjectivities where the subject establishes an autobiographic narrative that from the position of the daughter questions patriarchal and revolutionary ideologies through their effects over affects, the family and identity. The examples used in this article are *Papá Iván* by María Inés Roqué and *El edificio de los chilenos* by Macarena Aguiló.

KEYWORDS

Documentary; second generation; militancy; subjectivity; gender; family.

¹ Bernardita Llanos M. es Directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de Brooklyn College, CUNY y Profesora Titular de Español y Género. Se especializa en el estudio de escritoras y cineastas del Cono Sur. Recibió su doctorado en Literaturas y Lingüística Hispánicas y Luso-brasileñas en la Universidad de Minnesota. Ha sido presidenta de la Asociación Internacional de Literatura Hispánica *Femenina*. Ha publicado diversos libros, entre ellos se destacan *Passionate Subjects/ Split Subjects in Twentieth Century Narrative in Chile. Brunet, Bombal and Eltit* (2009) y *Redescubrimiento y Reconquista de América en la Ilustración española* (1994). Muchos de sus artículos sobre cultura y escritoras latinoamericanas han aparecido en conocidas revistas especializadas de EE.UU., Latinoamérica y Europa. Contacto: Bllanos@brooklyn.cuny.edu



A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade. Tinha poder de conferir imortalidade aos mortais, pois quando o artista ou o historiador registram em suas obras a fisionomia, os gestos, os atos, os feitos e as palavras de um humano, este nunca será esquecido e, por isso, tornando-se memorável, não morrerá jamais (Marilena Chaui: 159).

En la última década el documental se ha venido discutiendo como un nuevo espacio de configuración de identidades alternas y ciudadanías tradicionalmente marginadas dentro del contexto político y cultural neoliberal que predomina en América Latina en la actualidad. El cambio de giro del nuevo documental con respecto a lo que fuera el cine latinoamericano de los sesenta y setenta en sus diversas expresiones nacionales –Cinema do Fome, Cinema Novo, Tercer Cine entre otros-, y su propuesta revolucionaria de aunar estética y política ha dado paso al dominio del yo y su colectivización a narrativas de corte autobiográfico moduladas en su gran mayoría por la desilusión de los sujetos actuales frente a la caída de los grandes proyectos políticos y las utopías sociales de justicia e igualdad del pasado.

El cine de Chile y Argentina que se dio a conocer como instrumento de conscientización y politización de masas de los diversos proyectos revolucionarios, se definía por el reconocimiento de los problemas sociales en función de referentes colectivos emancipadores y un llamado a la acción política que no descartaba la vía armada. Este documental constituía su estética a partir de una agenda nacional-popular (Marilena Chaui: 2000), identificando las causas del subdesarrollo, por un lado, y por otro, denunciando la sujeción al modelo de desarrollo capitalista, la condición de explotación del obrero y el campesinado en particular. El cine se presentaba como una herramienta que constituía la identidad política y de clase y proponía un llamado a la acción –tomar la cámara era metonimia de tomar las armas por el pueblo oprimido para liberarlo (por ej. los cines de los sindicatos y el cine popular). Se revelaban de este modo, las condiciones de subdesarrollo, explotación y pobreza extrema en las que vivía la mayoría, educando a la audiencia y señalando un camino para superarlas.

El cine de memoria postdictatorial, por su parte, tanto en Argentina como en Chile, se entiende a partir de la escena del crimen de estado y la desaparición de



personas dando como resultado un modelo con víctimas y victimarios explicado desde el trauma. La crítica Ana Amado lo llama “memoria del terrorismo de estado” (*La imagen justa*, 13) para Argentina. Por su lado, Nelly Richard en Chile denomina a estas retóricas ‘tecnologías’ legales, judiciales y económicas en su libro *Estéticas y Políticas de la memoria*, en tanto que se instrumentalizan. Otros como el crítico Fernando A. Blanco en su libro *Desmemoria y Perversión* las llama (2010) ‘narrativas estructurales de memoria’, lo que implica la imposibilidad de recordar sin apelar a versiones del trauma prescritas por el estado o desde relatos que se cuentan necesariamente desde la épica presente en los diversos campos políticos (Blanco: 37). La mayoría de estos documentales estructura su lenguaje mediante el uso de la voz en off del realizador y los planos largos y medios de los entrevistados (ej. *Fernando ha vuelto* de Silvio Caiozzi) como estrategias de objetivación. En el caso chileno en particular, este paradigma se rompe en la posdictadura con el trabajo de Gloria Camiruaga quien en *La venda* (2000) hace que las entrevistadas cuenten su historia directamente a la cámara y en la intimidad de sus casas. Todas son exprisioneras políticas, sobrevivientes de la tortura sexual y las cárceles clandestinas. Todas tienen una conciencia de género desde la cual arman su testimonio como mujeres militantes y profesionales, abusadas y vejadas por los militares por haber rechazado su rol tradicional de mujer y haber entrado a la política. Las sobrevivientes son aquí quienes hacen y sufren la historia de los proyectos emancipadores en sus propios cuerpos e identidades. Su voz y testimonio se torna una tribuna pública que denuncia la impunidad del estado militar y su dictadura.

Por su parte en los documentales de la segunda generación, la distancia generacional no se resuelve en el campo imaginario sino en el afecto y sus efectos en la experiencia e identidad de la sujeto en tanto hija abandonada, excéntrica o desorientada. En medio de la disyuntiva identitaria y la causa revolucionaria, se encuentra el cine documental de la también llamada generación post memoria, quien no eligió la militancia de izquierda de sus padres, pero sí vivió sus consecuencias al interior de la familia y la clandestinidad. Esta experiencia se nutre ineludiblemente también de los fragmentos y pedazos de una historia revolucionaria y política legada y sostenida por el cuerpo militante y la propia vida de los padres. Para las hijas e hijos de los militantes de la izquierda argentina y chilena, el compromiso político y los afectos funcionan como ejes antagónicos que modulan las propias biografías, donde la pérdida y el vacío dejado



por los progenitores revolucionarios marca la perspectiva del pasado familiar y la historia nacional, la historia dictatorial y clandestina y la propia identidad abordada desde el presente.

El siguiente trabajo se propone analizar la representación de la memoria en torno a las políticas del afecto que algunas realizadoras chilenas y argentinas abordan desde la identidad de hijas de militantes durante las dictaduras de Argentina y Chile, respectivamente. Sus narrativas autobiográficas cuestionan a partir del género las ideologías patriarcales y familiares que heredan de sus padres y que invisibilizan su propia experiencia e identidad. Como sostiene Lorraine Bayard de Volo en su artículo “A Revolutionary in the Binary?” la violencia militar de las organizaciones revolucionarias tanto como la de las revoluciones de Cuba y Nicaragua, creó una masculinidad privilegiada que se basó en las jerarquías de género y de raza para implementar su lógica a pesar de profesar el compromiso de la igualdad para todos (Bayard de Volo: 414). Desde una perspectiva feminista, analizar las brechas y contradicciones del proyecto revolucionario y su práctica a través de los relatos y documentales de la segunda generación, permite reconocer las deudas y costos que los hijos e hijas de los militantes tuvieron que pagar al interior de la familia por la causa revolucionaria. Por otro lado, como sostiene Marianne Hirsch la generación post memoria es quien tiene la misión de preservar los relatos heredados de sus padres a la vez que los convierte en parte constitutiva de su propia identidad. Esta generación toma también su lugar en estas narrativas, como sostiene Hirsch, desde el género, pues son las mujeres las llamadas a no olvidar y a mantener el recuerdo del pasado catastrófico y los seres que murieron. Esta transferencia intergeneracional presenta para Hirsch desafíos teóricos en torno a la memoria y sus retóricas en la segunda generación la cual está llamada no solo a transmutar el conocimiento de los eventos en historia y mito sino también a mantener una conexión viva con un pasado muchas veces traumático (Hirsch: 103-104). En esta perspectiva, el género y lo familiar serían mediaciones y filtros que como el trauma envuelven las imágenes de la memoria que ha sido transmitida a la generación post memoria (Hirsch, 124), afirmación con la que mi tesis concordaría.

La sujeto de estos documentales transita espacios alternos tratando de resolver el conflicto afectivo que presenta la tensión entre las experiencias subordinadas de género y los pactos de roles demandados por la militancia, el consenso y la



modernización. Los documentales atestiguan la imposibilidad de conciliar en la memoria la exigencia hecha por el sujeto revolucionario masculino al orden familiar patriarcal en el que está inscrita la sujeto en rol.

La recuperación del pasado dictatorial en el documental más reciente se da a través de una reconfiguración de los restos de la historia familiar, personal y política, realizando un relato autobiográfico que pone en juego la identidad de la realizadora. Los documentales de María Inés Roqué y Macarena Aguiló, pertenecientes a esta segunda generación construyen un nuevo relato del pasado en contextos democráticos a partir de su experiencia en tensión o contraposición a la historia nacional y familiar determinada por pactos, acomodos y silencios legitimados por un discurso patriarcal cuyos residuos muestran a la masculinidad revolucionaria y la familia determinadas por estructuras jerárquicas. Como nos muestran estos documentales, sus lenguajes privilegian la voz de la realizadora convertida en personaje y narradora del relato. El diálogo se presenta como un recurso que predomina sobre la entrevista, haciendo de los entrevistados testigos que aportan una nueva perspectiva sobre los padres (vivos y muertos), la militancia y el compromiso político. Como en el documental *Los Rubios* de Albertina Carri, *Papá Iván* y *El edificio de los chilenos* vuelven su mirada sobre la familia y las formas en que se constituyeron los afectos y las identidades de sus miembros en un momento político donde la clandestinidad y la opción armada, se asumieron como únicas formas posibles de la acción política. La familia en los tres casos recibe el impacto del compromiso político al igual que la pareja y los hijos, quienes acaban siendo los más afectados por las decisiones y exigencias de la militancia y los nuevos conceptos revolucionarios: el hombre nuevo del Ché y la mujer nueva representada por la militante de izquierda.

Los efectos que genera la figura de la Nueva Mujer revolucionaria, la “guerrillera maternal” al decir del sandinista Tomás Borge (Bayard de Volo: 421) lo vemos en el documental de Macarena Aguiló *El edificio de los chilenos*. Aguiló explora la relación con su padre, Hernán Aguiló, subsecretario del MIR y su madre, Margarita Marchi, militante del MIR, quien regresa clandestinamente a Chile después del exilio y deja a Macarena en Cuba en el proyecto de familia colectiva Proyecto Hogares. Escuchamos la voz en off de la documentalista leyendo las cartas que su mamá le envió durante los años de estancia en La Habana en el Proyecto



Hogares, donde vivía a cargo de un padre social y de nuevos hermanos: en cada pasaje seleccionado aparecen los consejos, las enseñanzas y el amor materno en una narrativa epistolar que Aguiló guardó devota y cuidadosamente en un baúl que hasta hoy la acompaña. La voz de Aguiló suena simultáneamente a las imágenes del barrio, la naturaleza tropical, el edificio y el colegio donde estuvo durante su infancia. A través del testimonio de Margarita y sus conversaciones con la realizadora en su casa frente a la cámara, la vemos recordar, reflexionar sobre sus decisiones, reconsiderar sus motivaciones, sus ideales políticos y su identidad como militante hasta su difícil decisión de dejar a Macarena en La Habana, optando así, por la lucha y vida clandestina. Macarena demoraría más de diez años en volver a Chile y reunirse con su madre y su nueva hermana, previo desmantelamiento del Proyecto Hogares y una estadía en Argentina para vivir con una tía un par de años hasta, finalmente, retornar a Santiago al final de su adolescencia. Sin embargo, esta unión familiar, no se produjo en todos los hijos del Proyecto Hogares como nos muestran las entrevistas con otros jóvenes que vivieron con Macarena en Cuba. Entre ellos se da todo el rango de filiaciones, asociaciones y disociaciones con respecto a los padres, desde aquéllos que los comprenden y reconocen que los motivaba una causa justa hasta aquellos que han roto todo contacto por sentirse abandonados y no ser parte de su vida en el presente. Es para éstos últimos más fácil alejarse que estar cerca y recordar que fueron desplazados y que no fueron una prioridad para sus padres, pues de hijos se convirtieron en huérfanos.

El llanto de uno de los ex militantes que entrevista Aguiló al recordar la renuncia que su mujer debió hacer poco tiempo después del nacimiento de su hijo y verse obligada a cortarse la leche y privarlo y privarse de esta práctica, revela el costo no solo de la madre sino también del compañero y padre, quien siente que esa nunca debió ser una alternativa por atentar contra los DDHH básicos. La idealización de la guerrillera maternal que la Federación de Mujeres Cubana circuló a través de la imagen de la mujer con un bebé a un lado y un rifle al otro, en la práctica no fue compatible con las demandas de la lucha armada ni con las necesidades afectivas de las militantes madres ni de sus hijos. Más aún podemos preguntarnos cómo se logra combinar esta imagen de feminidad y sus atributos tradicionales de protección al débil, simbolizados en el hijo que se amamanta, con la noción del Che erigida para el Nuevo Hombre, aquél que se convertiría en



una máquina de matar: violento, frío, duro y efectivo instrumento para aniquilar al enemigo y ejercer la justicia revolucionaria (Bayard de Volo: 422).

¿Cómo se compaginan y balancean estos dos universos y sus demandas al interior de las familias revolucionarias? Es tal vez la interrogante más relevante que nos presentan estos documentales al colocar la imagen del propio abandono al centro de la búsqueda identitaria y de esta memoria constituyendo un relato intervenido por la ausencia y las opciones políticas por sobre los lazos afectivos y consanguíneos. Desde otra perspectiva, estos documentales también buscan una salida a la violencia y a diferencia de sus padres nos presentan una crítica a la militancia de izquierda que combatió y que respondió a la violencia del estado dictatorial con violencia. Junto a esta crítica implícita está también al proyecto de la familia revolucionaria que como sostiene María Rosa Olivera-Williams no fue más “[...] que una extensión de la familia nuclear en el ámbito ideológico de la militancia. Esta nueva familia no difería de la familia tradicional [...]” (Olivera-Williams, 169). La extensión de los papeles tradicionales de género en la organización de las células militantes y la impronta machista de éstas como afirma Olivera-Williams implicó su militarización y jerarquías de género espejeando al estado que combatían (170).

La madre es una figura central en los documentales de Roqué y Aguiló pues en ambos casos está viva y es quien presenta una voz poderosa y distinta a la del padre. En el film de Roqué, la filiación con la madre deviene plataforma ideológica-afectiva desde la cual implícitamente se cuestiona al héroe-desaparecido quien como padre no cumplió con ese mandato ni con los compromisos y responsabilidades familiares. Optar por la militancia y la clandestinidad no solo lo llevó a abandonar a la familia sino también a traicionar a la esposa con una combatiente con la que forma una nueva familia y tiene un hijo en la clandestinidad. La sustitución de una familia por otra y el dolor de la madre de Roqué ante la cámara por la traición y abandono construyen también el relato de Roqué y la imposibilidad de darle una tumba al padre.

En el caso de Aguiló el poder maternal y la convicción de su madre son tan fuertes que aún en el presente ejercen su influencia sobre la realizadora y las formas en que se acerca al pasado y las decisiones que marcaron su biografía. El recurso de leer y develar las cartas que la madre le escribió durante los años



en La Habana, presenta los ideales y la causa revolucionaria a la par de los riesgos de la propia vida en la clandestinidad. Las bajas y los peligros de la vía armada y las operaciones militares del retorno a Chile del MIR desmantelan la vida familiar con Macarena y su bienestar y crecimiento solo se ven posibles en el proyecto de familia colectiva en Cuba. Este nuevo espacio representa para Macarena la construcción de nuevos lazos con un padre social y tres hermanos sociales con quienes comparte la casa, tareas y responsabilidades cotidianas. El final de este mundo, sin embargo, se introduce con la animación realizada por uno de sus hermanos sociales, quien diseña un edificio derrumbándose en medio de una isla, mientras los niños se escapan volando por el techo junto a él y Macarena. El imaginario animado rearticula la pérdida de ese mundo y la infancia habanera como una suerte de cataclismo donde solo la imaginación presenta una posible salida a una total indefensión.

De modo similar, a *Los Rubios*, el recurso de la video animación (en *Los Rubios* el Playmobile) permite representar el trauma de la infancia con un lenguaje visual que interrumpe la narrativa del yo adulto con el mundo infantil y su memoria. Los testimonios de los hermanos sociales hechos directamente a la cámara con un fondo blanco, sirven para marcar la distancia entre las diversas etapas de la vida y, en particular, entre el presente y el pasado. En la mayoría de estos jóvenes se observa la nostalgia reflexiva al decir de Svetlana Boym que se explora en estos documentales a partir de una infancia diaspórica y exiliada, vivida lejos de los padres biológicos con la ansiedad y sobresalto cada vez que recibían una carta de los progenitores. Los hijos aquí aparecen como huérfanos, dejados de lado y fuera de los proyectos políticos y militancia de los padres.

Estas subjetividades nomádicas presentan sujetos en constante interrogación sobre los relatos heredados y la memoria en un presente donde las posiciones ideológicas siguen los lineamientos del neoliberalismo o del populismo en un horizonte donde el pasado se explica a partir de las hazañas de hombres heroicos (de izquierda y derecha) dejando a las hijas fuera de juego. Como realizadoras Roqué y Aguiló presentan una mirada al legado de sus padres y a sus memorias develando las contradicciones y las cuentas pendientes con la segunda generación con respecto a una revolución inacabada y lo que supuso en sus propias vidas.



Bibliografía

- AMADO, ANA** (2009): *La imagen justa. Cine argentino político (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- BAYARD DE VOLO, LORRAINE** (2012): "A Revolution in the Binary? Gender and the Oxymoron of Revolutionary War in Cuba and Nicaragua." *Unfinished Revolutions*. Número Especial Ed. Phillip Rothwell (Invierno): 413-439.
- BLANCO, FERNANDO** (2010) [2012]: *Desmemoria y pervisión. Privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- BOYM, SVETLANA** (2001): *The future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- _____: "The Off-Modern Mirror. History Out of Synchrony." <http://www.e-flux.com/journal/the-off-modern-mirror/> Consultado el 10 de julio, 2015
- CHAUÍ, MARILENA** (2000): *Convite à Filosofia*. São Paulo. Ática.
- HIRSCH, MARIANNE** (2012): "The Generation Postmemory" *Poetics Today* 29:1: 102-128. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=657AE73CCEE5602B37507C1390C00322?doi=10.1.1.518.5100&rep=rep1&type=pdf> 1-26 Consultado el 10 de Julio, 2015
- OLIVERA-WILLIAMS, MARÍA ROSA** (2012): *El arte de crear lo femenino: ficción, género e historia del Cono Sur*. Santiago: Cuarto Propio.
- RICHARD, NELLY ED.** (2000): *Estéticas y políticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio.

Documentales

- El edificio de los chilenos, (2010) dir. Macarena Aguiló.
- Fernando ha vuelto (1998), dir. Silvio Caiozzi
- La venda (2000), dir. Gloria Camiruaga
- Los Rubios (2003), dir. Albertina Carri
- Papá Ivá
n (2000), dir. María Inés Roqué

Paisaje: mapa íntimo de la existencia en *Verano* de José Luis Torres Leiva

MACARENA URZÚA OPAZO¹

RESUMEN

Este artículo trabaja el tema del paisaje y su representación en el cine chileno actual, particularmente en la película *Verano* del director José Luis Torres Leiva (Chile 2011). La idea de paisaje es trabajada según los planteamientos del filósofo Georg Simmel, y el crítico de arte W.J.T. Mitchell. De manera que *Verano* al mostrar desde el aparato cinematográfico un paisaje afectivo, junto con uno visual y sonoro, da cuenta también de una crisis interna de imposibilidad de diálogo y lenguaje al interior de los personajes que deambulan por este lugar de veraneo.

PALABRAS CLAVES

Paisaje; afectividad; representación; cine; Torres Leiva.

ABSTRACT

This paper examines the role of the landscape and its representation in cinema, in the film *Verano* by film director José Luis Torres Leiva (Chile 2011). The notion of landscape is worked through the ideas of the philosopher Georg Simmel, and art critic W.J.T. Mitchell. *Verano* uses film as a device to show an affective landscape together with a visualscape and soundscape. That movie portrait is an inner crisis of the impossibility of dialogue, and language within the characters who wonder around a summer vacation.

KEY WORDS

Landscape; affective; representation; cinema; Torres Leiva.

¹ Macarena Urzúa Opazo es profesora de literatura en la Universidad Finis Terrae y Universidad Alberto Hurtado. Ph. D. en Hispanic Literatures, Rutgers University. Actualmente realiza un proyecto de investigación Fondecyt de postdoctorado: "Ruinas en el paisaje de la memoria. Recorrido por la producción literaria y cinematográfica chilena de la última década". Proyecto N°3130371. Contacto: murzuaoopazo@gmail.com



“Landscape is not a genre of art, but a medium”

J.T. Mitchell “Imperial Landscape”.

“Los paisajes son estados mentales,
no menos que los estados mentales son cartografías,
ambos cristalizados unos en otros, geometrizados, mineralizados...”

(Gilles Deleuze, Imagen-tiempo)

“If it form the one landscape that we, the inconstant ones,

Are consistently homesick for, this is chiefly

Because it dissolves in water”

(“In Praise of Limestone”, W.H. Auden).

En la producción literaria y audiovisual de la última década en Chile, es posible observar cómo el paisaje comienza a aparecer como protagonista y en muchos casos a configurarse como una ruina. El paisaje entre sus definiciones tiene que ver con la subjetividad, y la relación entre el hombre y el entorno, como lo define Simmel en su *Filosofía del paisaje*. Dentro de esta intimidad, la mirada se vuelca al paisaje, fijándose en él como una forma de dar cuenta de un índice de ciertos vacíos, o de una identidad que tiene que ver con el recorrido y la mirada en el espacio. Paola Cortés Rocca en “Territorios: desde el paisaje romántico a la urbe positivista” (2011) plantea que: “...el término ‘paisaje’ siempre designa un espacio intervenido por una subjetividad. Llamamos ‘paisaje’ a un efecto del ojo que tajea la totalidad de la Naturaleza (...) El proceso de transformación de la Naturaleza en paisaje es, al mismo tiempo, un modo particular de percibir y representar- y por lo tanto, de subjetivizar una geografía – así como un modo de actuar sobre el espacio” (105-106).

Por su parte para Jens Andermann (2008) el paisaje remite por un lado a la noción de lugar organizado, “y convierten el marco visual en un *todo* estéticamente placentero [...] En cambio, en su sentido performativo, representación remite a la puesta en escena entre cuerpo y entorno, y así a una noción de *espacio* entendido o bien en términos de rito o ceremonia (como la *puesta en acción* de un guión preestablecido [...] y, por lo tanto, nuevamente como *producción de lugares*) o bien como ensamble móvil y dinámico de interacciones imprevisibles entre agentes humanos y no-humanos” (2). Es decir comprender al paisaje también en cuanto a su performatividad de representar y así mismo a su capacidad de producir lugares, así como también de la condición



de estar constantemente produciendo sentido dentro de ese espacio al que denominamos paisaje.

Por lo tanto podemos decir que el paisaje, entorno y cuerpo, se constituyen en *Verano* (2011) de José Luis Torres Leiva como un mapa emocional (así como los mapas son representaciones de una nación, casi una extensión de ésta), la cartografía emocional sería una extensión de la relación sensible con el paisaje. Dentro de esta simbología del paisaje, hay que señalar su desplazamiento hacia una suerte de mapa emocional, como plantea Giuliana Bruno en *Atlas of Emotion* (2002).

En el cine de Torres Leiva, particularmente en las películas *Verano* y *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008), se observa cómo lo humano es también parte del paisaje, el cual se presenta como protagonista en esta película. La posibilidad de utopía, o de salir del desencanto y lo cotidiano es constituir un nuevo paisaje, desde lo visual, sin una mayor narrativa que ésta. El diálogo es mínimo, ya que incluso el sonido del paisaje se superpone a éste. De manera que incluso los encuentros, breves dentro del transcurso de ambas películas, son también vistos como otra forma de paisaje o imagen.

En *El cielo la tierra y la lluvia*, su primer largometraje, el hablante, los personajes o actores en el filme, recorren y nos muestran a través de sus miradas, diversas representaciones del paisaje. En Torres Leiva me atrevería a hablar de una imaginación geográfica, en cuanto a que el director no solo plasma su particular visión de cierto paisaje sureño, sino también el imaginario particular que le imprime al paisaje en varias de sus películas. Tanto en *El cielo, la tierra y la lluvia* de Torres Leiva, como en la más reciente *Verano*, vemos en gran parte esa mirada subjetiva, no solo de la cámara, sino también de los personajes, haciendo que la intimidad ante el paisaje traspase también la pantalla.

En *Verano* el paisaje visual - sonoro se configura como protagonista, así también forman parte de este entorno, los personajes y sus diálogos, podemos hacer la pregunta de si se está exponiendo cierto índice de una crisis o de un fracaso. Esta crisis o imposibilidad de utopía representada den esta paisaje, puede estar inserta en primer lugar en la dificultad del lenguaje, discurso y diálogo y en la fijación en este lugar antiguo que parece estancado en el tiempo, así como las



presencias humanas parecen estar más que en un filme (donde los cuerpos se ven en movimiento) en un cuadro-imagen que se mueve al compás de los ruidos naturales que son protagonistas en el filme. Ésta fue la intención de Torres Leiva justamente trabajar con “La imposibilidad de decir lo que sentimos” y luego afirma: “Sobre el silencio, no creo que exista. Siempre hay algo que está pasando, aunque no se vea ni se oiga”.

La práctica cultural y social de este paisaje en la estación veraniega, refuerza la idea de utopía: el descanso, el tiempo libre, espacio para compartir, hablar o amar. Sin embargo en la película de Torres Leiva el paisaje, y los personajes (que son también paisaje) son indicadores de esta crisis. Sostiene Jens Andermann citando a Derrida: “no hay naturaleza, sólo sus efectos” (2), de esta manera si para Andermann el paisaje representa estos efectos, la película de Torres Leiva sería un intento por hacer evidentemente visibles la representación de los efectos del paisaje en estas figuras que deambulan por el entorno de las Termas de Cauquenes. El mismo Torres Leiva lo sostuvo al presentar su filme en Venecia al confirmar que “es como si los personajes fueran el paisaje”. Los personajes fuera de lugar en un lugar fuera de la modernidad, un lugar casi sin identidad, fuera de su condición de lugar de veraneo, de este modo, ese desplazamiento de los personajes a este lugar dará cuenta de una escenificación que sólo reafirmará la idea de crisis en el paisaje humano y natural.



68
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
di Venezia Venezia 2011
Giugno - Settembre

verano

LA VENTURA PRODUCCIONES presenta VERANO | Guion y Dirección JOSÉ LUIS TORRES LEIVA | Producción Ejecutiva ALICIA SCHERSON | Dirección de Fotografía INTI BRIONES
Dirección de Producción CATALINA VERGARA | Sonido CLAUDIO VARGAS y ROBERTO ESPINOZA | Asistentes de Dirección JUAN ROSAS y MARÍA JOSÉ SAN MARTÍN | Continuidad GABRIELA SOBARZO
Dirección de Arte y Vestuario CATALINA DEVIA | Montaje ANDREA CHIGNOLI y JOSÉ LUIS TORRES LEIVA | Elenco ROSARIO BLÉFARI - FRANCISCO OSSA - JULIETA FIGUEROA - IGNACIO AGÜERO - MARIANA MUÑOZ
MURIEL MIRANDA - RODRIGO LISBOA - NORMA NORMA ORTIZ - CLAUDIO RIVEROS - ALEJANDRA MOFFAT - GABRIELA AGUILERA - ELISEO ATALLAH AGUILERA y MININA



IMAGEN VERANO. Afiche oficial de la película.



El paisaje como plantea W.J.T.Mitchell en *Landscape and Power* (2002): “no es sólo una escena natural ni la representación de una escena natural, sino una representación natural de una escena natural, una traza o un ícono de la naturaleza en la naturaleza misma, como si la naturaleza estuviera imprimiendo y codificando sus estructuras esenciales en nuestro aparato perceptivo” (2002: 14-15). Además, siempre se debe tener en cuenta el hecho de que el paisaje se constituye como una representación que es de orden simbólico: “What we tend to forget, however, is that this ‘subject matter’ is not simply raw material to be represented in paint but is always already a symbolic form in its own right (...) Landscape is a medium in the fullest sense of the word” (14).

Por lo tanto, es a través del cine que el director Torres Leiva le otorga no solo una particular perspectiva al paisaje, sino también una textura única, llevando al espectador no solo a mirar sino también a experimentar ese espacio y lugar de los personajes ante el paisaje natural. El espacio se entiende aquí en cuanto a práctica espacial y en cierta forma se reinventa, dando paso a lo netamente sensorial: sonido y textura. Valga recordar el hecho de cómo la textura de la película retoma la idea de lo antiguo, al estar grabada en diversos formatos: cámara súper ocho, 16mm, cámaras caseras y acuáticas, cuya primera versión es proyectada en un telón blanco, para luego volver a ser grabada con una cámara de alta definición. Según Carolina Urrutia, el director está “simplemente desplazándose al terreno de la luz, de las texturas, de los sonidos [...] Es la materialidad lo que le importa a Torres Leiva. Lo que le interesa no es capturar mecánicamente la realidad, más bien indagar en su ambigüedad y hacer emerger su belleza” (2013: 42). En este sentido podemos afirmar que la estética de la película está en función de retratar la estética de ese paisaje visual, sonoro y afectivo.

Ruina del lenguaje

“Tú no hablas mucho. Eso fue lo primero que le dije a mi marido cuando lo conocí. Yo pensaba que lo aburría. Pero un día me dijo que no quería arruinar los momentos hablando por hablar. Tenía razón, ¿o no?”. El diálogo se produce



entre dos desconocidos en un paradero del pueblo de Coya, y es una de las escenas de *Verano*. Son las pequeñas historias las que interesan acá, lo que puede pasar y la posibilidad encerrada en un día, un espacio dentro de este paisaje veraniego. *Verano* se plantea como una película para oírla, para desplazarnos como espectadores a ese espacio tiempo y particular, a esa posibilidad de la página en blanco, tal como la pantalla de cine, que contiene todas las historias posibles como puede ser el verano. Temas como la imposibilidad de la pareja, de la maternidad: una pareja no puede tener hijos y evitan el tema, una mujer argentina embarazada y sola, Isa pasea consigo misma, quien sólo habla con su madre por teléfono y una vez con Francisco, pareja de Julieta para pedirle un cigarro, son algunos de las problemáticas que deambulan junto a los personajes durante la película.

Torres Leiva en una entrevista publicada en la revista *ON/Off*, dice que le interesaba mostrar entre otras cosas “paisajes de rostros, de miradas [...] más que lo que rodea a los personajes son ellos mismos el paisaje”. Así podemos sostener que los personajes devienen en paisaje, y asimismo en ausencia de lenguaje, la conversación puede ‘arruinar’ los momentos como dice Julieta a este hombre, Rodrigo que encuentra en un paradero de Coya.

Los planos de secuencias nos van mostrando y acercando a estos paisajes de miradas, de expresiones que son acompañados con la música de fondo del paisaje veraniego, de la zona central chilena. Los personajes se han desplazado de la frontera de la ciudad, al lugar rural, establecido como ‘espacio de verano’. Así mismo este desplazamiento habla también de una movilidad hacia una zona que va enmudeciendo el lenguaje y la posibilidad de comunicación entre los personajes, o bien sus intentos parecen resultar vacíos de cualquier sentido. De lo que es importante no se habla, se lo evita, se privilegia el silencio o se comunica con extraños: como en la escena de Francisco e Isa y de Julieta en el paradero.

Jacques Rancière en *La fábula cinematográfica* (2005), sostiene que el cine encerró desde sus orígenes a una utopía que es la que se problematiza. Creo que esta idea expuesta en la sección “La ficción documental: Marker y la función de la memoria”, es totalmente analogable a lo que ocurre con el cine del realizador Torres Leiva:



La utopía primera del cine fue la de ser un lenguaje-sintaxis, arquitectura o sinfonía—más apto que el lenguaje verbal para emparejarse con el movimiento de los cuerpos. Dicha utopía no ha dejado de ser confrontada, tanto en el cine mudo como en el sonoro, con los límites de esa capacidad hablante y con todos los retornos del ‘viejo’ lenguaje”. (2005: 192)

El lugar de veraneo es casi una ruina, un espacio detenido en el tiempo, y esa velocidad es aquella que comienza a contagiar todo en la película: los diálogos entre los personajes, los movimientos, el avance de la luz del día en este lugar en Cauquenes que se mantiene igual al recuerdo de infancia del director. Él cuenta que al volver a las termas lo vio todo igual, tal cual como lo recordaba, un lugar que tiene “una extraña calma” en palabras de Torres Leiva, quien al filmar la película, incluso revivió el mismo sonido, por lo que trabajó, dice, la memoria a través del sonido y la imagen². Torres Leiva no distingue en cuanto al uso y el lugar que ocupa el paisaje tanto en esta película como la anterior *El cielo, la tierra y la lluvia*, ya que si los personajes son también paisaje, estos ya están desplazados, ya que solo existen ahí en ese espacio y no en el lenguaje. Sólo vemos uno de los diálogos más relevantes, o la escena de mayor acción en la película, cuando Julieta sale de las termas y camina hacia el pueblo, ahí tiene un encuentro con un desconocido en un paradero al que le cuenta cómo conoció a su marido, Francisco. Finalmente ella y el hombre recién conocido terminan besándose, mostrándose así una interacción e intimidad que sucede una vez abandonado el lugar de veraneo.

Sebastián Santillán en la revista de cine *Mariénbad* plantea que:

José Luis Torres Leiva captura la materialidad misma de los recuerdos a partir de rostros, miradas e instantes compartidos en el tiempo de la espera. Porque en un mundo en el que la hipervelocidad parece acometer contra el placer de la mirada atenta, la cámara de Leiva tiene la virtud de plantarse (estéticamente, cinematográficamente, políticamente) bajo su propio tiempo, cercano al territorio de los recuerdos, pero en diálogo

² En la entrevista, citada anteriormente en *Revista ON / Off*.



directo con un presente terrenal que fluye a través una naturalidad magistral. Nuevamente el mundo de los recuerdos y el cine se funden. (2012)

De manera que, *Verano* sí se puede considerar una película que trata también sobre la memoria, pero aquella memoria sensorial, teñida por los recuerdos de infancia del director, memoria voluntaria e involuntaria, que está provista de sonidos e instantes que se alargan.

Más que el desplazamiento del discurso, o la creencia de si es éste un cine apolítico o desideologizado me parece que Torres Leiva justamente da cuenta que dada la dificultad del diálogo, discurso o utopía podemos afirmar que la ruina del lenguaje producirá un paisaje social y afectivo particular como el que aparece en *Verano* que sólo reafirmará esa imposibilidad. Siguiendo a Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre*, su estudio sobre la literatura en la postdictadura argentina, podemos afirmar que: “La melancólica certeza de la impotencia de la palabra coexiste, en la literatura de las generaciones de postdictadura” (418). Idea que es posible analogar a lo expuesto en el cine de Torres Leiva.

Así, podemos afirmar que el paisaje-protagonista de *Verano*, se sitúa en el límite de la modernidad, del desencanto, al encontrarse también a medio camino entre un espacio geográfico determinado, que camina hacia la ruina, junto a esta dificultad del lenguaje que rodea a sus personajes-paisajes. De esta forma es que se puede incorporar la categoría de ruina en cuanto al paisaje y a los diálogos que parecen en el filme. Se puede pensar en la ruina, en el sentido de cómo la modernidad proyecta esta ruina, en una temporalidad asincrónica, como lo ha planteado Andreas Huyssen en *Authentic ruins*: “Real ruins of different kinds function as screens in which modernity projects its asynchronous temporalities and its fear obsession with the passing of time” (2010: 19).

Por otra parte, la ruina surge como una suerte de arquitectura no planeada que irá poblando el paisaje de vestigios de la memoria. Se observa en esta película, hasta qué punto la aparición de la geografía, los mapas, lugares particulares, refieren a la pertenencia al paisaje, de modo que el lugar mismo deviene texto, y la cartografía un intento de construir una identidad, una memoria individual que no necesariamente forma parte de un relato colectivo o de memoria.



Si el paisaje es entonces un medio para expresar sentido, es asimismo una representación de la tierra (*land*) como la posibilidad de la toma de lugar de un sentido, una localización, emplazamiento o más bien una localidad del sentido, como sostiene Jean Luc Nancy en “Uncanny Landscape” (2005: 58). Sin embargo esa toma de lugar y sentido se transforma en la película en una práctica, al mismo tiempo que una alteración de ese espacio natural, dada por la práctica cinematográfica. Estos espacios experimentados en películas como *El cielo, la tierra y la lluvia* y *Verano*, hablan de la reminiscencia del paisaje no solo en la memoria del recorrido escrito y revisitado en ellas. Sino que también intentan construir un presente, a partir de un recuerdo de aquellos mapas personales, que están cargados de intimidad y experiencia. En estos paisajes en donde desaparece el diálogo, va quedando el sonido de la naturaleza inundando todo, el que es a la vez ausencia y presencia, y se establece así en un afuera de cualquier ficción. Así lo describe Carolina Urrutia: “...poéticos movimientos de cámara que permiten integrar ciertos elementos dramáticos que se sugieren simplemente a través de miradas, en un cine que a la vez que es físico es también fantasmagórico [...] la relación entre los seres y la naturaleza se mimetiza...” (2013: 114).

Lo que se vislumbra en el filme son mapas, que nos hablan desde el paisaje humano, desde lo natural o lo urbano, para representar y darle un valor simbólico al espacio, entendido como el lugar hecho práctica, según lo sostiene Michel De Certeau en *The Practice of Everyday Life* (1984), una cartografía emocional o un mapa íntimo de la existencia³. A modo de conclusión o pregunta se podría aventurar cierta idea del nomadismo en este cine de Torres Leiva, en cuanto a lo planteado por Gonzalo Aguilar en relación al cine de Lucrecia Martel:

[...] no entendemos el nomadismo como una evasión romántica hacia el precapitalismo o una línea de fuga según lo propone Gilles Deleuze, sino más bien como un estado contemporáneo de permanentes movimientos, traslaciones, situaciones de no pertenencia y disolución de cualquier instancia de permanencia (...) se trata antes que nada, de un tránsito por unos espacios en los que ninguno llega a convertirse en punto de retorno...escasean los “lugares globales” (los no lugares de Marc Augé), a la vez que

3 Frase extraída de un verso de la poeta Antonia Torres de su poema “Segunda inmersión”, en *Inventario de equipaje* (1999).



se acentúan los sitios que muestran el carácter periférico de esa cultura.
(2006: 43-44)

Se habla de lugares de precariedad, al borde de la modernidad, de personajes que deambulan en este caso por estos paisajes construyendo mapas íntimos y cartografías emocionales de estos. De esta manera el paisaje puede también ser visto como un lugar de revelación al modo de los románticos y su contemplación hacia la naturaleza lo que se ve reflejado en la pintura de paisaje (Friedrich, Turner, entre otros). Esta observación y convivencia con el espacio natural generaría el efecto de no solo cambiar de paisaje, ‘de aire’ sino que enfrentarse a aquello que nos cambia, que muta; a la luz en donde el resplandor es diferente. Atendemos así con la relación íntima con el paisaje, tal como ocurre con los personajes de la película, a un nuevo ordenamiento visual el que siempre está enmarcado en una imagen previa de lo natural que, sin embargo constantemente es reactualizada.

Para concluir quisiera dar cuenta de la relevancia de la constante aparición de paisajes y su protagonismo tanto en el cine como en la literatura chilena actual, citando un fragmento de la última novela de Álvaro Bisama, *Ruido* (2012): “En esas ocasiones recordábamos. Las imágenes de la provincia veladas por la luz del sol. Un recuerdo que regresa de su paseo por el tiempo. El ruido” (20).

Bibliografía

- AGUILAR, GONZALO (2006): *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ANDERMANN, JENS (2008): “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”. En *Orbis Tertius* 13 [14], pp. 1-7.
- BISAMA, ÁLVARO (2012): *Ruido*. Santiago: Alfaguara.
- BRUNO, GIULIANA (2002): *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso.
- CORTÉS ROCCA, PAOLA (2001): *El tiempo de la máquina: Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- DE CERTEAU, MICHEL (1984): *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

- HUYSEN, ANDREAS** (2010): "Authentic Ruins: Products of Modernity".
- EN HELL, JULIA / SCHONLE, ANDREAS**, (eds.) (2010) *Ruins of modernity*. Durham and London: Duke University Press, pp. 17-28.
- MITCHELL, W.J.T.** (2002): "Imperial Landscape". *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- NANCY, JEAN LUC** (2005): "Uncanny Landscape". *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.
- "VERANO SERÁ UNA PELÍCULA SOBRE LOS PAISAJES DE LOS PERSONAJES"** (2008). En *Revista ON / Off* <http://www.onoff.cl/verano-sera-una-pelicula-sobre-los-paisajes-de-los-personajes/> (Consultado en Noviembre de 2012)
- RANCIERE, JACQUES** (2005): "La ficción documental: Marker y la función de la memoria". *La fábula cinematográfica*. Madrid: Paidós.
- TORRES, ANTONIA** (1999): *Inventario de equipaje*. Santiago: Cuarto Propio.
- SANTILLÁN, SEBASTIÁN** (2012): "Verano, de José Luis Torres Leiva". En: <http://www.marienbad.com.ar/resena/verano-de-jose-luis-torres-leiva> (Noviembre de 2012).
- SIMMEL, GEORG** (2003): *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro libros.
- URRUTIA, CAROLINA** (2013): *Un cine centrifugo: Ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago: Cuarto Propio.

IV. ENTREVISTAS Y CRÓNICAS

De la palabra a la imagen: Carmen Castillo y la memoria de Chile

BERNARDITA LLANOS M.

El trabajo documental que Carmen Castillo ha realizado por más de cuatro décadas presenta una reflexión conmovedora y penetrante sobre la memoria y la historia -política y personal- del país y de la realizadora, quien dedica buena parte de su exilio a intentar descifrar y entender lo que ocurrió en 1973 y el cambio radical que éste tuvo para el país y ella misma. Desde sus primeras incursiones sobre la memoria de la traición y la traidora encarnada en la figura de la ex mirista Marcia Alejandra Merino, en su documental *La Flaca Alejandra* (1993) tal vez una de las figuras femeninas más abyectas del MIR y la izquierda, hasta la indagación sobre la propia biografía con sus rupturas, pérdidas y eventos traumáticos, Carmen Castillo ha convertido el género documental en un relato visual del pasado-presente de la historia de Chile. La militancia en las filas del MIR y el golpe militar con su consiguiente represión hasta llegar al régimen neoliberal de la actualidad y la democracia, recorren dos de sus documentales -*La Flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe* (2007). El trabajo de la documentalista es una suerte de mapa subjetivo, sinuoso y opaco, por donde irrumpen la crisis personal y el cómo la lucha política afectó y determinó la vida afectiva y los lazos entre Carmen Castillo, sus compañeros y las generaciones jóvenes de hoy, hijos e hijas de militantes de los 70s. Desde una óptica de género Castillo examina el presente a través del pasado dictatorial y su identidad diaspórica, hurgando en la utopía revolucionaria, los desaparecidos y la democracia en una cultura neoliberal plasmada en la modernización de Santiago. Carmen Castillo inicia su relato a partir del trauma y la pérdida personal cristalizados en el asalto y el ataque armado de la DINA a la casa de la calle Santa Fe, donde vivía en clandestinidad junto a Miguel Enríquez y sus dos niñas en 1974. La pérdida del marido, el hijo que esperaban y el proyecto-país de la Unidad Popular quedan como heridas abiertas en su memoria y la acompañan en el exilio y la itinerancia. Su discurso narrativo y visual representa la posibilidad de reconstitución de una subjetividad fracturada entre el pasado traumático y un presente irreconocible. La insistencia de volver sobre el pasado innumerables veces, sobre sus faltas, grietas, silencios y ausencias llega a su punto culminante en *Calle Santa Fe* donde finalmente se produce un salto significativo para articular la propia



identidad y la experiencia después de un largo trabajo de duelo y de memoria sostenido durante más de cuatro décadas y del que dan cuenta su testimonio *Un día de octubre en Santiago* (1980, 1983) y el propio documental *Calle Santa Fe*.

Dentro del proyecto documentalístico de Castillo se van imbricando las distintas experiencias y memorias con plena conciencia de que ésta se transmite inter-generacionalmente, marcando la relación que la generación y el sujeto tienen con su momento histórico, con sus padres y pares y con la nación. A modo de ejemplo y esbozo, la realizadora Macarena Aguiló aparece no solo como camarógrafa en *Calle Santa Fe* sino que da cuenta de su propia problemática generacional con su madre, militante del MIR, quien también comparte sus rupturas y renuncias por la militancia. Este segmento del documental de Castillo anuncia la realización *El edificio de los chilenos* (2010) que Aguiló dirige abriendo en el debate de la militancia de la izquierda las formas en que sacrificaron los lazos afectivos, los hijos y las familia por la utopía revolucionaria de “crear un país mejor para los hijos”.

Más aún podría afirmarse que *La Flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe* abren un camino para el documental político de corte biográfico que predomina hoy en la región. La revisión de la propia historia pensando el presente/pasado desde el género y lo que implicó la historia dictatorial y la militancia de las izquierdas se enmarca en un movimiento más amplio y de corte transnacional en América Latina en el que participan los jóvenes, las mujeres y los grupos indígenas, minorías sexuales y sectores excluidos de la ciudad realizando su propia auto-representación mediante el uso de la cámara para narrar sus historias. Siguiendo con su preocupación por la resistencia y la emancipación individual y colectiva, la mirada histórica y de género de Castillo en su último documental *Aún estamos vivos* (2015),¹ aparece ampliada abarcando otros contextos latinoamericanos y franceses que muestran la liberación de sectores marginalizados como los Sin Techo en París, los Sin Tierra en Curitiba o la Guerra del Agua en Cochabamba entre otros, todos organizados en movimientos sociales urbanos y rurales que resisten y realizan una lucha sostenida anti-neoliberalismo.

1 Agradezco a Carmen Castillo haberme permitido ver recientemente su último documental en Vimeo.



Bernardita Llanos: Carmen para ti, ¿de qué manera la identidad de género interviene o no la representación fílmica?

Carmen Castillo: No lo tengo claramente formulado, pero en aquello que yo llamaría las vidas particulares. Hay un hecho, un inicio en este trabajo mío que siempre creo que tiene que ver con la adolescencia. Y es que mi adolescencia fue fundamentalmente la relación de un grupo de mujeres que éramos cinco o seis, muy cercanas. Había una energía que nos daba el ser mujeres. Y allí hay una afinidad, una necesidad de compartir la reflexión de filmar por ejemplo: yo me siento muchísimo más tranquila filmando mujeres, me gusta filmarlas, me gusta que sean bellas, que salga lo que tienen adentro de esa energía, era como una necesidad, era como una decisión mía, digamos. Son bellas, en el interior, y esa cosa tiene que sentirse en la imagen; hay al menos unas ganas, una natural armonía, circulación, transversalidad, pensamiento con mujeres. Entonces, mi trabajo siempre está relacionado con la complicidad intelectual, artística lo que al filmar parece un diálogo con mujeres. No es que me lo haya propuesto, es que es así. Y por eso pienso que en definitiva hay una especificidad. Y esa especificidad viene de un profundo bienestar, una seguridad que me da el estar trabajando, compartiendo reflexiones o acciones con mujeres. No significa que, por ejemplo, no trabaje con hombres; el director de fotografía mío, es un hombre. Es un hombre de una ternura y sensibilidad y mentalidad artística extraordinarias. O sea, no significa que tiene que estar una mujer en cada uno de los puestos del cine, no, porque el cine es siempre un equipo. Entonces, en un equipo hay evidentemente hombres como mi director de fotografía que tiene una extraordinaria sensibilidad. Pero cuando estoy trabajando y quiero llegar a tener una mayor claridad sobre lo que estoy buscando, qué tengo que definir, tengo que escuchar. Me voy naturalmente con muchas ganas y me resulta muy bueno para mi trabajo hacerlo con mujeres. Entonces, eso sería una identidad de género, creo.

BLI: Quería que pasáramos también a tu interés por la memoria, y de qué manera a partir de diversas memorias tanto personales como colectivas o de militancia vas construyendo tu historia. Tú creas un relato. Y ¿qué características dirías tú que tiene ese relato? Por ejemplo, estoy pensando en el caso de *Calle Santa Fe*, o en *La Flaca Alejandra* que hablan de distintos tipos de memorias.



CC: Sí. Es muy complicado porque cuando eres militante vas a tocar la historia colectiva y también hay un problema de la legitimidad con la cual te acercas. En la historia colectiva, la única legitimidad debía establecerla, encontrarla si yo me metía, si mi punto de vista estaba completamente construido, porque en el relato hay construcción, no es espontáneo, no es natural. Hay una construcción voluntaria, decidida de que la subjetividad es mi punto de vista, mi relato, mi versión, mi posición y el espectador la debe tener muy clara. Entonces, eso implicaba como exigencia la sinceridad máxima. Sin que yo no me censurara ni autocensurara, que, al contrario, al trabajar fuera lo más lejos posible de lo que era no convencional. Decidí partes tratando un primer trabajo, uno de los primeros que son los de *La Flaca Alejandra*. Desde un punto de vista del colectivo, qué puedes decir, y para mí hubo críticas fuertes. Hasta el día de hoy. ¿Por qué vas a escuchar a una colaboradora? ¿Por qué no vas a escuchar a la que resistió? en definitiva es en el caso de *La Flaca Alejandra*, yo decido con Lilia ponerme en la imagen, ¿y por qué? Porque era la única manera que yo no me quedara prisionera y no dejara al espectador prisionero del relato de la subjetividad de 'la flaca'. Entonces si yo me metía al medio eso implicaba que el cruce era un riesgo personal gigantesco políticamente, porque estoy en la imagen con ella y no la insulto, y no la rechazo, y estoy en una posición neutra. Esa neutralidad es producto de un trabajo de diez, quince años de lectura sobre el mal, el bien, los sobrevivientes, Primo Levi, Robert Antelme, Hanna Arendt. En fin, hay un trabajo tremendo para poder llegar a esa neutralidad. Eso no está en la película por supuesto, pero la explica, en ese caso que yo siendo quién era la simbólica o el personaje que uno también es públicamente, me ponga en esa situación; es porque estoy consciente que si bien no le voy a cortar la palabra, si bien, lo que me interesa justamente porque soy quién soy, escuchar a una persona que se quebró y que estuvo del otro lado, no a la que resistió. La que resiste, Gladys Díaz dice: "yo resistí que quiere que diga". O sea resistí y sí, lo hice por mi instancia; por mi ser; por mi carácter, por mi temperamento, por mi necesidad de ser libre, por darle un legado a mi hijo, por mi relación infantil con la dignidad. Ella no tiene mucho más que decir. Si no quería hacer un trabajo sobre el miedo, tenía que irme a aquella en la que el pánico a la muerte la destruyó. Entonces la legitimidad para mí de tocar una historia colectiva se volvió personal y el yo indispensable. Al inicio no es permitido. O sea cuando escribo *Un Día de Octubre en Santiago* un libro que fue tremendamente rechazado por los militantes, decían cómo era posible que dijera 'yo'. Y a mí, me parecía indiscutible que era



la única garantía de que no me estaba apropiando de una historia colectiva. Yo estaba simplemente contando mi visión, mi vivencia, sobretodo, mi vivencia. Lo que parecía un atropello de lo colectivo, a mí me parecía un gesto de honestidad y el único posible. Me quedaban dos caminos: no hablo, o no hago película, o no escribo relatos, no entrego testimonio. O, lo hago desde mí, desde el riesgo que implica 'decir yo'. Igual hay que pensarlo, y después hay que trabajarlo porque los riesgos del narcisismo son muchos. Después tienes que trabajar tu materia. Y de ahí hay la imagen, el zoom, el corte. En *Un día de Octubre en Santiago* por ejemplo todo el capítulo que yo llamaba "La Felicidad", el tiempo, de lo que era la felicidad, que es lo que se vivía, eran veinte páginas y un mes antes de entregar el libro a la editorial, lo corté. Porque no pasaba. No era posible. No resultaba. Y dejé simplemente la frase: "Tal vez la felicidad es simplemente vivir cada día como si fuera el último". Esa noción de que tú tienes el tiempo existencial es definitiva. Entonces, no hay tiempo para la complacencia, para el compromiso, para la mierda chica, para el chantaje, esa sensación de que plenamente cada día es un día. Entonces, ahí, quedó reducido a eso. En el caso de "Santa Fe" voy a lo más cotidiano, las imágenes de 'súper ocho', que son imágenes fragmentadas que te quedan que construir en súper ocho, están evidentemente marcadas por el narcisismo; en esas imágenes, esas imágenes solo existen en mí cabeza, entonces la manera de crearlas poéticamente era utilizarlas en el súper 8 que sigo pensando que para todos quienes trabajamos con memoria, el súper 8 es una textura cinematográfica que no puede ser remplazada por lo digital, ni por el 16 ni por el 85, es otra cosa. Y entonces, cuando construyes aunque sea un falso archivo, tienes que decir que es falso. Y en la manera en que dices que es falso es porque está hecho en esa textura. Entonces ahí tienes las imágenes de la máquina de escribir al inicio de la película, un libro, una máquina, una muñeca, o sea como fragmentos que te quedan de una cotidianidad y luego, por ejemplo, el súper ocho que utilizo cuando me arrastran de la casa hacia afuera. Uso fragmentos: el suelo. En *La Flaca Alejandra* es el súper ocho del viaje que ella hace entre la primera detención en Talca y cuando la trasladan para la casa de José Domingo Cañas, y luego a Villa Grimaldi, eso en el relato cinematográfico, es una elipse extraordinaria, temporal. En el soporte de una voz en off cuenta algo, pero también hay una elipse de temporalidad, puedes pasar rápido por todo eso que no vas a tratar, pero escuchándola, y, por eso, es muy peligroso, por meterte en lo colectivo cuando ha pasado mucho tiempo y son pocos los libros que hay, ahora están saliendo muchos más, pero, durante bastantes años, no



hubo muchos relatos, de hecho, no hay una historia oficial. En el trabajo sobre la tortura, hay muchísimo trabajo extraordinario hecho por el equipo de Pachi Rojas, pero no habían con respecto al MIR no había muchos trabajos. Entonces durante un tiempo *Un día en Octubre* quedó como un libro que existe, que sigue circulando, que nunca pensé al hacerlo, que iba a ser el único. Pensé que iban a haber muchos. Y que es muy importante y es muy poquito. Es extraordinario para una cultura. Pero creo que por eso yo llegué a la subjetividad. Por un cambio, por ser lo más sincera posible.

BLL: Y este traslado de la palabra a la imagen, porque tu empiezas a hacer cine más tarde, ¿cierto? ¿Cómo ves tú eso con respecto a la memoria?

CC: Fue muy claro en el caso de *La Flaca* porque cuando ella pide perdón públicamente en Noviembre del 92, yo pensé hacer un libro, yo trabajaba mucho sobre ella ya durante *Un día de Octubre...*, tenía un relato sobre ella. Entonces no la vi, no quise verla, volví a París empecé a escribir a partir de sus memorias, de lo que mis amigas habían logrado para que ella diera el paso para salir de manos de la DINA y colaborar con la justicia. La Erika Chancola, Viviana con las que estábamos en contacto, entonces estando en Francia dije: por una vez la imagen aporta algo fundamental, porque ella, su cuerpo, no hay manera de decirlo, o sea el documental, en ese caso, me pareció ser muchísimo más acorde que mi escritura, en ese caso concreto. Y luego hay algo muy profundo, personal, es que a la escritura le tengo un respeto tan grande que no me atrevo a escribir, es muy difícil para mí escribir, en cambio el cine con la irreverencia de la ignorancia llego al cine, por otro lado, es un trabajo de equipo también. Creo que lo que yo traigo al documental es una enorme capacidad de construir relatos y de estructurar una historia y de ir a escuchar al otro. Pero no puedo decir que al inicio haya tenido una formación audiovisual. La decisión de hacer *La Flaca Alejandra* es una decisión que viene cuando ya he hecho dos películas antes, entonces, ya se que al menos ahí en el cine están los cuerpos. Que el cuerpo, en este caso va a hablar, y luego hay ese milagro de que efectivamente cuando filmo a la Flaca sin que nos hayamos visto antes fuera de cámara, ella comunica extraordinariamente bien, está en un momento en su vida en el que puede hablar y se mueve frente a la cámara de una manera extraordinaria, pero eso tú no lo puedes prever en el documental, porque no hay un trabajo previo de casting.



BLI: ¿Es todo sobre la marcha?

CC: Es sobre la marcha o resulta o no resulta. Es un riesgo que corres como cineasta. De que la persona a la que vas a filmar, que decides filmarla por su experiencia, por lo que intuyes de ella, pueda comunicarlo en cámara. Hay personas que no logran hablar en cámara. Y otras sí. Y la Flaca es extraordinaria.

BLI: Y a propósito de la Flaca y esa película. El tema de la traición que yo creo es un motivo que recorre la cultura chilena. Hay varios personajes importantes donde aparece la colaboración y el traicionar políticamente la causa en la que se estaba comprometida. En el caso de la Flaca Alejandra ¿cómo entras tú a algo que además te toca muy de cerca y que tiene que ver también con la militancia en el MIR? ¿Cómo te decides a entrar a esto y por qué te interesa esta figura? La figura de la que colabora y delata como una manera también de sobrevivir.

CC: Creo que cuando uno atravesó aunque sea mínimamente como, es mi caso, la experiencia de encontrarte en manos de la DINA, en manos de los militares, de los torturadores, sabes ciertas cosas. La cuestión de la resistencia, la traición, el miedo, te queda para siempre, como un centro de interés, de cuestionamiento. Y para mí, se cruzaba sobre la reflexión sobre la militante. ¿Quiénes éramos? ¿Cómo vivimos la militancia? ¿Por qué había esas aberraciones? Hay los que son militantes convencidos ideológicamente y resisten. No tiene nada que ver, o sea lo que pasa en el otro espacio/tiempo que es la tortura, que es otro, no tiene nada que ver con la ideología. Nada, nada nada. Tiene que ver con otra cosa. Y es la reacción a la muerte y al miedo, y eso es otra cosa. La Flaca era un personaje en el MIR muy particular, porque era una alta dirigente, muy dura, uno le tenía más bien miedo. Yo no me sentía bien en ese tipo de militancia. No era como debía ser. Y ella en cambio era como debía ser. Según ciertos cánones de la militancia.

BLI: ¿Cuáles serían esos cánones y expectativas?

CC: Los cánones tradicionales de la mujer militante, un poco masculina, el jeans, la autoridad. Bueno es toda la reflexión que podríamos tener sobre la mujer y el poder, la mujer y las armas, muchas cosas que reflexionar. Pero en la especificidad de lo que era su rol o la visión que teníamos de ella, y luego que



ella se convierta en la figura por excelencia de la traición, de la aberración, era raro, a mí me interesaba, me decía “¿Qué pasó?” Y luego en el 77 llegan a París algunas personas que logran sobrevivir, de toda esta caída, de la red que llegaba de nosotros, a Miguel, de personas que vivieron la tortura en la casa José Domingo Cañas, en Villa Grimaldi, en los campos de concentración. Y allí, hay este relato, en el suelo de la pequeña pieza, en la casa José Domingo Cañas, donde están emplazados unos sobre otros los prisioneros. Ahí la Lumi Videla consuela a la Flaca en la noche que tiene pesadillas, que grita. Y Lumi muere en la tortura, lanzan su cuerpo a la embajada de Italia y era una víctima entre comillas de la Flaca. Entonces, esa imagen de la Lumi abrazando a la Flaca me acompañó desde el inicio a fines del 76, del 77 hasta que la filmé, ¿me entiendes? O sea, hablo de eso en *Un día de Octubre*, es algo muy fuerte. ¿Qué pasó allí? ¿Cómo es posible que ella, la acariciara? ¿La consolara? ¿La tomara en sus brazos? Entonces ahí, lo que allí pasaba, yo no lo puedo entender, nadie puede entenderlo si no lo vivió, y de allí se desmorona para siempre toda la jerarquía de los muertos, ¿entiendes? Todo aquello que implicaba en una cierta ideología que hay muertos buenos, hay muertos malos, hay héroes, semi-héroes, los que no lo son, los que se suicidan, como el caso de Beatriz Allende que no son considerados una muerte heroica. Todas esta especie de jerarquización que viene del culto a la muerte, se destruía con esto, todo se hacía pedazos, ahí no había bien ni mal. Había otra cosa, y entonces se me hizo evidente que cuando fui a Santiago y vi la fotografía de la Gladys Díaz que le acaricia el rostro a la Flaca en la foto del Mercurio cuando aparece y pide perdón públicamente. Para mí esa foto era otra vez, explotaba todo, era la destrucción de lo que convencionalmente debía ser. Gladys era la figura de la resistente. Que ella la acogiera, a la que se había quebrado, hablaba de otra cosa. Esto es lo que me pasa y me lleva a hacer este trabajo: una necesidad de comprender lo más que se pueda, porque creo que no se puede comprender, pero intento acercarme lo más posible al misterio. Eso que ahí pasa, ante la sobrevivida, la muerte, el instinto de vida monstruoso, el miedo. Todo eso que pasa, y la lectura del libros como el de Primo Levi, Robert Antelme, el libro de *Lo que Queda de Auschwitz* de Giorgio Agambem. Todo eso me ayudó muchísimo, al ver cuál era el testimonio. ¿Cuál era el valor del testimonio? Qué se podía hacer con eso. Forma también parte de un tiempo, de mi trabajo largo y del documental *Calle Santa Fe* y es el fin de eso. En *Calle Santa Fe* cuando Manuel me dice que me salvó la vida porque yo era una vecina. Para mí, es un gesto de bien de la humanidad, o sea el verdadero héroe



es él. Y se me acabó el interés por la tortura, por la muerte, se me terminó. Ya no me interesa, creo que los torturadores son todos intercambiables. Y lo que me interesó es el bien, o sea sentí que en los actos inútiles, de bien entre comillas, hay una potencialidad creadora extraordinaria. [Digo] que lo hemos dejado de lado y trabajamos con mayor facilidad con el mal... pensando que es más cinematográfico más interesante, pero resulta que los actos de bien y los actos de resistencia política, humana, en todos los gestos anónimos en lo llamado lo justo son lo verdaderamente notable. Los judíos en la segunda guerra por ejemplo. Hay una inmensidad por descubrir, por descubrir el motor de eso. Y hay una necesidad hoy, muy fuerte de eso. Porque está todo tan negro, tan bárbaro. La barbarie se ha cotidianizado, entonces de repente, que un vecino que apenas te conoce, atravesase las balas, los helicópteros, la calle, y te vaya a recoger, revela una valentía, un coraje extraordinario. Y ese encuentro fue en el 2002.

BL: ¿O sea eso es en uno de los viajes?

CC: El primero. El que va a desatar el deseo de hacer *Calle Santa Fe* y ocurre cuando estoy filmando en la calle

BL: ¿Y eso es un descubrimiento para tí en el propio rodaje?

CC: Sí, en el rodaje mismo. Todo lo que está filmado en la calle que está puesto en distintos momentos, es una filmación que hice en quince días, debe haber sido marzo, abril o mayo del 2002. Estoy filmando a mi padre y he decidido quedarme tres meses en Chile, o sea arbitrariamente porque yo siempre iba muy poquito tiempo. Como tengo un equipo, Sebastián Moreno y Goris, estamos filmando una película que se llama *El país de mi padre*. Y cuando viene Silvia y me dice “tienes que venir, tienes que venir”. Yo le digo “vamos a Santa Fe y filmemos con discreción todo”. Yo me voy a poner en la imagen y ustedes estarán filmando. Entonces, imagínate la generosidad de los vecinos, porque yo no llego sola, llego con la Silvia y ellos dos y la maravilla ocurre. Cómo filma Sebastián, porque el filma según su sensibilidad. Yo le decía no te pongas con la cámara ahí, pero él llega, se sitúa, y capta. Como todo esto era muy fuerte emocionalmente para mí esa ida a Santa Fe, las fui haciendo una por semana, dos por semana. El encuentro con Manuel ocurre la tercera vez que vuelvo a la calle, en ese mes. Regreso a calle Santa Fe con Sebastián, Goris y Silvia, y



voy a encontrarme con Manuel. Entonces es increíble, porque en la progresión dramática, de una dramaturgia, llego y encuentro al vecino, en el primer encuentro que está en la película. Ahí la vecina me dice “¡Pero no!, la que la salvó no fue como usted cree la vecina Gladys, sino que fue el vecino, el cojito.” Pero yo no lo voy a buscar. Estoy muy inhibida, estoy viviendo lo que aparezca. Y la secuencia en que él aparece es tal cuál. Ya habíamos terminado de filmar y yo estoy sentada en la vereda, agotada, y Silvia lo ve pasar. Y ella lo va a buscar y se acerca, y Sebastián filma mientras está al otro lado de la calle. Entonces es completamente así. Y lo que allí sucede cuando él me dice “Yo fui, ta ta ta ta...” y después agrega y “Miguel había vuelto a la casa a buscarla..., en fin”

BLL: ¿Esto también fue una revelación para tí en ese momento?

CC: Total, nunca vamos a saber si es verdad o no aquello. Pero en el momento en que yo dejé durante bastante tiempo en el montaje, cuando volvemos con Silvia en el auto, y Sebastián sigue filmando, y yo le digo “eso no es cierto no es posible porque Miguel si hubiera salido tendría que haber salido por detrás de la casa no por el frente.” Doy explicaciones un poco técnicas, reiterativas, y durante bastante tiempo dejé un poquito esa conversación, en que yo le digo a Silvia “no es posible”. Y luego me dije “si yo quiero que la voz de las personas normales que no son ni los torturadores ni los militantes aparezcan en esta película, no puedo censurar la visión de Manuel, aunque me cueste carísimo, porque desde un punto de vista militante es terrible decir eso. Hoy parece que no es tan terrible, pero desde un punto de vista de la concepción de lo que eran los dirigentes revolucionarios en aquellos años, es impensable que un dirigente salga, vuelva y lo maten por ese gesto de amor. No es concebible, entonces yo tuve que hacer trabajo también de transformación, de mi propio interior. Y finalmente le dejo la palabra a Manuel, no sabremos nunca si es cierto o no, pero es su palabra.

El trabajo de Memoria: Pieza fundadora de mi “Autorretrato”. Entrevista a Daniela Montecinos¹

FERNANDO A BLANCO²

Radicada en Nimes, en el sur de Francia, desde hace años la artista chilena Daniela Montecinos ha recogido en su obra las marcas del desplazamiento que el viaje imprime a los espíritus nómades. En sus cuadros habitan en moradas transitorias desde la primera persona del gesto autobiográfico -la viajera- hasta sus declinaciones fantasmáticas, la exiliada, la abandonada, la ausente, la errante. Seres definidos por la vagancia, el peregrinaje, la búsqueda. Expulsados o dolientes caminantes cuyo “país de infancia” como decía R. Barthes es un “entremedio”: las fronteras difusas del extranjero en el que la calle se vuelve intemperie, emergencia o un apresurarse de pasos y recorridos como atestigua la metafórica pléyade de perros vagabundos que sombrea sus lienzos. Pero no son las únicas huellas que podemos trazar al contemplar su memoria pictórica surcada por una historia personal solidaria y en analogía con la historia nacional de los últimos 40 años.

Mucho del trabajo visual chileno de las últimas décadas lleva la impronta del pasado. El de un pasado arrasado por la violencia ideológica vuelta una política del exterminio como aparece en el registro testimonial-acusador de los trabajos de José Balmes, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Alfredo Jaar, Guillermo Núñez, Irene Domínguez o, posteriormente desde la distancia crítica de la reflexión post generacional en la pregunta abierta por las razones (históricas

1 Pintora y catedrática chilena, nació en 1964 en Viña del Mar, Chile. Inició su formación artística en la Universidad Católica de Valparaíso, Chile, donde hizo estudios de Diseño Gráfico y Arquitectura entre los años 1982 y 1984. Continuó su formación en los Estados Unidos, becada por la Vermont Studio School en 1985. Estudió en Mount Holyoke College de Massachusetts en 1986 y en la Art Student's League de Nueva York entre los años 1988 y 1993 donde obtuvo un Diploma de Bellas Artes. Se ha desempeñado como profesora de Dibujo en la Universidad Finis Terrae en Santiago, Chile. Actualmente vive y trabaja en la ciudad de Nimes, en Francia. Contacto: damonte21@gmail.com

2 Es profesor en Bucknell University en los Estados Unidos. Se especializa en Estudios de Memoria en el Cono Sur y de Sexualidades en los campos literario y cultural en Latinoamérica. Ha publicado entre otros libros *Desmemoria y Perversión. Privatizar lo Público, Mediatizar lo Íntimo, Administrar lo Privado*. Cuarto Propio 2010 (2014) y el libro de ensayos sobre la obra de Pedro Lemebel *Desdén al Infortunio* en co-edición con Juan Poblete. Cuarto Propio 2012. Contacto:fabo10@bucknell.edu



y político-coyunturales) de la fractura democrática en Chile y Latinoamérica, como vemos en la obra de Voluspa Jarpa, Demián Schopf o Carlos Navarrete.

Montecinos a diferencia de otros pasajeros de su generación recorre caminos alternativos de la memoria. Ramales que se adentran en la intimidad de los paisajes contemplados por los sujetos-alma de la diáspora física y territorial producida por la violencia del golpe-dictadura. Ayudada por su propia biografía, Montecinos combina los materiales y las excusas de sus propias experiencias como *trashumante* para reflexionar sobre el pasado como horizonte de sentido con un exilio-insilio a costas que abre nuevas perspectivas a la pregunta por el recordar.

FB: De qué modo entiendes el “trabajo de memoria” en tu obra.

DM: Quiero citar en primer lugar al documentalista chileno Patricio Guzmán. Dice Guzmán: “Yo creo que la memoria tiene una misteriosa fuerza de gravedad. Siempre nos seduce. Siempre nos atrae. Por eso, los que viven recordando, pueden vivir en el frágil tiempo presente. En cambio, los que no tienen memoria, no viven en ninguna parte”. (Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*). Esta cita condensa los elementos de Tiempo y Espacio, fundamentales, en mi opinión, cuando evocamos un “trabajo de Memoria”. El no tener memoria, o el no vivir en ninguna parte, para mi se traducen en una suerte de condena, de sufrimiento sordo. Creo que en la obra de un artista se vislumbra una suerte de autorretrato, una larga autobiografía que toma diferentes formas. Y es muy posible que el hecho de haberme trasplantado de un lugar a otro, de una geografía a otra, de una cultura a otra, haga del “trabajo de Memoria”, pieza fundadora de mi “autorretrato”. Es una forma de no perder continuidad desde que una ya se instaló en ese(os) país(es) del ‘entremedio’ que no es el país de la infancia, y desde donde tomo distancia física y afectiva; un nuevo territorio de alguna forma, privilegiado para la creación -James Baldwin, el narrador afroamericano dice: “Tal vez el hogar no es un lugar sino, simplemente, una condición irrevocable”, en su novela *La habitación de Giovanni* -El gesto de ‘Recordar’, de traer de nuevo a la memoria está omnipresente. Etimológicamente, viene de Cordis (corazón) y significa “volver a pasar por el corazón”. Hay un intento de darle forma a esa memoria obstinada, que es siempre caótica.



FB: Qué problemas visuales resuelves y cómo utilizas los lenguajes de la memoria en ello.

DM: Visualmente, trabajo en sintonía con el lenguaje elegido que va del dibujo a la pintura pasando por el collage y técnicas mixtas. En los dibujos más recientes que vinieron a completar un conjunto para la muestra TRANSITS (Ralph Arnold Center, Loyola U, Chicago), trabajé con carboncillo en barra y en polvo, además de tinta china. Me interesan las relaciones de contrastes y cualidades de síntesis y valores propios al dibujo. Hago uso tanto del modelo vivo (objetos en esta serie) como de fotos mías o robadas. Por fotos ‘robadas’, quiero decir, fotos tomadas de internet, revistas, etc., práctica muy común hoy entre artistas pintores. Parto buscando algo en relación al tema que trabajo, algo que no está predeterminado, pero cuando doy con aquello, mi ojo (o mi memoria) lo reconocen. Hasta ahora, no trabajo con puestas en escena que fotografío para luego usar como referencia y modelo. Más bien, una o más imágenes se dan cita en el papel o la tela cuando decido cuál o cuáles voy a usar. En la reciente serie de dibujos, buscaba imágenes que evocaran la pérdida, la desolación, la censura... Y más específicamente, hacer referencia al traumatismo del golpe de estado en Chile. La fecha de conmemoración de los 40 años golpe, se imponía al estar preparando esta nueva serie que quería construir como complemento al trabajo de siluetas realizado anteriormente. Imposible permanecer ajena a dicha conmemoración, especialmente estando lejos de Chile. Es ahí que la memoria hace su parte y la distancia nos empuja a buscar recursos, en mi caso, imágenes y lenguajes que vayan construyendo un todo. La memoria, en mi caso, de lo vivido muy joven, en un país donde se respiraba cotidianamente la represión. Un todo, vale recordar, que no es objetivo, que es personal y por lo tanto, abierto a una lectura universal. Si bien hay una idea como punto de partida, la idea y la obra, eventualmente, va a ser transformada o alterada y la obra será aun otra cosa que lo imaginado en un principio. Evocar memoria, evocar lugares o hechos es un término donde me siento más cómoda. (De hecho, tratar de explicar y ser mas “específica” en mi intención es algo que hago muy a contrapelo. En alguna parte, siento que voy a traicionarme...). El dibujo es un medio directo, en donde el espectador se reconoce fácilmente. Lo nítido y lo borroso en el papel pueden aparecer como un ir y venir entre memoria y olvido. Como en las cuevas prehistóricas, en donde sus habitantes dibujaban a los animales, como anunciando lo que venía: la caza de estos para su subsistencia, o en donde marcaban la silueta



de sus propias manos, dejando una marca indeleble de una presencia que reconocían como efímera, las marcas de una silueta evocadora de una ausencia / presencia; el dibujo a través de trazos y contornos se nos hace tan antiguo como contemporáneo en su lectura.

FB: Cuál es tu relación con las categorías de una 'memoria política' o 'generacional'; reconoces estas categorías o prefieres trabajar a un nivel más autónomo y de imaginarios personales

DM: Las categorías de 'memoria política' o 'generacional' me parecen válidas pero no me reconozco ahí. Me pasa lo mismo con todas las categorías. Ni de memoria de género, ni política, ni generacional. Hay algo, o mucho de eso en mi trabajo, y al mismo tiempo, no se trata de eso.

FB: Quiénes son tus referentes en Chile

DM: Como referentes actuales, está principalmente el sudafricano William Kentridge, dibujante y creador de filmes de animación, la británica Jenny Saville, la afroamericana Kara Walker, el norteamericano de origen ruso Alex Kanevsky, el mallorquín Miquel Barceló, entre otros. En Chile, la obra de Paz Errázuriz.

FB: De qué modo operan sus influencias con tu 'memoria'

DM: Son todos artistas contemporáneos, de mi generación, o mayores. Me incomoda, una vez más, definirme y ponerme nombres y/o etiquetas. Sí, hay referencias a un hecho que marcó la historia política de Chile, si la hay, si hay influencias de tal o cual artista, si las hay, normal... Al mismo tiempo que uno se enamora y encuentra ecos en la obra de otros artistas, hay que ir vaciando el 'disco duro', en lo posible e ir creando aquellos espacios libres. De otra manera, no veo cómo crear algo propio.

Antes que a Luz Trema. Antología Poética de David Rosenmann-Taub¹

FERNANDO A. BLANCO

Místico, prófugo, hermético, o exiliado son los nombres con los que se busca a Rosenmann-Taub en el paisaje poético chileno. Un poeta que no existe, un mero pseudónimo adiestrado en la matemática del verso, capaz de prodigios en los géneros y el ritmo. Deja Chile, cuando Chile deja de ser Chile en los 70's según él mismo declara, arrastrando el presagio que el poderoso crítico chileno, ALONE hiciera a propósito de la publicación en Cruz del Sur de su primer libro *Cortejo y Epinicio* en 1950. "Un astro enteramente nuevo da sus primeras luces, mezcladas, extrañas, parpadeantes pero ya inconfundibles" y como las estrellas ocultas por el sol del mediodía esperan la tiniebla del anochecer para reaparecer y servir como mapa al extraviado, de igual modo la poesía de Rosenmann-Taub cartografía la tradición lírica en el continente para lectores y escritores presentándose hoy en edición cuidada y bilingüe para el público luso-hispano.

Considerado por muchos como uno de los más importantes poetas de la generación del 50, fue no sólo íntimo amigo de Armando Uribe, Miguel Arteche y Guillermo Trejo, sino también un verdadero prodigio musical ganándose la vida impartiendo lecciones de piano ante la desgracia económica de su familia. Sus dos trabajos principales, *Cortejo y Epinicio* (1950) y *La enredadera del Júbilo* (1952) condensan con maestría escritural y artística la ejecución armónica de palabra y sonido para "exponer en una dualidad lo que es la juventud perenne y cómo conservarla". Ensayamos respuestas como preguntas, ¿Es la maestría la juventud necesaria para dominar y desaprender los errores?; ¿Es el erotismo de la mística, la trascendencia del cuerpo en el espíritu que busca su sosiego en el recuerdo de lo perdido? Aventuro a Cavafis entre sus lecturas a riesgo de equivocarme. Aseguro a Mallarmé en la tensión dialéctica entre el ideal del mundo y la realidad del acontecer sobre la que gira el planetario de su obra.

1 Selección y traducción a cargo del poeta Albano Martins, con Introducción y organización de la académica Ana María da Costa Toscano.



Hablar de experimentalismo parecería arriesgado y por lo mismo superfluo, pero resulta definitivo en la indagación material del trabajo poético de Rosenmann-Taub. El ritmo es la psiquis en movimiento declarará alguna vez. Compás transferido de sus estudios musicales a la síncopa poética en una búsqueda que avanza siempre hacia el país de la infancia como quería R. Barthes. Ese espacio irrenunciable de pertenencia a las generaciones anteriores, la de los padres, la de los abuelos. Es la trascendencia imaginaria, el idealismo de una búsqueda que es sed de conocimiento cimentada en la historia mínima, íntima de los protagonistas de cada época familiar, de cada momento de la existencia en cada uno de los cuales renacer es volver a la primera lengua, la lengua materna, dirá el psicoanálisis.

Su propio hermano, Mauricio, 'descubierto', hace poco por la crítica, poeta también compositor, era al decir de Antonio Skármeta, citado por Felipe Cussen: "...un deslumbrante innovador que juega con sonidos y palabras y les arranca tonos y significados iluminadores" (Cussen, *Entrevista*). Nos confirma que lo que se hereda no se hurta. Les remito a los Retablos de Literatura Chilena en la Universidad de Chile, a cargo del también poeta Javier Bello para aquellos que deseen indagar en la crítica producida alrededor de su obra². El trabajo de Ana María Toscano y Albano Martins en la selección de los poemas antologados, es justa, sabia y definitiva. Ninguno sobra. Muchos faltan, pero como se dice en mi tierra "nadie los echa de menos". Setenta son las piezas que Ana María y Albano nos invitan a escuchar mientras leemos.

Acabo de morir: para la tierra soy un recién nacido.

17 años tenía cuando se publica el poema *El Adolescente* (1945) – en la Revista *Caballo de Fuego* y es definido por Tomás Lago como uno de "los poetas de la claridad" en clara alusión rimbaudiana. Una luminosidad hecha de sonido de ritmo, de escritura de búsqueda, de paso por la tradición en son de ruptura en el que se mezclan fenomenología, matemática y misticismo. Al igual que el colchagüino Mauricio Wacquez en narrativa, Rosenmann-Taub es un escucha, un escriba silencioso al que se le dictan armonías y melodías que luego calcula y ordena en

2 <http://www.rosenmann-taub.uchile.cl/>



una arquitectura exquisita en analogía universal con las pulsiones de la carne y el exorcismo de la razón. ¿Calcular una estrofa, como Dios calcula sus beldades, con perfidia? Del mismo modo, empujados por la incomodidad radical con sus pares entran estos autores en los mundos infantiles, adolescentes y en sus pasiones. En las justas corporales, en los abrazos y desencuentros, en el paisaje del campo que los acoge y templea prestándoles sus colores, sus sabores, sus olores, mientras transcurre la adolescencia cotidiana y nos van transformando en adultos que van a morir como niños plenos. Pero en este camino es Dios quien dicta sus destinos, dios que se transmuta la carne en verbo, al igual que la escritura de Rosenmann-Taub hace del verbo carne y música. Pero no solo el paisaje de los cuerpos, las pasiones y la tierra lo que les ocupa y hermana, sino el destino de la fe. La fe, como quería San Anselmo, que debe ser asistida por la razón, y en esta camaradería descubrir algo mayor que no puede ser pensado y nos revele en su impotencia lógica a Dios. Porque como quería Vico es “la lógica poética la que permite el comportamiento simbólico humano” y el trabajo lírico de Rosenmann-Taub es prueba de la capacidad infinita del homo poeticus, si se me permite siguiendo a Vico la comparación³.

Dice Vico “los hombres primeramente sienten sin advertir, luego sienten con ánimo perturbado y conmovido” (web) y estos dos principios están a la base del proyecto escritural de Rosenmann-Taub cimentado su modelo cognitivo de ideación y reflexión.

Coincido como salida a la paradoja del “argumento ontológico” con lo señalado por Naín Nómez respecto de la tercera de las matrices de la obra del poeta chileno desde el contenido es “la búsqueda reiterada de una trascendencia que se despliega en la memoria como una ampliación del territorio de la vida”⁴. El recuerdo en Rosenmann-Taub es detonante y materia de la reflexión pues no se puede volver sobre la experiencia sino es de un modo memorable. El tiempo y la metáfora son el canon que moldea el pensamiento simbólico sobre el mundo, son el mundo. Un mundo común que compartimos en tanto todos “somos humanos, con un tronco, cabeza y piernas” y vamos a morir. Un sistema de agnías el de Rosenmann-Taub que conoce bien tanto en las formas que le presta

3 <http://institucional.us.es/cuadernosvico/uploads/11y12/danesi.pdf>. Consultado en mayo 30 de 2013.

4 <http://www.rosenmann-taub.uchile.cl/estudios/nain-nomez.html>. Consultado en mayo 30 de 2013.



la fantasía como en los contenidos que subvierte el ingenio del poeta y cuyo objeto es demorar el paraíso perdido, redimido por el poeta-niño moribundo.

La poética de Rosenmann-Taub pergeña el ancestral convencimiento de que la música de las esferas se materializa en la poesía por medio del sensorium corporal para constituir pensamiento. Savia y sangre en la que la conciencia circula como una energía renovada a través de la reflexión memoriosa sobre las cosas. Artificio barroco de redistribuir los ecos del recuerdo coloreados con los sonidos del pensamiento. La mente es pentagrama y las notas imágenes. Y como quería Newton, esta información provista por la conciencia en acto de conocer permite en su organización interna predecir fenómenos. Adelantar la muerte en un presente que no termina de pasar. Un cometa cruza exacto por la bóveda celeste es el propio libro que se reescribe una y otra vez, como acontece con Cortejo y Epinicio. Es el tiempo recobrado en el poema.

Discurrí cuando niño: «Soy poeta.
Mi semen: el rocío.
Mi pasión: el impulso de la hierba.»
Cuando poeta discurrí: «Soy niño.»

Su erotismo es ambiguo, como lo es toda pasión humana. Del mismo modo que el metro utilizado, sus ritmos y rimas. Y es que su poesía es ajuste de cuentas entre el carnal impulso y la observancia mística. El universo adquiere la medida de un beso. Lo contiene un abrazo, pero no lo explica. Esa es la labor del poeta. Cierta nudo barroco lo delimita. Conoce la tradición y la usa a su antojo. Como nuestro Matta, la lógica del universo se materializa, no en colores y volúmenes macroscópicos, sino en sendos silogismos.

He colocado besos en tus sienes.
Tus hombros, envidiosos, desfallecen.
Neptunos de perfume entre tus frutas.
Los paladeo, porque no me gustan.

o

Si te recibo con los brazos cerrados,
truncas tus párpados.



Si me recibes con los brazos cerrados,
trunco mis brazos.

Mi conflicto:
devorarte los párpados.
Tu mandato:
recibir mi conflicto.

¡Devórame los brazos!

O en pequeñas miniaturas de otros mundos, como en el Oriente de este poema breve:

Taciturnas,
desnudas,
dos cuchillas,
de lobreguez legítima,
se afilan.

Pre-decir es la poesía en Rosenmann-Taub. Como el místico oye a Dios y lo transmuta en palabras; un Pitágoras chileno polaco en el Sur- quien no ha sido devorado por esos cielos a estrella abierta- convoca la música celeste en armonía universal para traducirla en simetrías como matriz de sus poemas. Hace unos años se ha descubierto que la atmósfera del Sol emite realmente sonidos ultrasónicos y que interpreta una partitura formada por ondas que son aproximadamente 300 veces más graves que los tonos que pueda captar el oído humano. Hace más de medio siglo Rosenmann-Taub ya escribía desde la bóveda celeste para apostrofar a la muerte de todos y cada uno y dejarnos seguir muriendo de memoria.

Todos llevamos el cadáver de nuestro pasado. Ser mañana me exige morir hoy.



Bibliografía

CUSSEN, FELIPE (2006): "Entrevista a Mauricio Rosenmann-Taub. De todos los modos posibles". <http://www.letras.s5.com/mr211106.htm>. Consultado 30 de mayo de 2013.

DANESI, MARCEL (1993): "Vico, methaphor and the origin of language." Bloomington: Indiana University Press. *Project MUSE*. Web. 7 Apr. 2015. En <https://muse.jhu.edu/>.

NOMEZ, NAÍN (2013): "Memoria y Muerte encontradas". En Retablo de Literatura Chilena. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. <http://www.rosenmann-taub.uchile.cl/estudios/nain-nomez.html>. Consultado 30 de mayo de 2013.

La dignidad del desamparo: la poesía de Ivonne Coñuecar

FERNANDA MORAGA-GARCÍA ¹

En el contexto actual de la sociedad chilena marcada por la simultaneidad espacio-temporal de las desigualdades de los procesos de modernización, por la crisis de la ideología épica-nacional, por la emergencia de nuevas estrategias de dominio y marginalidad desde la política y la economía: la literatura en general y la poesía en particular entran con diferentes debates y problemáticas contestatarias entre las que destacan las críticas de género, de la memoria y la instalación del conflicto étnico. Es en este momento que la producción poética de Ivonne Coñuecar (1980-) hace su aparición, proponiendo formas de subjetivación y desubjetivación a partir de construcciones específicas sobre el género y el sexo, la memoria, la etnia y el territorio geográfico-corporal. Me refiero en esta ocasión especialmente a su libro *Patriagonia* (2014) que recoge la mayor parte de lo que, hasta ahora, es su prolífica producción. El poemario al que hago mención compila, bajo una reveladora nominación, la trilogía compuesta por los libros *Catabática* (2008), *Adiabática* (2009) y *Anabática* (2014); triada que hace referencia a diversas significaciones del viento y a una compleja y contradictoria experiencia con el territorio -La Patagonia- y la memoria personal. Sin embargo, no se puede dejar de señalar también su poemario *ChAgAs* (2010), en el que la conciencia del sujeto periférico y de una geográfica excluida del imaginario central que aparece en *Patriagonia*, se presenta a través de la condición degradada de un sujeto latinoamericano heredero de la miserable enfermedad colonialista que se sigue reproduciendo, con diferentes prácticas de dominación -evidentes o no-, hasta hoy.

¹ Investigadora, profesora de literatura y crítica literaria. Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile y Magister en Literatura por la Universidad de Santiago de Chile. Actualmente, es profesora de Literatura Chilena en la Universidad Católica Silva Henríquez y desarrolla un proyecto Fondecyt de Postdoctorado "Memoria, Ciudad y subjetividad en la Poesía de Mujeres del Conosur (1980-2000)". Es coautora del libro *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)* y en estos momentos se encuentra preparando el libro *Cuerpos de la frontera. Poesía actual de mujeres mapuche* el que obtuvo la beca del Fondo Nacional del Libro (2014). moraga.fer@gmail.com



Pensamos, por un lado, que la escritura de Ivonne Coñuecar despliega políticas del género y de la memoria que se distancian de las experiencias colectivas para relatar historias parciales, microhistorias marginales que se aproximan a la narración de un yo biográfico y alrededor del cual, se articulan diversas inflexiones del afecto. Por otro lado, la autora nos plantea un tercer núcleo de problematización que se deriva de los dos anteriores –el género y la memoria–, al incorporar trayectos de fragilidad en la experiencia durante contextos de pérdida y catástrofe como lo fueron los años 70 y 80 de dictadura en Chile y sus feroces consecuencias neoliberales en las postdictaduras y que tienen como resultado actual la precariedad del sujeto (Butler, 2009). A partir de estas tres dimensiones de una existencia destemplada, la poesía de Coñuecar asume, sin tapujos, disensiones en torno a lo humano, lo inhumano y la biopolítica, poniendo en juego de conflictos las formas de lo que es legible o legítimo al constructo de nación “democratizada” y “modernizada” en los albores del nuevo siglo XXI. Por lo tanto, lo propio de su escritura es la puesta en escena de una poética de la crisis, puesto que siempre está dispuesta a desafiar la primacía de la gran historia dividida en protagonistas y antagonistas y que da origen a memorias y sujetos totalizados. El resurgir del cuerpo, los afectos, las memorias y las experiencias privadas en la escritura de Ivonne Coñuecar, se sitúa del lado de un desamparo al que queda arrojado el sujeto común de las postdictaduras, debido al corte que se ha producido en el pegamento social. Es así como la factura poética de la autora, nos presenta una *dignidad del desamparo* con todo su potencial de intervención política, puesto que las historias mínimas que narra la sujeto de los poemas, arraigan la mirada del yo a intrahistorias que esquivan la hiperbolización del mundo, tanto en su degradación como en su recuperación, reinstalando un sujeto lésbico fuera del colectivo y alejado de cualquier discurso central. Por lo mismo, esta escritura nos ubica ante la presencia de una subjetividad diferenciada a partir del territorio que ha desbaratado fronteras binarias en múltiples direcciones de dominación: heterosexuales, geográficas, sociales, memoriales y étnicas.

La escritura de Ivonne Coñuecar, del mismo modo, se plantea como una *performance* de la violencia y como una política del sujeto violentado que ha quedado por detrás de los relatos nacionales de fines de siglo XX y comienzos del XXI. Se trata de una representación singularizada del horror, situada a partir de un imaginario personal que se origina en la experiencia vital. Hablamos aquí,



de la proyección de una biografía como testimonio parcial de memorias de la violencia en postdictaduras. Una memoria subterránea (Pollak, 1989) que da cuenta de la crisis de la referencialidad y a través de la cual, la poeta construye una subjetividad de contravención que se autoproblematiza con el objeto de establecer algún diálogo de filiación que dé costura a una *política de los afectos* y así hacer frente a la hegemonía de la intimidación. En este sentido, tanto la *dignidad del desamparo* y el afecto actúan, simultáneamente, como lo faltante y como lo que está presente (Braidotti, 2009), además de transformarse en poderes particulares, al *afectar* el campo privado de intersubjetividades que se mueve en su escritura y ser *afectada*, por lo mismo, la propia sujeto de los poemas:

...esta es mi piel travesti. La evidencia de la burla / un espejo archipiélago
 mis detalles mientras respondo que sí / que no me importa. Que me voy a
 casa. Porque me hacen falta los cariños de mis padres y mis madres / los
 cariños de mis enemigos / cariños desechados en los pasamanos del silen-
 cio. Mi silencio es otra forma de gritar / otra forma de comerme las uñas
 / otra forma de pedir perdón por las galerías de un museo de cera que se
 construye en mi memoria (Coñuecar, 2014:71).

Sin relatos épicos, sin señal alguna respecto del futuro, sin sitios memoriales y una sujeto heredera de violencias históricas, la apuesta escritural que hemos revisado brevemente, nos enfrenta a la problemática de la relación de dominio que existe actualmente entre identidad, memoria y alteridad como construcciones ideológicas colectivas, militantes y de reparación en cuanto a sujetos protagónicos colectivos. Este desalentador escenario no se detiene –porque no le importa–, en las subjetividades y experiencias incompletas que han sido privadas de la presencia, haciéndonos creer que la historia reciente de nuestro país es una contienda solo entre dos adversarios.

En su escritura Ivonne Coñuecar alimenta una búsqueda sin *telos*. No es posible un punto de partida ni tampoco de retorno, puesto que la interpelación a las diversas adaptaciones del relato totalizador de las postdictaduras va emplazando en cada itinerario de identidad, interrogantes biográficas que funcionan como nuevos caminos en donde recoger los fragmentos del cuerpo, de la experiencia y de la memoria, por lo tanto, de la identidad. De esto, finalmente, nos habla la poeta cuando dice:



[Es como comprar pasaje de ida y vuelta. Habitamos la adolescencia colgados de veinte treinta y cuarenta. Suma y sigue. Y canciones karaoke personal por la calle. Soundtrack necesario para continuar cuando se acaban las películas. Dime dónde aprendiste aquello. No a rezar. Enséñame tu herida. Un secreto que a nadie le importa. Aprende de nuevo la posición fetal. Deshabita los espacios. Era solo una manera de prometernos que no creceríamos. Que no pediríamos perdón. Que los errores siempre son de otros] (2014:107)

Bibliografía

BRAIDOTTI, ROSI (2009): *Transposiciones: sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa.

BUTLER, JUDITH (2009): "Performatividad, precariedad y políticas sexuales" en *Revista AIBR*, vol. 4, n° 3, pp. 321-336. En <http://www.aibr.org/antropologia/04v03/criticos/040302.pdf>. Consultado el 17 de julio de 2015.

COÑUECAR, IVONNE (2010): *ChAgAs*. Santiago de Chile: Editorial Fuga!
_____: (2014) *Patriagonia*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.

POLLAK, MICHAEL (1989): "Memoria, olvido, silencio". En http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyensenanza/pdf_biblioteca/Pollak-%20Memoria%20olvido%20silencio.pdf. Consultado el 15 de julio de 2015.

V. CREACION NARRATIVA

La vida doble de Arturo Fontaine¹

(FRAGMENTO)

Pero nuestra retórica, ese lenguaje que era el hogar de nuestra utopía, el lugar de nuestro no lugar, se acabó. Porque esa retórica y la liturgia del monte con sus caminatas, fogatas y guitarreos, ese lenguaje adictivo, te digo, fue la fragua de la hermandad entre desconocidos clandestinos que sólo sabían –o debían saber– su chapa, pero estaban preparados para morir juntos mañana mismo. Esto la gente de hoy no se lo cree: la grandeza interior que hacía vibrar el alma al sentirse parte de la vanguardia, de los elegidos.

Por esos días Claudia me convidó a conocer a un muchacho, un joven universitario chileno que venía de Cuba a estudiar por unos meses. (¿Quién podría hoy imaginar el sueño que en ese tiempo encarnó Cuba para nosotros?). Se llama Francisco, me dijo. Su madre perteneció a Hacha Roja y él se crió en un internado con un grupo de niños cuyos padres ingresaron clandestinos a Chile a combatir. Claudia no sabía nada de esa experiencia. Fue una medida de seguridad, le explico. Era conveniente para evitar la extorsión moral. Ella abre los ojos. Y de repente me están temblando las manos y le digo a gritos: ¡Era indispensable! De otro modo ¡cómo! ¿No te das cuenta? ¡En qué mundo de angelitos vivías tú, boluda! Claudia me mira y enmudece. Perdona, me dice, perdona. Me callo, por supuesto, que debí enviar a Anita a ese hogar de hijos de combatientes en La Habana y nunca lo hice. Me callo, por supuesto, el precio que pagué por ello.

El pibe, me dice Claudia acongojada, le guarda rencor a su madre. Te diré que tiene unos ojazos oscuros maravillosos. La entiende, dice él, pero no quiere volver a verla. La entiende perfectamente, dice, pero a la vez no puede aceptar

¹ Arturo Fontaine es un novelista y poeta chileno. Se graduó en filosofía en la Universidad de Chile y luego obtuvo un Master of Arts (M.A.) y un Master of Philosophy (M-Phil.) en Filosofía en Columbia University. Ha sido por muchos años profesor de filosofía de la Universidad de Chile y recientemente se incorporó, además, a la Universidad Diego Portales a cargo de la Cátedra de Humanidades. Ha sido profesor invitado en diversas universidades, entre ellas, Oxford, Columbia y Boston University. Dirigió por 31 años el Centro de Estudios Públicos de Chile. Su última novela, *La vida doble*, publicada en castellano por Tusquets y recientemente en inglés por Yale University Press ha sido elogiada por la crítica, no sólo en Chile, sino que en La Nación de Buenos Aires, El País de España, The Guardian, World Literature Review, Los Angeles Book Review y The New York Review of Books, entre otros. Contactos: arturofontaine13@gmail.com

lo que hizo. Ha tratado y vuelto a tratar, pero no puede, dice. No fue mi mamá, dice, y ya no podrá serlo nunca. Es lo que ella no comprende, ella cree que ahora sí. Ella dice que ahora me necesita, que podría, al menos, ser una especie de tía. Pero eso también es imposible, dice él, porque no es mi tía sino que es mi mamá que no tuve, dice él. Para mí es mejor no verla. Eso dice.

Claudia me pide que yo, como chilena, hable con el muchacho, que le hable de nuestra lucha, que trate de explicarle, que trate de reconciliarlo con su madre. ¿Sería ese Francisco el hijo de Tureca? No quise conocer a ese joven, busqué un pretexto para no encontrarme con él. No quería ver su cara. Tuve miedo. ¿Qué habrá sido de él?

Claudia me llamó para cancelar el almuerzo. Me ha surgido un problema de última hora, se excusó. Encontrémonos la próxima semana, me dijo. Yo te llamo para fijar el día. No me llamó. La telefoneé y nunca la encontré. Lo mismo me ocurrió pocas semanas después con Mireya. Con Mario nos tomamos un café. Fue muy simpático. Quedó de llamarme y no lo hizo. Debe de haber sido entonces, creo, cuando llegaron rumores sobre mí y empecé a ser dejada de lado. Nunca pude averiguar cuánto sabían o qué se rumoreaba de mí exactamente. Lo cierto es que mis amigas dejaron de llamarme. No me importó tanto. Era, por fin, una mujer libre y feliz. Roberto seguía enamorado de mí y se llevaba bien con Anita. A mí eso me bastaba.

53

De puro intrusa encuentro en su escritorio un sobre y mi corazón da un salto. ¿De puro intrusa? No. La verdad es que desde hacía tiempo ella era otra. La sentía distante. Quería preguntarle: ¿Por qué se te olvidó cómo abrazarme? ¿En qué momento mi cuerpo se te hizo ajeno? Me daban ganas de abrazarla y no me atrevía. No como antes, al menos. A sentía tan desapegada.

Y yo conozco esa letra, ¡cómo no!: es Rodrigo. Así me entero de que, después de todos estos años, ha ubicado a mi hija y se cartea con ella. El asunto no me gusta nada. Anita, presionada por mis preguntas, me confiesa que se va a Chile a vivir con su padre. Por un tiempo, dice al ver mi cara desechada por la pena. Digo dos o tres tonteras para disuadirla: que los estudios en Suecia son tanto mejores,

que le conviene graduarse aquí... Me dice que parte la próxima semana: Mi papá me mandó los pasajes. Lo dice como si tal cosa, como si su papá hubiera sido siempre su papá. Su inocencia me golpea. La abrazo, sujetando apenas el reventón de las lágrimas, y le digo que yo siempre querré para ella lo mejor, que ella debe vivir donde sea feliz. La estrecho en un abrazo largo, apretado, terrible que interrumpo de pronto para correr a mi pieza. Me tiro en la cama, la almohada de pluma en la boca. Si mi llanto brusco pudiera ahogarme.

Me derrumbo. Hay que aprender a vivir de nuevo. Sin Anita. Con esta tristeza. Me llama por teléfono al día siguiente de llegar a Santiago. Está dichosa. Su padre tiene una casa con un enorme jardín, trabaja de corredor de propiedades, su mujer es encantadora, también sus hermanos. Aló, aló. ¡Aló! Aló, mamá, ¿estás ahí? No pude hablar. Si abro la boca romperé a llorar.

Hasta ya no ir de Beatriz García-Huidobro¹

(FRAGMENTO DE NOVELA)

Helas ahí una al lado de la otra, sin tocarse; golpeadas oblicuamente por los aún últimos rayos que proyectan hacia el este-nordeste sus largas sombras paralelas. Es, pues, atardecer; un atardecer de invierno. Siempre será atardecer. Siempre invierno. Salvo durante la noche. La noche de invierno. Ya no más corderos. No más flores. Con las manos vacías, allá irá a ver la tumba. Hasta ya no ir. O no regresar. Está decidido. Las dos sombras se parecen hasta el punto de confundirse.

(Samuel Beckett, *Manchas en el silencio*)

Entre los cerros de la cordillera de la Costa están las tierras de mi padre. Me da risa que se llame así. Yo nunca vi el mar desde ahí. Mi hermana Ester lo conoce. Llega diciendo que hasta la tierra huele distinto y que desde lejos se siente el ruido de las olas. A cada uno nos da una concha y nos enseña a oír el mar. Es un sonido ronco y lejano, tan lejano que a veces se apaga. Yo le paso la lengua. Está salada y algo hedionda. Me gusta, quiero conocer el mar. Acá el paisaje es inmenso. Es una avalancha el cielo sobre los cerros, ondea en el viento con todas las gamas del gris. Envuelve la curva de esta tierra apenas manchada de verde y siempre cubierta de polvo pardo y seco.

En el interior de la casa, el aire es quieto. Tonos neutros en las paredes, sepia en los rostros. Los trajes son oscuros. O se ponen oscuros. Yo tengo el vestido entero blanco. Me dejan usarlo durante las procesiones y las novenas. Al terminar el día ya está apagado su color por el polvo suspendido. Yo espero un día de sol. Llevo mi ropa al estero y la refriego contra las piedras. La cuelgo de una rama. Me quedo horas atajando ese viento inmundo que a todo se le adhiere.

¹ Escritora chilena nacida en el año 1959. De profesión educadora, psicopedagoga, magíster en literatura, actualmente trabaja como editora en la Universidad Alberto Hurtado. Ha publicado varias novelas como *Sombras nada más*, *Marea*, *Las Marías*, *Nadar a oscuras*, *El espejo roto*. También posee publicaciones infantiles y juveniles. **Contactos:** beatrizghm@gmail.com

Hecha un burujo, me la meto bajo la falda y camino de vuelta sonriéndole al viento incansable.

Bajo mi cama guardan unos azafates. Más atrás de ellos queda mi vestido. Esperando, esperando.

Casi nunca hay fiestas. Las familias están lejos unas de otras. Y el pueblo mucho más. Los funerales son el evento más importante, salvo cuando caen las lluvias y se cortan los accesos. Mi madre va siempre a despedir a los muertos. Se saca el delantal y se cubre los hombros con una manta. Camina horas por los tediosos senderos cubiertos de polvo. A veces me hacen acompañarla. Nuestra marcha es silenciosa. Algo llevamos en unos canastos. Ella no sabe extender sus manos si están vacías. A mí me aburren los velorios. Las sillas no alcanzan y me quedo de pie. Oigo la retahíla de palabras y oraciones. Me las sé de memoria, pero no abro mi boca.

Cuando muere mi madre tampoco hablo. Mis hermanas ya tienen ropa negra por ser mayores. Me quieren obligar a usar un vestido que era de ella. Lloro y grito. Amelia cede y me presta su falda y su blusa y se pone ese vestido negro que yo no quiero.

La cara me queda congestionada. Estoy pálida. Yo sé que tengo el rostro más blanco que nunca. Y si me vieran la piel del cuerpo, sabrían que la sangre apenas se arrastra en mi interior. Me cuesta avanzar detrás de los hombres que cargan el cajón. Alguien me afirma y puedo seguir. Algunas viejas me miran y comentan con lástima de mí. No saben que no es pena lo que me tiene abatida. Es el miedo.

Mi madre lleva días con un dolor en el vientre. No descansa. Se contrae a ratos y sigue. Cada vez está más encorvada sobre sus labores. Yo no quiero quedarme sola con ella. Nunca sé qué decirle y menos ahora. Pero me ha pedido que prepare la masa y me quedo. Ella habla sin esperar respuesta. Me recita cómo debo hacer las cosas para ser después una buena esposa. No respondo, porque no me atrevo a decirle que he decidido no ser esposa. Me va a decir que qué haré en cambio y no voy a tener contestación posible. La escuela se arrastra apenas hasta el sexto año y yo no soy buena estudiando.

Estoy envolviendo la masa cuando siento el ruido sordo de su caída. Se quiebra con un grito profundo y ronco y se queda sobre el suelo de tierra. Está inerte. La miro. Sé que algo debo hacer. Trato de levantarla y no puedo. Mis hermanos están en la siega. Mis hermanas se han ido a llevarles el almuerzo a los hombres y no volverán antes de una hora. Aun eso es poco probable. Las dos tienen novio y se desvían al regresar y se entretienen entre los matorrales. Se llevaron los caballos en la mañana. Si le aviso a la tía Berta, seguro que se pone a gritonearme. Y va a correr quizás dónde diciendo cosas feas de mí. Me van a echar la culpa y yo no tengo la culpa de que se haya caído al suelo. Falta poco para que sea la hora de irme a la escuela. No pienso más. Nadie va a saber que la vi desplomarse. Los demás sabrán hacer lo correcto. Tomo mis cuadernos y corro hasta el camino. Sé que voy gritando, pero no hay nadie que pueda oír este alarido sin palabras.

Amelia tiene grandes las manos. Es delgada, se mueve suavemente mientras ayuda en las labores. Pero tiene esas manos enormes, donde las venas se levantan agresivas y recorren serpenteantes caminos. A veces tararea canciones de una moda que ya no ha de ser moda si son las mismas que conoció nuestra madre. Su voz apenas logra sumarse al ruido del viento, así de frágil es, pero posee una gama de incontables tonos que al alzarse parecen acariciarnos la espalda, la piel, el pelo. Cuando José empieza a rondarla, ya nunca más interrumpe su canto. Debe pensar mucho en él, porque a solas se sonroja del mismo modo que estando juntos.

El velorio empieza antes que el sol acabe de perderse entre los cerros. Se torna rojo el cielo y el horizonte está morado como las alas desplegadas de un pájaro. No está aún el cajón ni mi padre ni mis hermanos mayores, no hay nadie que pueda hablarle a la gente que va llegando. Yo los miro y dejo que entren. Me preguntan, pero yo no sé nada. Se instalan alrededor de la mesa. Luego no caben, así es que mueven muebles y se acomodan. Las mujeres traen algo para comer. Los hombres permanecen de pie junto a la puerta abierta. Llegan los ausentes cargando a mi madre. Es una entrada silenciosa y solemne, como la de una novia en el templo. Solo que no se sonrío.

Mi padre le dice a Amelia que los atienda a todos. A mí no me pide nada. Ella obedece y alguna tía le ayuda. Llevan una gran bandeja, ofrecen, recogen, lavan, vuelven a ofrecer. Es una labor silenciosa.

Ester también sirve. Extiende la bandeja y las viejas recelan. Pausa antes de recibir lo que su mano ofrece. Desvían la mirada al coger el vaso del que beben ávidas. Algo comentan bajito. El murmullo crece uniforme cuando Ester atiende a los hombres. Recorren con ojos ansiosos los detalles de su cuerpo, buscándole intenciones a cada movimiento.

Pronto olvidan que está mi madre al centro de la habitación, secándose entre tantas flores.

Hay una foto de la familia en la pared. Solo falta yo. Naceré unos seis años más tarde, cuando muera mi hermano Jaime y ya nadie se interese por las fotografías. Aparecen serios, intimidados por la cámara. Excepto Ester. Es una niña pequeña y hermosa, que parece estar apoyada en el borde de la imagen, con los brazos cruzados y la mirada fija en el lente que la enfoca. Tiene el pelo claro y la boca gruesa. Deja de correr por las pendientes de los potreros antes de ser señorita y deja de ser señorita antes de ser mujer. Eso me cuenta cuando se va detrás del hombre que la engañó. Yo lamento cuando se va, hace tantas bromas y mi padre solo se ríe con ella.

Ahora viene cuando se le antoja. Conoce las ciudades y hasta la capital. Ha visto cómo se pone el sol en el mar y cómo se asoma por la otra cordillera. Ha trabajado en casas con pisos relucientes como cristales. Ha peinado señoras con pelo rubio y suave. Ha dormido entre sábanas de seda crujiente. Ha leído la carta del fundador de Santiago en una enorme piedra enclavada en el cerro. Ha pasado temblores sin el temor de ver caer una pared. Ha caminado en calles atestadas de gente, donde nadie se conoce. Ha conocido varios hombres de ciudad que le han enseñado los secretos para no tener hijos.

Las viejas hablan mal de ella. Cuando Ester no está, las palabras se mantienen suspendidas en el aire. Pero cuando llega y camina entre los campos desafiando al viento, y los árboles se inclinan a su paso, nadie habla de Ester.

Cada día yo debo cruzar el potrero para llegar hasta mi casa. Hago el camino corriendo. Alguna vez me imaginé que el diablo me perseguía y no puedo desprenderme de esa impresión. El viento que voy cortando se me pega a la espalda y envuelve mi cuerpo de un modo aterrador. Al acercarme a su verja disminuyo la carrera desbocada que llevo. Él siempre está ahí. Yo sé que no faltará jamás. Inútil habría sido evadirlo. Así es que paso frente a su puerta caminando con un aire distraído. Don Víctor me sonrío desde el portal. Yo finjo sorpresa al descubrirlo en ese lugar habitual. Y le sonrío con una mueca incontrolable.

-Ven -me dice.

Pero podría permanecer silencioso y yo lo seguiría del mismo modo al interior de esa casa fría y clara. Antes me preguntaba cosas mientras sus manos recorrían mis piernas. Después ya no. Apenas entro, me abraza y avanzan sus manos urgentes por todos los caminos. El viento suena lejano. El sol, al ponerse, tiene un nuevo resplandor encandilante que muere junto con nacer. Un atardecer denso y gris se cuele por las ventanas cerradas. El polvo ya se ha levantado cuando me voy.

-No se lo digas a nadie -es su despedida.

Yo me alejo con los cuadernos en la mano y ya no corro. Voy contando las monedas que me da. Después las guardo en el escondrijo junto con las otras.

Mucho no pueden durarme. Tantas tentaciones a esta edad por los colores. Y yo aún no cumpla doce años.

Le cuento que ahora voy a crecer. Él me dice que espera que no sea así. Sus deseos tienen más fuerza que el curso de la naturaleza, porque mi cuerpo no cambia.

Los amaneceres son lentos. El sol se desliza fatigosamente por detrás de los cerros. Está alto cuando empieza a declinar. A esa hora, Amelia termina su trabajo y deja todo preparado para la llegada de los hombres. Algunas veces alcanza a encontrarse con José, corriendo hasta los matorrales de espinos. Hay días en

los que mis hermanos y mi padre llegan antes de que ella alcance a alejarse. Amelia los atiende en silencio, mientras la densidad del atardecer se funde con la noche espesa.

Yo me acerco a los espinos. José tiene la cabeza gacha y a ratos la levanta con una mirada expectante. Se acerca el invierno. Ralean los matorrales y José ya no viene.

Urciénaga¹ de Galo Ghigliotto²

En la boca, sabor a moras silvestres. No frutos maduros, violeta intenso, dulces y carnosos, sino verdes, amargos, de los que al masticar dejan un sabor chirriante, un gusto que se estratifica desde el paladar hacia atrás. Incluso te parece sentir los pelillos hirsutos que envuelven al fruto, desde cuyas células se liberan ásperas partículas de alcaloides contra tus papilas. Pareciera que alguien hubiese tendido una hilera de peldaños desde tu lengua hasta el estómago, una escalera de acidez. Te quedas a la espera de que algo abominable descienda, aunque sabes que es apenas una sensación de vacío, un bolo de bordes amargos no proveniente de un bocado ni de un líquido ingerido.

Llevas titulado algunos meses, pero te resistes a considerar la oferta de un familiar para trabajar de administrador en un supermercado de barrio. Le prometiste a tu mujer que hallarías algo mejor, un puesto en una exportadora de frutas con oficina en Santiago o algo por el estilo. Sabes que la ciudad es difícil para encontrar un cargo en tu profesión de agrónomo, pero no pierdes la esperanza. Mal que pese, te consuelas, estabas entre los mejores estudiantes de tu carrera en universidad privada. Es asunto de paciencia, meditas a diario, confiar en que tu familia apoyará unos meses más. Acabas de casarte, tu mujer tiene veinte semanas de embarazo y cada vez que hablan del parto, sientes la presión que ella y su madre imponen: clínica privada, cesárea, accesorios para el bebé, todos conceptos traducibles en gastos que se avecinan y deberán correr por tu cuenta. Diariamente actualizas tu currículum para repartirlo en distintas oficinas o te inscribes en bolsas de trabajo virtuales, sin nunca variar tus pretensiones de sueldo. A veces decaes, los fines de semana sobre todo, durante almuerzos y onces en las que llueven preguntas de los parientes de tu mujer, día a día más panzona bajo su jardinera de mezclilla: ¿cómo te ha ido con la búsqueda de trabajo? Como si no bastara con que tus padres lo pregunten, mascullas, cada vez que los llamas para pedirles plata para un medicamento o para la ecografía en 3D que a tu mujer se le antojó hacerse por insistencia de sus amigas.

1 Publicado en *A cada rato el fin del mundo*. Valparaíso: Emergencia Narrativa editorial, 2013.

2 Galo Ghigliotto. nacido en Valdivia en 1977, poeta, narrador, director de Editorial Cuneta, editor de Multitud, y organizador de La Furia del Libro, feria de editoriales independientes. Autor del volumen de cuentos "A cada rato el fin del mundo", publicado por Emergencia Narrativa. Contactos: galo@editorialcuneta.com

Ya te había desanimado bastante ver aquellos avisos en el diario, donde se especificaba claramente y sin temor a acusaciones por discriminación: se busca ingeniero agrónomo, de la Universidad Católica o de la Universidad de Chile, y punto. Profesionales de universidades públicas, no de una privada como era tu caso. No uno sino dos o tres avisos semejantes flotaban en el espacio de aquel suplemento dominical, dando forma a una inseguridad creciente en tu interior. El resto de los avisos: vendedores, operarios, ingenieros, secretarías. Pero ahora, con lo que Juan Arévalo acaba de contarte por teléfono, colgaste con un gesto mortuorio en tu fantasía y te trasladaste al pasado, cuatro o cinco años antes, cuando recién empezabas el sueño universitario.

Solías pasar mucho tiempo solo en aquella época, porque estabas concentrado en tu carrera y todavía no tenías verdaderos amigos en la universidad. Participabas en distintos grupos de trabajo: en un ramo con dos compañeras, en otro ramo con tres compañeros; pero más allá de la obligación que la entrega de un informe les imponía, no llegabas a crear vínculos con ellas ni ellos. El primordio de una amistad se diluía una vez entregada la ruma de papeles impresos, corcheteados o anillados. Recién al tercer año, durante el terroríficamente célebre curso de Estadísticas I, encontraste a un compañero del cual pudiste hacerte amigo. Las cosas se dieron casi por accidente, una vez conocidos los resultados de la primera prueba solemne en esa materia: la mayoría del curso había sacado nota roja, inferior a cuatro, salvo tú y otro a quien no conocías. Se llamaba Juan Arévalo.

Arévalo era el hijo de un campesino de Rengo. Su familia vivía de lo que producían algunas hectáreas de manzanos y otras de papa o cebolla, según la estación. A diferencia de otros compañeros cuyos padres también poseían tierras, los Arévalo trabajaban por sí mismos sus cultivos: desde la siembra a la cosecha hundían los pies en el barro y no los de operarios o empleados, mientras los jefes se dedicaban a domar caballos para el rodeo. Juan Arévalo se había criado en la tierra, un sinnúmero de veces participó junto a su padre y sus hermanos en las labores del agro. Sabía más de pestes y malezas que otros estudiantes, incluyéndote, porque tu relación con la tierra era casi inexistente: nunca habías ido a un campo, nunca te habías subido a un tractor, nunca habías visto el agua de riego entrar por los camellones de un vergel, ni siquiera habías caminado entre los árboles de un huerto a media tarde. Si te matriculaste en agronomía

fue porque tenías la idea de llevar una vida fuera de la ciudad, cerca de la tierra y la continua agitación de las hojas por la mano del viento: te sentías infinitamente más ecologista que campesino. Cuando conociste a la mujer que luego sería tu esposa entendiste que los acontecimientos no se darían como los habías planificado: te enamoraste de la hija de un comerciante, una bella chica de ojos grandes y largo pelo negro, propensa a las compras nocturnas y las salidas de fin de semana. Ella no se iría al campo contigo, te lo había dicho.

Tus lazos con Juan Arévalo empezaron a tenderse cuando se reconocieron como los únicos con nota azul en ese abominable ramo de Estadísticas I. Los dos primeros lugares en el podio académico de ese curso; el resto, lejos, muy lejos. Facundo Cristi, el alto, gordo y crespo Cristi, el bruto, que parecía a punto de botar una silla o una mesa cada vez que entraba con su camisa a cuadros por la puerta de una sala, le exigió al profesor –con la prepotencia natural del dueño de miles de hectáreas– que modificara la escala para mejorar las notas del curso. Varias otras voces se levantaron para replicar su demanda. Lo hacían con la confianza de quienes se saben jefes de los profesores en una universidad privada y faltó poco para que alguien repitiera algo que ya habías escuchado antes: mire, profesor, nosotros le pagamos el sueldo. El delgado profesor, con la mueca beatífica que le otorgaba tener entre sus manos un argumento inviolable, pareció regocijarse cuando acomodó sus lentes y dijo que ello sería imposible, porque un alumno, Juan Arévalo, había sacado siete, la nota máxima en la prueba. Las cabezas de tus compañeros y también la tuya se voltearon para recorrer la sala en busca del rostro que encajara con ese nombre desconocido que tanto los fastidiaba. Ahí estaba, al fondo de la sala, el bajo y corpulento Arévalo, despreciablemente moreno a ojos de algunas alumnas más claras, incomodando a la mayoría del curso desde su aislado asiento junto a una ventana. Una de esas compañeras, una tal Margarita Villalta, preguntó con el tono arrogante de su estirpe bancaria si hubo más azules en las notas del curso. De la voz del profesor salió entonces tu nombre y sentiste en la espalda el palmoteo de la huesuda mano de Ignacio Urciénaga, a quien no habías visto sentado detrás de ti, quizás porque lo despreciabas íntimamente. Sin más remedio que aceptar la derrota, el jadeante rebaño de hienas que en ese momento te parecieron las compañeras en primera fila, se volvió a sus cuadernos porque el profesor había comenzado una nueva clase entre las paredes de la sala. Era otoño, la luz de los tubos fluo-

rescentes alineados en el techo brillaba más que el tenue resplandor de un cielo nublado visible desde los ventanales.

Mientras el tropel de estudiantes caminaba por el pasillo, después de salir de la sala de clases, Margarita Villalta, simpática, coqueta como nunca, se apegó a tu lado para invitarte a estudiar en su casa antes de la próxima prueba. Camino al paradero de micros, en la puerta del campus –a través de la cual estudiantes pasaban a toda velocidad dispersando hojarascas con las ruedas de sus autos–, te encontraste con Arévalo y se hablaron por primera vez.

En las clases siguientes, alimentados por ese primer contacto, tú y tu nuevo amigo comenzaron a sentarse juntos. Lo mismo pasó en todos los ramos donde coincidían: se hizo costumbre trabajar asociados en la redacción de informes, estudiar para las siguientes evaluaciones, controles, pruebas.

Días antes de la segunda prueba solemne de Estadísticas I, Arévalo y tú decidieron recluirse en la pensión del primero para estudiar juntos, sin invitar a nadie. Era una respuesta al hipócrita murmullo de quienes los convidaban a asados, fiestas y otros eventos sociales que, de sólo imaginarlos, les aburrían profundamente: si personajes como Facundo Cristi –pensaban ustedes– ya eran pesados estando sobrios, cuán desagradable podía ser una noche con otros como él, pero borrachos. Las excusas para no asistir eran siempre las mismas: Arévalo volvía al campo para estar con su familia, tú tenías un compromiso preestablecido con amigos o familiares. Lo cierto es que varias veces, a la misma hora en que los otros asaban carnes, ustedes se juntaban en tu casa o en la pensión de Arévalo, a escuchar música y conversar mientras destapaban cervezas y enrollaban pitos.

El día de la prueba llegaste un poco antes de la hora. Viste a Margarita Villalta y sus botas de equitación rayando fórmulas sobre la cubierta de su pupitre. Facundo Cristi, con sus enormes cejas fruncidas, sostenía entre sus manos toscas una monumental calculadora científica en la que grababa las respuestas de exámenes de semestres pasados, conseguidos con amigos mayores. Antes de tomar asiento en uno de los pocos bancos desocupados de la sala, encontraste la cara ansiosa y ojerosa de Ignacio Urciénaga sentado detrás de tu amigo Arévalo. Su expresión pálida se veía resaltada por el corte al rape de su pelo rubio,

casi transparente. Entre sus huesudos dedos tenía un lápiz bic que llevaba a su boca, mordía, hacía girar, neurótico, o levantaba para garabatear sobre la mesa. El profesor entró a la sala envuelto en un aura de silencio que contagió a todos tus compañeros. Sacó un lote de hojas blancas de su morral tirado sobre el escritorio y empezó a repartir una a una, banco a banco, las pruebas para ser examinadas de inmediato por los ojos expectantes del curso. Escribiste tu nombre en la primera línea, la fecha de ese día de invierno y te alegraste al reconocer algunos ejercicios que Arévalo y tú habían resuelto la noche anterior.

A la semana siguiente el profesor, aguardado con más expectación que nunca, llegó a la sala para entregar las notas. Antes de saludar, y para darse importancia o incrementar el goce del morbo privado, pronunció palabras con las cuales congratuló a la mayoría del curso, que había mejorado notablemente sus resultados. Farfullando nada más que los apellidos de los estudiantes, igual como había hecho la ocasión pasada, llamó uno a uno hacia adelante para entregar papeles tamaño oficio, pintarrajeados con lápices de color rojo o azul. Las miradas de alumnas y alumnos caían sobre las hojas estiradas entre sus manos para rebotar en gestos de alegría o desesperanza, de paz o frustración. Algunos, como Facundo Cristi, volvieron a sus asientos recitando un rosario de maldiciones y luego tomaron sus mochilas para salir de la sala dando portazos frente a los ojos entrecerrados del maestro.

Una vez repartidas las pruebas, el profesor anunció que las notas estarían disponibles en la carpeta del curso, en la secretaría de la escuela, para que cada uno pudiera saber con qué calificación se presentaría al examen. Varios fueron hacia allá, no sólo para ver sus promedios, también para curiosear los de otros. Arévalo se había eximido, tú debías rendir el examen. Revisando los otros nombres de la lista entendieron que Facundo Cristi desertó de esa manera porque el promedio no le alcanzaba para nada. Se sorprendieron de ver los buenos resultados para Margarita Villalta y sus compañeras de grupo, y la excelente nota que el enjuto y empaquetado Urciénaga había obtenido, muy parecida a la del campesino Juan Arévalo.

En los años siguientes, tu amistad con Arévalo se estrechó cada vez más. Desarrollaron sistemas de estudio para los ramos venideros y aprendieron a reírse de algunas situaciones que se hacían recurrentes, como el súbito interés por

conocerlos e invitarlos a fiestas y asados –justo después de conocidas las primeras notas de cada nuevo curso–, o la permanente presencia de Urciénaga detrás de Arévalo durante las pruebas. En esas ocasiones, el flaco y rubio Urciénaga repetía el mismo rito: mirar hacia adelante, pararse a botar papeles al basurero, salir al baño en medio del examen, fingir repentinos dolores de espalda por los cuales debía ponerse de pie –todo esto siempre con los ojos puestos sobre la prueba de Arévalo–. Era una extraña forma de comensalismo universitario, en el que uno se favorecía del otro sin causarle daño ni beneficio. Así fue hasta el fin de los cursos.

Ahora, después de colgar el teléfono, recuerdas esos momentos y te parecen fotos que se hunden en un pozo negro. Sobreviene el silencio, te descubres nuevamente en el living de tu departamento, tras las ventanas oscurece. No alcanzaste a encender las luces y ves que la sombra de un árbol reseco avanza sobre la blanca pared que tienes enfrente. Llamaste a tu amigo Arévalo para preguntarle si tenía novedades sobre el puesto en la semillera donde trabaja. Días antes te había contado que posiblemente lo ascenderían a jefe zonal: su jefe había decidido no hacer convocatoria para el cargo y dárselo directamente a él, por su buen desempeño. Eso significaba que su puesto quedaría vacante y podría recomendarte. El campesino estaba dichoso, no sólo porque ganaría el doble de lo que recibía hasta ese momento, sino por la posibilidad de ser compañeros de trabajo, un pequeño paso de regreso a las andanzas estudiantiles. Hubieses preferido dedicarte a imaginar las cervezas que compartirían después de las jornadas, los asados, los hijos de ambos creciendo en una ciudad tranquila, pero en vez de eso la realidad se ajustó a la silueta racimosa de las ramas ya secas de ese árbol umbroso sobre la pared, soplándote la oreja con el susurro frío que fue la voz de Juan Arévalo después de colgar el teléfono en esa habitación sombría.

Te quedas pensativo, suspirando posibilidades que se desarman adentro tuyo sin haber alcanzado a dibujarse por completo. Juan Arévalo acaba de decirte que su jefe se ha retractado de promoverlo, porque el gerente general de la empresa, el jefe del jefe de Arévalo, recibió la llamada de un amigo contándole que su hijo, también agrónomo, necesitaba un trabajo. Le pidió que, en honor a los años de amistad y los negocios en conjunto, le diera un puesto en su empresa. Así, con ese tono de remedo se lo contó el jefe de Arévalo a Juan Arévalo,

agregando que no tuvo más opción que acatar cuando el gerente lo llamó para indicarle que Ignacio Urciénaga, el hijo de su amigo, tomaría el puesto destinado para él. De idéntica manera te lo contó Juan por teléfono, con vibrante decepción en su voz.

Tras algunas palabras de consuelo mutuo, cortaron con parsimonia inédita. El gusto agrio en tu boca, el vacío de bordes ácidos, la sombra del árbol en la pared -mano negra y dedos enclenques-, delinearon el límite de tus perspectivas. No va a ser tan fácil, no para mí al menos, murmuraste. Tu cuerpo encorvado, visto de espaldas, llenando planillas en la estrecha oficina de un supermercado barrial, se hizo nítido ante tus ojos. Después de todo no es tan terrible seguir en la ciudad, te consolaste, cerca de tus parientes, junto a las tiendas que tanto le gusta visitar a tu mujer.

La heráldica de la carroña de Oscar Barrientos Bradasic¹

...como quien ve resucitar a sus muertos olvidados sentí hambre de espacio y sed de cielo se romperá el espejo de mi vigilia y no reflejará más carnes en la florida tierra pero hay que morirse con las uñas largas para poder cogerse del recuerdo

Oscar Hahn

Una de las plazas más olvidadas de Puerto Peregrino lleva por nombre la Rambla de los Pájaros. Se trata de un espacio discreto y austero, que simula un museo de tiempos mejores.

En la actualidad no es más que un sitio para enamorados furtivos que intercambian la gastada proeza de los labios entre la mierda de las palomas y los transeúntes que circulan diligentes por el paseo que irrumpe la calle. El monumento principal es un cóndor que extiende sus alas en dirección al océano.

La inscripción a los pies de la estatua no puede ser más singular: *En homenaje a Eulogio, el cóndor que hizo de la carroña, el arte de amar. Sus amigos que lo quisieron tanto.* El pájaro de roñoso niquelado representa - según dicen - la victoria del

¹ Punta Arenas, 1974. Se tituló de Pedagogía en Castellano en la Universidad Austral de Chile. En la misma Casa de Estudios obtuvo un Magister en Literatura y posteriormente cursó un Doctorado en Educación en la Universidad de Salamanca. Ha editado los libros *La ira y la abundancia* (Mosquito, Editores 1997) y el libro de poesía *Égloga de los cántaros sucios* (El Kultrún, Valdivia) Ha publicado una trilogía de cuentos basado en la ciudad ficticia de Puerto Peregrino constituido por *El diccionario de las veletas y otros relatos portuarios* (Cuarto Propio, 2003), *Cuentos para murciélagos tristes* (Cuarto propio, 2004) y *Remoto navío con forma de ciudad* (Cuarto Propio, 2007). Es autor de las novelas *El viento es un país que se fue* (Das Kapital ediciones, 2009) *Quimera de nariz larga* (Piedra de Sol, 2011) y *Carabela portuguesa* (Calabaza del diablo, 2013). Obtuvo el Premio Municipal de Valdivia "Fernando Santiván" en la versión del año 1997 y del año 2013. De igual manera fue merecedor de la Beca de Creación Literaria del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, los años 2002 y 2004 respectivamente. DE igual manera ha sido invitado a eventos internacionales como la Feria Internacional del Libro de Venezuela (2007) y la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (2012). La editorial El perro y la rana de Venezuela publicó una compilación de sus cuentos titulada *Antología naviera. Cuentos de Puerto Peregrino* y a fines de año la casa editorial AGM de Zagreb y La Fundación para la Emigración Croata publicará su primera novela bajo el título *Vjetar je zemlja koje više nema* con traducción de la académica Zeljka Lovrencic. En la actualidad es profesor de literatura en la Universidad de Magallanes. Contactos: barrientososcar@hotmail.com

recuerdo sobre los coros amnésicos, rescatando con ello un sentimiento cercano a la ternura.

Pero yo creo que el cóndor Eulogio se ajusta más bien al triunfo de la carroña, como versa la inscripción. Vistas así las cosas, el tributo al pájaro desgarrado de otra época instala un espacio de niebla y ausencia que sólo la pútrida pero, en el fondo, sublime naturaleza humana es capaz de reeditar.

Por ello, los que pasamos casi a diario frente a esa plaza podemos decir que aprobamos el blasón del buitre, la altivez raída de los viejos monumentos.

Se hablan muchas cosas de ese cóndor y las historias algunas veces lindan en la leyenda.

Hace no mucho, vi a un abuelo explicando a su nieto, con desleído tono pedagógico, la historia de Eulogio, mientras el niño de verde jardinera lamía un helado y observaba con impavidez la efigie alada.

Pese a todo, es un imaginario que también le rinde cuentas a la realidad y todavía quedamos algunos testigos de su paso por la tierra.

El cóndor Eulogio fue durante años casi el símbolo de Puerto Peregrino. Recuerdo sus grandes alas negras aleteando con torpeza para emprender el vuelo y su nariz ganchuda, los ojos húmedos como a punto de llorar, un rostro quebrado de pájaro que ha adquirido ya un semblante humano por su cercanía a las calles y a los trajines de la gente.

Nadie sabe bien cómo llegó a Puerto Peregrino ni quién lo bautizó con ese nombre que le venía tan bien.

Dicen que alguien lo obsequió siendo muy pequeño a un cuartel de policía que quedaba en los suburbios de la ciudad. Ahí- según he oído- los guardias ociosos lo cuidaron hasta que sus alas se extendieron lo suficiente. Incluso para no aburrirse en las infinitas noches de turno, lo azuzaban con un palo de escoba para que el pájaro desesperado intentara huir en el minúsculo calabozo sin lograrlo.

A veces, solían encerrar a los borrachos que hallaban en las calles, junto al cóndor para que el discípulo de Baco escarmentara, despertando de su ebriedad junto a esa figura siniestra. Pero, en rigor, era Eulogio el que se asustaba replegándose en sus alas como cuando un niño triste se contrae en sus propios sueños.

Imagino que desde ese tiempo - ya fundido en la mitología popular- nació la aceptación del cautiverio como escenario de su existencia. Una prisión de cielos abiertos y empedrados fríos, de edificios y puentes, de catedrales y sonrisas de niño.

Finalmente lo soltaron. Debe haber aprendido a volar contemplando bajo su capa de plumas a los cadenciosos cormoranes del puerto y permaneció en Puerto Peregrino, haciendo de la ciudad su cárcel voluntaria. El ave libre y carroñera optó por la vieja urbe de los melancólicos.

En aquellos años todos los habitantes de Puerto Peregrino veíamos a Eulogio casi a diario. Tan pronto se le encontraba en las plazas de la ciudad como posado en una antena observando la carretera con aire flemático. Era inquietante, eso sí, que en una ciudad portuaria como ésta, habitara con tanta naturalidad un ave propia de las remotas cordilleras andinas.

Quizás algo de ese origen ignoto buscaba al sobrevolar las anchas dimensiones de la isla, bordeando el mar con los brazos abiertos como el Ave Roc que sorprendió a Simbad. Luego se hundía en la ciudad durante las tardes y los crepúsculos, de edificio en edificio, en esos tupidos árboles de la plaza o en los hombros de los próceres.

Repelía verlo, en ocasiones, hundido en una cuneta bajo la lluvia invernal, mugroso y empapado con firmes garras en el borde de la alcantarilla o en los bancos de la plaza que hoy lleva su monumento, arrancándose con el pico las garrapatas que alojaba entre las plumas, en el fondo, rascándose el alma con una humanidad manifiesta.

Otras veces la figura alada adquiría una estampa de innegable realeza y abolengo cuando al cruzar el puente, se divisaba al cóndor planeando sobre la ciudad

como un ave heráldica y solemne, un enviado de las zonas celestiales ondeando su manta de Castilla sobre nuestras cabezas.

Pero no fue esta paradoja lo que más sorprendía de Eulogio.

En aquella misma plazuela, pasé algunas tardes besando a dulcineas ocasionales o más bien doncellas transitorias de cine y café frío.

Durante esos momentos, los niños jugaban con el cóndor en medio de una fiesta alegórica. Corrían tras el pájaro gigante y él hacía acrobáticas picadas para impresionarlos; incluso a veces parecía un gallinazo sin dientes explicando a unos pequeños discípulos el espíritu de la admiración.

Y Eulogio era todo Puerto Peregrino, la pálida tarde en la costanera, el organillero y las ferias atestadas. Ahí va Eulogio repartiendo su miseria como quien ofrenda la alcurnia de las cordilleras blancas, ahí va Eulogio jugando al dragón con los niños que corren, ahí va Eulogio aleteando como un querubín con piojos, como una sombra del relámpago, como un avión de papel...

Cabe agregar que era insoslayable la presencia de Eulogio en todos los desfiles y carnavales de la ciudad, y sobre todo los domingos, cuando el orfeón del Ejército ejecutaba las marchas que repite hace por lo menos cuarenta años en la plaza. Posado en los portones del Municipio oía la música de siempre.

Otros aspectos lo volvían un animal desagradable para el mundo cívico de Puerto Peregrino. Sus atributos incluían tanto la prestancia de su ancho vuelo, como también sus suculentas viandas. Por eso, tampoco era extraño sorprenderlo escarbando en las vísceras de un animal muerto en pleno corazón de una alameda. Tal vez, ese acto de apropiarse de la carroña nos recordaba los vestigios de una sordidez muy cercana a los sabores de la bajeza humana.

En una oportunidad apareció un artículo en el periódico que denunciaba al ave peregrina, diciendo que reposaba en los altos de las Torres de San Cipriano, arrojándose en picada contra gorriones y palomas, para despedazarlos y luego devorarlos, dando un espectáculo pavoroso a los vecinos de aquellos departamentos.

Otros narraban episodios salidos de los bestiarios locales y de las historias truculentas de la fantasmagoría popular.

Algunos pensaban que el dulce cóndor que ejercía de mascota para el divertimento de los niños era nada menos que un oscuro emisario de los imperios ultraterrenos, heraldo de Hades, señor del mundo subterráneo. Por ello se creía que cargaba su rapiña fantasmal cerca de la boca occidental del Estrecho de las Sirenas Tristes donde se dice que claman aquellas torturadas almas del Purgatorio en espera de redención. De esta manera, el cóndor encarnaba la prebenda del ángel caído, llevando una vez al año a estas ánimas, cargadas de cofres con cerrojos y pesadas aldabas, por los cielos de Puerto Peregrino.

Cierta gente asegura haberlo visto volando con sus alas negras seguido por un espeluznante cortejo de fantasmas, consolidando dicho ritual.

Otros sostenían que Eulogio, oficiaba de monarca en una corte de pájaros, como traductor de un universo de plumas y graznidos articulados en el cortante alfabeto rapaz. Por eso, solían decir que se posaba en la veleta de la Puerta del Viento cada nochebuena, esperando el momento en que el cura alzaba el cáliz durante la misa del gallo y desde allí convocaba a las águilas rapsodas, a las gaviotas, a las palomas municipales, al quebrantahuesos de isla Nereida, al caradás con cabeza de arpía, a los milanos y buitres del continente sumergido, al búho casi druida de los bosques de Bielovia y a los débiles gorriones viajeros.

De igual manera hay una historia que nunca me aprendí acerca de Eulogio, vinculado a la reencarnación de un hechicero siniestro que fue quemado en esa plaza.

Pero yo insisto en la idea de la carroña y digo con Baudelaire: “Tú serás algún día igual que esta basura/ que esta horrible infección/ estrella de mis ojos, calor de mi ternura”.

Creo que ese cóndor de Puerto Peregrino nos recordaba a los paseantes sin corbata que la carroña de los días también se vincula a las cumbres gloriosas, a ese intento de ver la bajeza humana desde el nubarrón y el acantilado. Luego vendrá el sediento rastrojo del frenesí humano a ennoblecer las vísceras.

Pero todos los navegantes de las alturas están destinados al naufragio y también los otros, los pájaros de tierra como yo, condenados a construir castillos de naipes con el único objetivo de derribarlos.

Dicen que fue el vecino de un departamento o el marido de una vieja teñida que el cóndor le despedazó el gatito, quien le puso la bala al pájaro imperial de mi ciudad.

Quienes lo vieron caer, relatan que el ave de impecable plumaje negro se sacudió dando varias vueltas en el aire antes de estrellarse. Había en ello, una extrañeza de recibir la muerte en la altura de la caída, escuchando el llamado del socavón que degradaba ese vuelo de arrasadora majestad.

El hecho es que Eulogio apareció en la avenida que se intersecta con la plazuela con el proyectil entre las plumas.

Denunciaba su propia carroña con ello. Había en ese cuerpo tal testimonio del paso de una empresa vana pero hermosa sobre la tierra que jamás olvidaré al cóndor rodeado por los niños que lloraban, como dando por terminado el juego.

Aristófanes, en su comedia, dice que los pájaros entierran en sus cabezas los cadáveres de sus padres. Más que ello, Eulogio acrisolaba en su carroña la nobleza de los perdedores, de los constructores de harapientas empresas, de los rostros con que se topaba en las calles polvorientas de Puerto Peregrino.

Ahí mismo se le erigió un monumento con el orfeón del Ejército y un pomposo discurso del Alcalde que en una parte de insoportable cursilería decía: “Egregio pájaro que surcabas las alturas hoy te marchas al Cielo desde donde nos observarás altivo”.

Nada de eso se ajusta a cóndor displicente de cualquier justicia retórica.

Cuando paso por la Rambla de los Pájaros pienso en la persistente carroña del olvido, articulo en mi mente el lenguaje indescifrable de los rapaces y creo que es verdad, que el cuerpo descompuesto no encierra espíritus ni tampoco espec-

tros, que el recuerdo es sólo la osamenta, los huesos que se desintegran en el pedregal llevándose los sueños más allá del océano.

Eulogio era hermoso porque se sabía efímero, porque nos recordaba nuestro paso fugaz en este disfraz de huesos. Y pienso que fue feliz, desconociendo esa constante angustia de trascender y la empresa vana de olvidar la carroña e insertar la luz en la dura tarea de vivir, que voló sobre nuestras cabezas con el viento soplando en su plumaje negro, dejando que niños y viejos le atribuyeran historias de un fenicio y ajeno alfabeto.

La educación de Marcelo Leonart¹

(FRAGMENTO TOMADO DEL LIBRO HOMÓNIMO)

5

EL DÍA 17 DE JUNIO de 2011, a las once y media de la mañana, más de noventa mil estudiantes, trabajadores y gente de la calle repletaron ambas calzadas de la Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins en mi ciudad, Santiago de Chile, en una marcha que tenía como objeto protestar y exigir, pacíficamente, una educación de calidad e igualitaria para todos los chilenos. La caravana, que empezó a congregarse en las cercanías de la Plaza Italia a primera hora del día, avanzó en una columna compacta y concurrida en dirección a La Moneda y a la estación de metro Los Héroes donde, en un escenario dispuesto por los organizadores de la manifestación, un par de oradores –dirigentes estudiantiles y de movimientos sociales– se dirigirían a la concurrencia, expresando su malestar por el estado de las cosas, blablablá, su protesta por la precariedad con que el país abordaba el tema educativo, blablablá, y exigiendo cambios urgentes y radicales para cambiar la desigual realidad a la que están condenados millones de chilenos. La manifestación, la más grande en el país desde la caída del dictador Augusto Pinochet Ugarte en 1990, fue una demostración de fuerza indesmentible del descontento estudiantil y ciudadano ante un modelo educativo y económico que, en lugar de disminuir, aumenta exponencialmente las diferencias sociales, sometiendo a grandes grupos a callejones sin salida. Blablabá.

1 Nació en Santiago de Chile. Es escritor, dramaturgo y director teatral. Como narrador ha recibido importantes distinciones como el Premio Juegos Literarios Gabriela Mistral y el Premio Óscar Castro de Cuento. En 1998 su relato "Maribel bajo el brazo" obtuvo el Premio Juan Rulfo, otorgado en París por Radio Francia Internacional y el Instituto de México, y fue recogido en su primer libro de cuentos, *Mujer desnuda fumando en la ventana* (Planeta, 1999). En 2011 resultó ganador del Premio Revista de Libros de El Mercurio con su novela *Fotos de Laura* (Aguilar, 2012). Ese mismo año también resultó ganador del Premio Consejo Nacional del Libro por su libro de relatos *La educación* (Tajamar, 2012). Ha publicado también *La Patria* (Tajamar, 2012). En 2012 resultó ganador por segundo año consecutivo del Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, esta vez en el género novela, por su obra *Lacra* (Tajamar 2013) En teatro ha escrito y dirigido varias obras, entre las que destacan *Grita* (Selección Mejores Obras FITAM 2005), *Lo invisible* (2006), *Cuerpos mutilados en el campo de batalla* (2007) y *Todas las fiestas del mañana* (2008), todas estrenadas por La Fusa bajo su dirección. Como director también ha montado *El taller*, de Nona Fernández. Actualmente combina su trabajo como teatrista con su trabajo propiamente literario. Contacto: mleonart@vtr.net

Esa misma mañana, mientras los estudiantes gritaban consignas y algunos buscaban armar una columna paralela que llevara la protesta al mismísimo Ministerio de Educación Pública, un grupo de periodistas instalaba sus máquinas y sus grabadoras en un elegante escritorio de caoba en un elegante salón de un edificio más bien feazo en la poco elegante comuna de Renca. Ahí, en concurrida conferencia de prensa, el presidente de la empresa de retail La Polar, Heriberto Urzúa, residente en Lo Curro y reemplazante del ingeniero comercial de la Universidad Católica Pablo Alcalde, a quien el directorio de la empresa le había pedido la renuncia en medio de una avalancha de fuertes cuestionamientos públicos por las prácticas abusivas para con sus clientes (en su mayoría de los segmentos C3 y D, que han hecho del endeudamiento en casas comerciales una forma de vida), anunció, como una manera de paliar los daños y perjuicios en imagen, y cuidándose el potito ante futuras demandas judiciales, una serie de condonaciones y/o perdonazos y/o arregladas de cuentas que beneficiarían a los afectados por esas prácticas (prácticas que incluían repactaciones unilaterales de deudas con intereses usureros) y que los supuestos beneficiados, casi al momento mismo de enterarse, consideraron una burla y/o un chiste y/o una sacada de pillo kilométrica que parecía disfrazada de un acto de contrición, pero que en realidad era una manera de ganar tiempo y evitar que las acciones de la empresa, ya desvalorizadas de por sí, terminaran en el suelo.

Ese mismo día, tipín una y media de la tarde, cuando los oradores aún lanzaban al aire sus proclamas y sus buenas intenciones por los altoparlantes que llenaban de palabras el aire en plena Alameda, un reducido pero ruidoso grupo de manifestantes, premunidos casi todos ellos de pañuelos para cubrir sus caras, empezó a utilizar elementos contundentes como piedras y palos para comenzar la destrucción de elementos de propiedad de la Ilustre Municipalidad de Santiago, tales como escaños y/o postes y/o semáforos, hasta que uno o varios —o lo más probable que toda una turba al mismo tiempo— divisaron en lontananza, mientras veían cómo se acercaba un guanaco con cara de pocos amigos, una tienda que ofrecía smartphones a precios increíbles, para estar conectados siempre y en todo lugar, conéctate con Claro, claro que quieres más, y la turba claro, claro que quería más, y alguien dijo a los celulares, culiao, y entonces la turba le dio con los celulares, y rompió las rejas que los empleados ya estaban bajando porque veían que la cosa se ponía color hormiga, y también las vitrinas que ofrecían tanto smartphone a precios tan increíbles, y los empleados deses-

perados con los flaites que no parecían estudiantes sino que delincuentes, y eso eran, delincuentes, y había que secarlos en la cárcel, esas mismas que salían en la tele, los presos en condiciones tan espantosas, que se pudran, eso decían los empleados de la tienda, que tenían que defender los celulares que no eran de ellos, porque ésa era su fuente de trabajo, trabajo que les daba de comer, trabajo que les hacía pagar sus deudas con dificultad y vivir la vida honestamente como debía ser vivida.

Siete meses antes de estos incidentes, la noche del 7 de diciembre de 2010, un reo rematado de la Torre 5 de la cárcel de San Miguel, un reo que podría o no haber respondido al nombre improbable de Callahan Erasmo Armijo Armijo, bautizado de manera arbitraria por alguien sin la menor consideración a su vida y a las condiciones en las que había desarrollado su existencia, se aprestaba a pasar su última noche en ese sitio que había sido su casa, su hogar y —en compañía de ochenta internos en un espacio mal diseñado para veinte— su sitio de máxima intimidad los últimos quince años y un día. La última noche, loco, se dijo a sí mismo Callahan Erasmo Armijo Armijo y, con la disciplina de un guerrero zen, comió cucharada tras cucharada la ración de comida que le entregaba Gendarmería de Chile, jurándose a sí mismo que, ahora que estaría afuera, buscaría la manera de comer mejor. Pero cómo, se preguntó. No alcanzó a someterse a la angustia. Pero cómo, se preguntó de nuevo y respiró profundo mientras escuchaba una discusión unos metros más allá. *Saco de huevas. Culiao. Te voy a matar.* Luego fue por su toalla —un trapo hilachento que lo había acompañado mínimo cinco años en ese hotel de cinco estrellas— y se dirigió a las duchas cuando todos se aprestaban al encierro. Ay, se va a duchar, la huevona, todo porque va a salir libre, escuchó que le decían y él, impertérrito, segurísimo en su masculinidad, avanzó con sus pasos firmes, pisoteando los charcos de humedad y las pocitas de barro mientras se acercaba al agua que escurría por entre el cemento oxidado y cerdo de las duchas, y luego comenzó a desnudarse mientras se imaginaba, al mismo tiempo que su cuerpo pilucho aceptaba ese chorro directo de agua fría en ese sitio nauseabundo, cómo sería ver su piel y su cara nada más al día siguiente, cuando saliera libre, loco, libre al fin, después de quince años y un día, loco. Y mientras se lavaba la cara, mientras se lavaba la raja y las presas, Callahan Erasmo Armijo Armijo se preguntaba: ¿Me veré más bonito? ¿Será la libertad algo que se pueda impregnar en cada una de las células de mi cuerpo y proyectarse hacia fuera como una belleza nueva, dispuesta a

corregir el daño que he hecho y a compartir con el mundo esa enseñanza para hacer del mismo un sitio mejor? ¿O es este tipo de preguntas retóricas e inconducentes y huevonas el ejemplo más flagrante del daño irreversible que han causado en mi cerebro la falta de una enseñanza mínima, sumada a los monos de pasta base y los sendos guascazos con pájaro verde que me he pegado durante quince años y un día? Callahan Erasmo Armijo Armijo no se contestó ninguna de estas interrogantes. Callahan Erasmo Armijo Armijo no apagó el agua de la ducha. Porque el agua de la ducha no se apagaba. El agua de la ducha era un hilo miserable y congelado que caía por unos tubos como si fuera el manantial de una doncella en ese nido de hongos y spa de roedores de la más variada calaña. Se secó bien seco, se puso un buzo limpio que haría las veces de pijama (una ridiculez cuasi burguesa que por esa noche se permitiría) y se dirigió a su colchón duro y fiel, dispuesto a acostarse, pero sabiendo que no dormiría un carajo en ese piso cuatro de la Torre 5 de la cárcel de San Miguel, porque las cosas estaban difíciles, puta que huevaban cada noche, y la libertad sería eso, liberarse de todos esos huevones que no lo dejaban dormir, alejarse para siempre de esos idiotas que no tenían consideración por nadie, y que ni siquiera lo iban a dejar tener su última noche en paz, con un insomnio totalmente justificado, porque quien puede dormir tranquilo si sabe que al día siguiente se te abren las puertas y tienes que enfrentarte al mundo y no sabes con qué armas, con qué herramientas, no sabes nada de nada y ahí te van a dejar.

En la tele encendida, que veíamos cómodamente con Tiziano, recostados en la cama matrimonial que hasta hace tres años compartíamos con su madre, se veían las imágenes de los disturbios provocados y esperados al término de la marcha estudiantil. Largo rato. Como un videoclip interminable. Llegaron los pacos, culiao, arranquemos, no, mejor tíremsle piedras, culiao, ellos son parte de este sistema desigual que nos reprime, culiao, su sola presencia en este tipo de manifestaciones es una provocación para el pueblo, culiao, queremos más educación, culiao, no soportamos la ignorancia, culiao, que se refleja en nuestra falta total de oportunidades, culiao, que nos obliga a vivir en una miseria tanto económica como moral, culiao, porque todo es un círculo vicioso, culiao, debido a que porque no tenemos educación nunca vamos a tener plata, culiao, y plata se necesita siempre, culiao, y es el mismo sistema el que nos lleva a endeudarnos con intereses usureros, culiao, y la deuda siempre aumenta, culiao, porque siempre queremos más y siempre nos cobran más, culiao, y vivir así es tremen-

do de la angustia, culiao, y por eso que más temprano que tarde todo este rollo nos lleva a la infelicidad y a la violencia, culiao, al no poder cumplir con las expectativas consumistas que los mismos medios de comunicación –a través de la publicidad y la tele, culiao– nos obligan a aspirar. Y entonces Tiziano y yo vimos en la tele cómo las fuerzas especiales tomaron posición de choque y se dispusieron a disolver a los grupos que parecían concertados para atentar contra el orden público más allá de la autorizada manifestación ciudadana correspondiente a un país libre y con un estado de derecho funcionando, y ante el cobarde ataque de ese lumpen que se parapetaba entre los legítimos manifestantes para sólo generar el caos y la violencia, a esos uniformados garantes no les quedó otra que actuar con toda la fuerza que la ley les confiere y exige, asumiendo una ofensiva más allá de los argumentos, quédate callado, joven terrorista, las piedras parecen ser tu único lenguaje y así y todo no tenís idea de lo que estái diciendo, anarquista miembro de grupos antisistémicos. ¿No cachái que el orden público es la base del bien común, comunista de mierda? Arranca mientras tengái piernas, joven desadaptado, y suelta todos y cada uno de los celulares que llevái contigo, son propiedad privada y este palo que tu cuerpo ahora recibe te lo doy en la defensa de ese sacrosanto derecho, y en nombre de mi institución y mi bendito uniforme y de la República de Chile, mejor educación queríai, a ver si con esta lacrimógena en la cara terminai aprendiendo.

Tiziano veía las imágenes en la televisión mientras se comía de postre una manzana verde. Qué terrible, me dijo. Sí. Qué terrible, le contesté yo, mientras en la casa todavía se respiraba el olor a quemado.

Que seas feliz de Nicolás Poblete¹

(FRAGMENTO)

Tengo que admitirlo, esto no es fácil. Mis palmas están sudando y cuando mis dedos sueltan el lápiz, observo la hoja sobre la que estoy escribiendo; una gota cae sobre el papel. Mis nudillos cruzan mi frente y me doy cuenta de que estoy transpirando; eso significa que tengo fiebre y que las cosas están avanzando hacia el lugar que tienen que alcanzar. Y tengo miedo, Kenita, te lo digo. Tengo miedo, pero eso no me va a inmovilizar, desde el momento en que todo está escrito y predeterminado, lo sé. Tú tenías razón al hacerme botar el cubrecama y no te detuviste un minuto cuando te conté la historia. Asentiste rápidamente murmurando con la nariz arrugada algo como “está apollillado” y seguiste doblando la manta en cuatro, ocho partes hasta hacerla caber en la bolsa. El cubrecamas de piel. Tantos años atrás, yo y mi padre en el boliche de los chinos, comprando dos cajas de arroz chaufa, y en la entrada un hombre se nos acerca, aborda a mi padre, tiene un acento argentino y despliega la manta frente a los ojos de mi padre quien niega rápidamente. No, no quiero comprar nada. El hombre exhibe el cubrecamas, asegura que es de piel verdadera, son distintos tipos de pieles, es una verdadera ganga, dice. En ningún lugar va a encontrar algo así; explica que está vendiendo la manta como algo excepcional. Y no tengo idea cómo mi padre se detiene a observar el cobertor, cosa muy rara pues mi padre jamás compraba nada que no fuera estrictamente necesario. Mientras tanto yo pagaba las cajas de arroz y mi padre conversaba con el hombre. Detrás del vidrio opaco del lugar de comida china para llevar pude ver los dedos de mi padre deslizándose por la manta con suma delicadeza, como si fuera seda. Y luego los dedos se escondieron en su bolsillo y emergieron revelando unos billetes, y en cosa de segundos la colcha estaba en manos de mi padre y el hombre se había ido.

¹ Nicolás Poblete Pardo es doctor en Literatura hispanoamericana (Washington University in St. Louis) y profesor titular de la Universidad Chileno Británica de Cultura en Santiago de Chile. Es autor de las novelas *Dos cuerpos* (2001, traducida como *Two Bodies*, Createspace, USA, 2014), *Réplicas* (2003), *Nuestros Desechos* (2008), *No me Ignore* (que ganó una beca de creación literaria el 2009, otorgada por el Consejo del Libro, publicada el 2010, y traducida al inglés como *Do Not Ignore me*, Kindle Books, USA, 2013) y *Cardumen* (publicada el 2012 y traducida al inglés como *Shoal*. Además de estas novelas publicadas por Editorial Cuarto Propio, Poblete es autor de *Frivolidades* (cuentos, RIL editores, 2008), *En la Isla/On the island* (nouvelle bilingüe, inglés-español, CEIBO, 2013) y *Espectro familiar* (cuentos, CEIBO, 2014). **Contacto:** nicopobletepardo@gmail.com

Tú no tenías por qué saber la historia, o por lo menos no tenías por qué recordarla. Estoy seguro de que te la conté. Pero es verdad que hay que dejar partir algunas cosas, especialmente lo material, nuestros cuerpos también son parte de lo material y lo que importa no es eso, sino el alma, nuestras almas, que es lo que estoy haciendo ahora. Despojarnos de estas cargas y elevarnos, dejando todo atrás, lo superfluo y lo que nos hace personas mediocres. Tú no sabes cuál era la conexión entre la manta y Cristo. Él apareció tantas noches en la pared. Entre sombras, proyectado desde el exterior, ahí donde había un parrón, en la casa de mi papá. Entre las parras aparecía la silueta de Él. Yo tenía la edad que tiene ahora la Samanta. El miedo de la noche, el terror de un niño después de ver en la tele el programa previo a la Navidad. La televisión en blanco y negro que recibió mi papá después de hacer unos arreglos en una casa. Y ahí, todos lo supimos, todos vimos cómo le clavaban las muñecas a Jesús para sujetarlo a la cruz. Y yo miré a mi papá como pidiéndole una explicación, y sentí miedo, las lágrimas humedecieron mis ojos pero no se acumularon lo suficiente como para atravesarlos, y mi padre apagó la televisión y dijo que si iba a llorar por cualquier cosa nunca más podría ver televisión. Y en la noche...

Despierto llorando porque Jesús está fuera de mi pieza, a través de la pequeña ventana lo veo, pero no, está al lado mío, en la pared que cada noche permanece iluminada porque en el sitio de al lado hay un poste de luz que no se apaga nunca, es un poste eléctrico que no pertenece a nadie, no hay interruptor y ya me he acostumbrado a dormir con luz pues la cortina tampoco bloquea el foco, es una tela delgada de un verde claro que no puede con la presencia de Jesús. Son las maderas, los palos de la parra que hay detrás de la ventana, las que se traslucen, dice mi padre cuando se sienta al lado mío para consolarme. Son las parras que simulan cruces. Y estira la manta de piel hasta mi barbilla. La gruesa colcha alguna vez me protegió, en la oscuridad, como una persona ciega, mis manos recorriendo los cuadrados de piel, distintas tonalidades, texturas diversas. Mi padre me regaló la manta a mí. Después de comprarla, cuando llegamos a la casa mi padre se paró al lado de la mesa y, frente a la ventana, estiró el cubrecamas, observándolo a contraluz, inspeccionando las costuras, dudando las palabras del argentino, “una ganga”, buscando el defecto entre los hilos y los pelos, como tanteando una trampa.

No es culpa tuya, Kenita, no recordar esa historia. Aferrado a esa manta, dentro de la pesadilla y los pelos bajo mi mentón. ¿Cuántos animales? Jesús en su cruz, la colcha con sus pieles. No fue gradual, fue de sopetón que entendí que en la manta había muchísimos animales. Sus pelajes eran más que fantasmas; eran el testimonio vivo que por la noche ingresaba. Quizá los animales llamaban a Jesús y Jesús respondía posándose sobre las parras, bajo el poste luminoso. Y yo apretaba el borde de la manta donde había un parche pelado por la posición en la que yo me acostaba y por la forma en la que hacía recorrer mis dedos para tranquilizarme. Donde mi mano se concentraba el animal ya estaba desapareciendo. Bajo mis dedos esa criatura se desvanecía. Después de un tiempo cambié la posición del cobertor. Luego, cuando ese borde se había desgastado, intenté cambiar mi postura al acostarme. Aun así Jesús aparecía. La navidad había pasado hacía mucho, la manta estaba guardada dentro de una bolsa y esperaba ahí, dentro de una caja de madera, a que llegara el invierno para abrigarme. Mi padre tenía razón y yo no quería molestarlo, pero una noche Jesús volvió a aparecer y de pronto mi padre estaba al lado mío, sentado al borde de la cama, tomándome una mano.

“¿Recuerdas lo que decía tu mamá? La naturaleza no engendra nada malo.

¿Lo recuerdas?”.

“Sí”.

“¿Lo recuerdas, verdad? Repítelo”.

“Sí papá, lo recuerdo”.

“Repítelo: La naturaleza no engendra nada malo”. Su voz gentil, tierna, contenía una advertencia importante.

“La naturaleza no engendra nada malo”.

“Sí, bien”. Su tono me recordó al de una profesora del colegio, su voz queriendo convencerse a sí misma, y a la vez, a mí y a mis compañeros.

Ya no importa la manta, pues nada material importa, nunca debió preocuparnos lo material. Mira lo que te digo, tengo 33 años, para nada viejo, y sin embargo cualquiera diría que soy el abuelo de las niñas, con esta cara. Tú fuiste más severa, precavida, pero yo no me tomaba tan en serio todo lo que teníamos que hacer en el trabajo. Los efectos de los pesticidas, todo eso. Cuando empezaron a advertirnos de los rayos ultravioleta yo ya llevaba años trabajando en los huertos y en ese entonces a nadie le importaba, las quemaduras, espalda,

brazos, cara. Ojos... Hace unas horas atrás, bañando a las niñas, por casualidad encontré mi cara en el espejo y me sorprendió lo que vi... fue como si viera a través de tus ojos y entendí tu mirada de cansancio, de desprecio. Eso fue un error porque me llevó hacia otro lugar en mis pensamientos, y sentí pena por las niñas, tuve que aguantarme y no ponerme a llorar frente a ellas; necesité recordarme qué era lo importante, qué es lo trascendental, lo que estoy haciendo, sin desconcentrarme y sin desviarme del camino que sé, estoy convencido, es el correcto. Y sí, ése soy yo también. Me pasó algo raro porque minutos después acosté a las niñas, cada una con su vaso de leche. Esta vez no leche en polvo, sino leche real. Y vasos de vidrio, no sus vasos plásticos que nunca quedan limpios cuando los lavo. Las niñas miraron la caja de leche y sonrieron, y la Samanta puso una cara extraña al ver los vasos de vidrio. Y no necesité, no habría sido digno, engañarlas moliendo las pastillas, no. Les dije que tomaran las pastillas que les estaba dando, que eran para dormir muy profundamente, y que hoy era un día especial. Hoy ES un día especial y las niñas ya están en sus camas. Las dos tragaron las pastillas con sus vasos y la leche. Kenita, ¡estaban sonriendo! ¡Sus ojos brillaban al beber! Un ritual, les dije. Una ocasión importante, por eso el baño; una preparación para un momento extraordinario. Algo que ocurre una sola vez en la vida. ¿Una sorpresa, papá? Sí, angelito, una sorpresa. Sintíéndome bien, en ningún caso engañándolas. Queriendo seguir las señales de Dios, como en la historia de Santa Caterina, la misericordia de Dios y la piedad de Dios. Y no es el castigo de Dios porque Dios es un espíritu que no castiga. Por eso me arrepiento de haberle contado a ese vecino, pues cada uno tiene que cargar su cruz con dignidad, y eso significa no quejarse frente a otros. Pero es verdad Kenita que las niñas no estaban bien y no estaban preparadas para crecer como... algunas nacen con problemas respiratorios, al corazón, a los riñones y Dios no quiere que esas guaguaitas vivan, hay una sabiduría en eso que uno no es tal de cuestionar. Entonces esto es para ti la posibilidad de empezar tu camino sin ninguna traba, como te mereces. Y ahora tú tendrás tu futuro y yo haré lo que Dios me ha dicho, Jesús me da las fuerzas, pero yo también tendré mi castigo que será eterno, eso lo sé. Y ahí no tendré a mis niñas, no tendré nada, solo sufrimiento, aunque de otro tipo. Sin embargo las niñas sí estarán en un lugar bueno, mucho mejor que éste, se merecen el lugar al que van a ir, ya que todos los niños se van al reino de los cielos. Ahora estarás libre de mí y podrás seguir tu camino con quien quieras, con ese hombre, te lo mereces, te mereces lo mejor, está claro.

Yo no estaba preocupado de mi piel, de mis pulmones, nada de eso. Estaba pensando en lo que nos había dicho don Plácido el primer día sobre la relevancia de este trabajo: Nosotros somos indispensables, representamos la modernización de la agricultura. Tú y yo, Kenita, éramos parte de ese sector. ¿Sabían ustedes?, dijo don Plácido, ¿que casi el 15 por ciento de la fuerza de trabajo son ustedes? ¿Sabían que sin ustedes la gente no come? ¿No conoce nuestros frutos? Y tú pareciste orgullosa por un momento, a menos que fuera una risa enigmática, esa mueca que empezaste a hacer cada vez con más frecuencia, de modo que ya era difícil saber si te estabas riendo genuinamente, si te estabas mofando de don Plácido, o si te estabas burlando, condescendiente, de mí. Al final ya no sabía. Después te fuiste a tu sector, estabas contenta de estar en el sector de 'packing' y no en el de poda, cosecha, limpieza o desinfección. Y aun así arrugabas la nariz como si fueras tú la que se exponía a los aerosoles plaguicidas, y alegaste, incentivando a las otras mujeres a hacer una manifestación para denunciar los riesgos por la exposición a los pesticidas. También era necesario, dijiste, reclamar por lo indigno de los contratos. Esto era un fraude laboral, así lo llamaste, lo recuerdo perfectamente. Y estabas iracunda cuando un tábano voló hacia tu paquete de uvas y te pusiste a chillar, dando manotazos; con una bolsa intentaste golpear al insecto que, pertinaz, se alejó un poco y volvió a revolotear sobre las uvas, muy cerca de tu cara. Y estabas finalmente riéndote cuando pudiste darle con la bolsa, y el tábano cayó sobre la mesa y las otras mujeres rieron. Entonces dijiste una grosería y suspiraste. Las mujeres te miraron mientras desgajabas un racimo y desgranabas un puñado de uvas que metiste entero en tu boca. Y luego indignada cuando la encargada se te acercó y escuchaste el reto desde su boca cubierta con una mascarilla. Y refunfuñaste algo, ofendiendo a la encargada: ¡A quién le estás cuidando el puesto! Por supuesto que sí, regañaste ácida, la mínima firma, ahí sobre el papel que a nadie le importa. Salud, jubilación. ¿70 años? ¿Quién está pensando en eso? ¡Si yo necesito pagar los zapatos ahora! Encaraste a la encargada haciendo el gesto de frotar el pulgar contra el índice y el dedo medio. Y parodiaste las palabras de don Plácido, frente a las risas camufladas de las otras mujeres, de pie frente a la larga mesa, sus cabezas inclinadas, sus manos ocupadas. Con voz burlona dijiste: claro, gracias a ustedes las frutas chilenas llegan a tiempo récord a la mesa de los gringos, de los franchutes. Claro, nosotros somos los que ponemos en sus bocas lo mejor de nuestro país. Y usted, encargada, dijiste, a pesar de que la mujer te había dejado hablando sola y se alejaba, dándote la espalda; oiga, acaso

usted, que le cuida hasta un grano de uva a su patrón, tiene acceso a previsión de salud o de imposición para jubilación. ¿Usted está libre de intoxicación? Y aunque la mujer se había retirado, seguiste, ahora dirigiéndote a las muchachas alineadas frente a la mesa. ¿Acaso ella tiene un lugar limpio donde tomar la colación? ¿Tiene un baño para sus... necesidades? Un par de mujeres rió. Alguien murmuró “necesidades” en tono cómico. Y terminaste relatando aquella única vez, adentrándote en el terreno con matorrales; caminando y caminando para encontrar los mínimos arbustos que no disimulan nada. Da lo mismo, dijiste, orinar en un costado, rápido y arriesgándote; adentrarse entre los matorrales es peor, porque te tardas el doble, todos se dan cuenta de la ausencia, y al final tampoco estás oculta de nada. Es mucho peor porque mientras más lejos, más panorámica es la visión desde las mesas, y por ende, mucho más expuesta. ¡No!

Gorilas en el Congo de Alejandra Costamagna¹

Romina lo había mirado, eso era cierto. Lo había mirado mucho desde la otra fila en las cajas del supermercado. Y al final le había dicho: «Un gusto verte». Luego la corrección: «Un gusto verlos, hasta luegoito». Y había salido con su carro semivacío hacia la calle. Iba moviendo las caderas como en un baile. Así la vio, al menos, Marietta.

—Hasta luegoito —repitió Samuel como atontado.

—¿Qué significa eso? —habló Marietta.

Era el turno de ellos en la caja. El cliente anterior acababa de recibir el vuelto de parte de la cajera y ahora les dejaba el espacio libre.

—¿Qué significa qué? —preguntó Samuel.

—¿La sigues viendo?

—¡Uf! —suspiró el hombre mientras ponía sobre la cinta corredera las manzanas, las naranjas, el par de limones, la lechuga y los porotos verdes. Primero las frutas y verduras, después los lácteos, al final los abarrotes. Siempre era igual.

—¿Qué significa *hasta luegoito*, dime?

—Es un saludo...

—¿Tienes algo que decirme? —lo aguijoneó Marietta.

—No, por favor las frutas con las frutas —le indicó al niño que había empezado a guardar desordenadamente la mercadería en bolsas plásticas.

—¿Y el papel higiénico dónde lo pongo? —preguntó el muchacho.

—Con el detergente, no sé... —vaciló Samuel.

—El papel que vaya con las servilletas, por favor —intervino Marietta.

La cajera parecía una máquina programada. Pasaba el producto por el código de barras, apretaba el botón, miraba la pantalla, clic, pasaba el producto por el

¹ Alejandra Costamagna (Chile, 1970) ha publicado las novelas *En voz baja* (1996), *Ciudadano en retiro* (1998), *Cansado ya del sol* (P2002) y *Dile que no estoy* (2007); los libros de cuentos *Malas noches* (2000), *Últimos fuegos* (2005), *Naturalezas muertas* (2010), *Animales domésticos* (2011) y *Había una vez un pájaro* (2013), y el compilado de crónicas *Cruce de peatones* (2012). Su obra ha sido traducida al italiano, francés y coreano.
alecostama@gmail.com

código de barras, doble clic. Faltaban sólo el pollo y los huevos para terminar la compra.

—Dime, te estoy escuchando —volvió a hablar Marietta—. Soy toda oídos.

—No es el momento, mi amor —se disculpó Samuel con la vista fija en las manos del niño que en ese momento metía el pollo en una bolsa más chica. También parecía disculparse con la cajera.

—Ahora te da vergüenza... Pero todos se dieron cuenta de cómo te miraba —y le habló a la cajera—. Usted vio a esa niña, ¿verdad?

La cajera no respondió. Marietta se agarró la cabeza con las manos. Se la apretó, se la apretó. Como si presionando fuerte pudiera dejar de ser ella. Qué quería decir con ese gesto, qué mierda iba a hacer ahora, se preguntó Samuel. Cuándo iba a entender, Marietta.

—Quince mil ochocientos cuarenta y ocho pesos —informó la cajera. Samuel abrió la billetera y sacó dos billetes de diez mil pesos. La mujer apretó un botón y abrió la caja. Tres filas para billetes y la esquina para las monedas—. ¿Desea donar los dos pesitos a la fundación Santa Esperanza?

—Sí —dijo Samuel.

—No —interrumpió Marietta. Entonces se sacó las manos de la cabeza y volvió a ser la misma persona.

—Sí —corrigió él, con cara de vergüenza.

—No —repitió ella—. No queremos donar nada.

La cajera les devolvió los cuatro mil ciento cincuenta y dos pesos. Gracias por comprar con nosotros, de nada, hasta luego, adiós. Samuel separó las monedas y se las entregó al muchacho: ciento cincuenta y dos pesos.

—Y además crees que solucionas las cosas con moneditas —se quejó Marietta.

—¡Hasta cuándo con tus tonteras! —soltó el hombre.

Marietta agarró el carro y empezó a moverlo por el pasillo. Samuel iba detrás. Se detuvieron frente a un mesón con periódicos del día. El titular del vespertino informaba que habían encontrado 125 mil gorilas en el Congo. Se acercaron a mirar la misma noticia. 125 mil gorilas. Después se alejaron de los periódicos y siguieron caminando con el carrito hacia la puerta. Antes de salir se miraron. Parecían arrepentidos, culposos. Como hartados de sí mismos.

–Dime si la sigues viendo, te lo suplico.

–Marietta... –se atrevió a murmurar apenas Samuel. Por su cabeza se cruzó, apenas como un relámpago, la imagen de Marietta y Romina agarrándose a golpes. Animales salvajes, el par de mujeres: animales en celo. Puños, codazos, patadas, un empujón preciso. Una mejilla sangrando, una costilla rota, la ambulancia.

–¿De verdad no hay nada que me quieras decir?

Quería decir, él, que la próxima vez no le iba a mentir. Que la próxima vez se iba a atrever. Que sí, que veía todas las semanas a Romina, que sí, que le seguía dando una mesada, que nunca dejaría de verla, incluso si le dijeran que era una asesina en serie. Incluso si un día les clavara el cuchillo a la salida del supermercado. Que sí, que nunca iba a dejar de verla porque era su hija. Eso le diría a Marietta la próxima vez. Pero todavía no era la próxima vez, así que esa tarde, con el carrito de supermercado separándolos, Samuel le mintió.

–No, ya no la veo.

–¿Sabes qué...? –vaciló Marietta. Y no terminó la frase.

Se agarró la cabeza con las manos y cerró los ojos. ¿Qué quería decir con ese gesto?, se volvió a preguntar Samuel. Todo. Quería decir, ella, que lo que ahora estaba rumiando, lo que brotaba sin control en su mente abierta, era apenas la hilacha desteñida de unos pensamientos demasiado oscuros como para desparramarlos ahí, en las puertas del supermercado, frente a ese hombre que de pronto le resultaba un completo desconocido. Entonces la mujer bajó las manos, se acomodó el pelo en un moño y dijo:

–Cuidado con las rueditas.

Después tomó el mando del carro.

“Lecciones de anatomía para modernizar el incesto”

ÁNGELA BARRAZA ¹

(poema del libro inédito *La Mala Clase*)

“No es violación porque ella con mi pareja
tuvieron una relación con consentimiento.
Además ella ya había tenido pololo.”
(Argumento de la mamá de una niña de 11 años
embarazada por su padrastro)

Cuando pasa la pendeja de quince meneando el culo
por el medio del patio
los amigos miran a Gerardo, su papá, que se pone nervioso
y no sabe si mandarla a vestirse más tapada o definitivamente ir a darle
un combo a su compadre Ramiro que siempre cuenta
que en los días de paga
sale a culearse cabras chicas.

Está cada día más grande la niña, dice siempre
la abuela en el almuerzo de domingo,
y a Gerardo no se le puede pasar por la cabeza otra cosa
que la imagen de la cabra
meneando el culo y hasta
se la imagina chupando pico en una plaza
a todos sus compañeros de curso.
Y por supuesto que le tiene un miedo parido
a que un día
se le vaya la cabeza pa otra parte
y la piense completamente en pelotas y se le pare
(no le voy a decir por qué pero tápese
cuando pase de camino al baño).

¹ Ángela Barraza Risso (1984-) Escritora y editora. Ha publicado “Chile” (2011), Editorial Fuga. Actualmente escribe para el periódico El Ciudadano.

Cuando su compadre Ramiro contó por primera vez
la historia
de las pendejas que salía a culearse
cada vez que andaba con el bolsillo lleno de plata
a Gerardo no le pasó nada.
Hasta le celebró las peripecias a su compadre.
En ese tiempo
la niña tenía seis o siete años. Pero ahora
cada vez que se acuerda se imagina
que perfectamente puede ser su hija
a la que el compadre se engrupa
con piscolas y cigarritos mentolados
en un bar de los que están en Bellavista al fondo.

Tanto que se arregla esta güeóna pa salir, pensaba Gerardo.
Un día va a quedar embarazada y
me voy a tener que hacer cargo yo de la criatura. Seguro que
ese güeón que tiene por pololo
a lo más y se desaparece una vez que hayan comprado
la cuna y la primera ropita. Ni en pintura
se va a aparecer por la casa
el muy conchesumadre.

Dicen que una cosa lleva a la otra y así fue.
De tanto verla caminando
y de tanto reprobar la conducta de su pololo
un día la tomó por sorpresa
y la empezó a besar.
No hay peor consejero que el
convencimiento masculino que asegura
que todas las mujeres al final son putas, y en eso
estaba cuando se le fueron las manos
y no supo con certeza que era virgen
hasta que la penetró por primera vez y la sintió apretadita
y entonces a él
el corazón
se le puso blandito.

Prefiero ser yo antes que cualquier güeón que no te respete, le dijo
 y la pendeja
 sin saber cómo llorar
 sentía el peso de su padre encima
 mientras se movía fuerte y a veces le chupaba las tetas.
 No le dio besos
 en la boca porque
 ni a las putas ni a las hijas se las besa con lengua,
 sin embargo la acarició amante hasta que eyaculó.
 Le limpió
 el coño con la que él consideraba la misma ternura
 con que un día se lo lavó y secó con talco
 al cambiarle los pañales.

A partir de ese momento sabían los dos lo que se siente
 el tacto rugoso de la carne y de la misma carne.

Los tiempos están tan malos, decía la abuela
 en el almuerzo de domingo
 y la niña mordía la mechada mientras pensaba en que
 ya aprendía de a poco a darle naturalidad y riesgo
 a esos días de semana en que
 el papá llegaba caliente y se lo metía.
 Cualquier cosa en la vida puede terminar
 por volverse costumbre,
 incluso el error, incluso el vértigo. Y así lo supo la niña
 que en los brazos
 de su padre gimió por primera vez por una cosquilla
 que le recorrió la guata. (pensó en la sensación arriba de un columpio
 porque si te empujan muy fuerte pasa eso del vientre)
 Fue por él
 por quien empezó a tomar pastillas
 y como una lección de vida
 le faltó el respeto más seguido en la calle.
 Lo puso celoso. Se la hizo difícil.

Una vez el compadre Ramiro se desubicó hablando
del poto de una mina rica y Gerardo atinó a decirle
No seay enfermo poh compadre,
no veís que yo tengo una hija de la misma edad.
Si claro, pero ella es tu hija
y esta mina no es na mi hija pos güeón, es diferente la cosa.

A Gerardo le gusta el fútbol y piensa que tuvo mala cueva
por no tener mejor un hijo hombre. Hubiera sido más fácil la crianza
porque los hombres son de fierro, no como las minas.

Al final de cuentas, no es tan malo el asunto,
es normal, se decía el padre de la niña. Total
todo pasa por una cosa de principios
y de no dejar que nadie le pase por encima a la cabra

así aprende tal cual como es la vida
y en unos años más
me va a agradecer que ningún pololo venga
y la haga güeona.

“Gabriela Mistral, Zombie #7”

(Poema del libro inédito *Corazón Zombie*)

Saliste guacha de una noche
y te pusiste a caminar por la Alameda.
Lesbiana y religiosa
como un turbante prohibido,
completamente renovada y adicta al plush
subiste
ardiendo
en la comisura de todas las jefas de UTP

que no conciben
a la maestra vuelta y vuelta
con las cabritas lindas del liceo de monjas.

Piececitos de niña arriba tuyo matriarca.
Potos de niña
azulosos de frío y caldo de choro
escurriendo entre los dedos. Píndaro
con flor de tafetán en la sonrisa, galla
te veo
haciendo causa común con todas las causas posibles,
te pienso
bailando Dead Can Dance
en una esquina de la Blondie.

Gaby la tarántula
pegando el ojo
en la muchacha mexicana que nació vestida
con la metralleta lésbica de la revolución,
te imagino ahí güeóna
haciéndote la loca
para permanecer a medianoche
aún vestida
con la sonrisa medio sádica
de una abuelita dark.

Estarías tan de moda hoy día
con esa pelusa blanca que tenías por pelo.
Hasta la peluca ronca de Jaime Quezada
y de todos los guardianes de tu culo
parecerían un ejercicio vintage
al lado de esas mechitas canuchentas
que te vuelan bonitas
hasta en el billete de cinco lucas.
Gabriela
la vieja loca de traje de dos piezas

y esas patas de gallo anarko.

Por eso es que te digo así,
pensando en un cóctel de demerol
y una corbata enrollada en la lámpara del velador
que estarías tan de moda hoy día,
tan avantgarde
tan elegantemente queer
en lo dinámico del beso.

Ivonne Coñuecar

Poemas Selectos

Catabática

Patagonia en el frío que duele
abre su boca el viento y ruge
tiembla en la madera la memoria
silbidos en la chimenea
la noche azul tiritita en los labios
que no me abren su escarcha
agujas en el viento blanco / Coyhaique silencio
la anacrónica razón de luto sin testigos
tempestades apagan mis velas / arrastran el polvo de las
tumbas
silban en las grietas de mi piel
se calman en mi cansancio catártico / antártico
Trapananda
sílbame otra vez las grietas de mis tierras
arráncame estas raíces que traigo / esta raíz tan grande
que palpita en la cobardía de mi sordera predilecta.

Catabática 2

y no sé en qué día dios creó el viento y los incendios
 la cordillera intocable
 o las presiones que juegan
 al catabático / al arrasar / al escaparse
 sin delito / sin creencia
 ruedo por las calles de Coyhaique
 y su manto taciturno de hipocresía

temporales de noviembre
 revuelven el mar nuboso
 Coyhaique
 mar mil veces / mal mil veces
 yo me fui / me enamoré de Valdivia
 la muy noble y muy leal
 me amó también

pero el desafío fue mi tierra
 escarbar en el hielo para encontrar mis muertos
 quemando / hurgando el blanco
 sin inocencia
 blancas sus sábanas frías
 y sus figuras blancas
 y sus fisuras blancas
 la blancura de sus tantas muertes
 en la lumínica noche
 bombardean las estrellas / inevitables
 mi guerra sorteada
 mi crónica lucha colmada de vientos

Catabática 3

Vuelvo al fin sin humillarme/ sin perdón ni olvido
(Vuelvo, Inti Illimani)

todos en busca de la Trapananda
al acecho lucrativo/ carnívora / afilado
de nuevas políticas de gobierno / el rescate energético
de un país que no sabe / que no quiere grados bajo cero
yo tuve mi patio / mi álamo / dos pinos en el inventario
tuve un cerco de rosas / mucha alergia en primavera
una plazoleta llena de cenizas volcánicas
tuve un padre y una madre / una historia que contar
tuve un hacha y corte mis dedos / le di de comer a las gallinas
resbale en la escarcha / mis labios se abrieron de sangre al reír
tuve un siemprevivido en mi ventana
tuve una lancha / fui la jovencita capitán de bahía
no amé a nadie en ningún puerto
ame a todos en las calles y las fiestas carmesí / carne si
me olvide de hablar cuando a mis heridas le crecieron bocas
yo tuve quince gatos / perros / tina y jugaba
yo tuve una bolsa plástica de volantín / piedras que patear
y dormí en ásperos algodones / yo tuve querida
un hombre y una mujer que me amaron
y no se llamaban padres / no se llamaban hermanos
yo tuve miedo / dolor / cansancio
yo tuve / es la forma más clara
de manosearme las heridas
yo tuve que irme querida

Adiabática

esta / mi herida patagónica
mi dictadura
estos / mis padres y madres
mi huerfanía
los nombres que no tender

Adiabática

III

esta es mi piel travesti. la evidencia de la burla / un espejo archipiélaga mis
 detalles mientras respondo que sí / que no me importa. que me voy a casa.
 porque me hacen falta los cariños de mis padres y mis madres /
 los cariños de mis enemigos / cariños desechados en los pasamanos del
 silencio. mi silencio es otra forma de gritar / otra forma de comerme las
 uñas / otra forma de pedir perdón por las galerías de un museo de cera que
 se construye en mi memoria. Chile no tiene oportunidades
 cuando presento mi demanda de cariños y derechos / mi silencio es otra
 forma de vivirte / cariño de exprimerte. el mundo debiera callarse/ acurru-
 carse en tu pelo que no sabías si rojo o negro / ablandar en tus manos las
 pequeñas vergüenzas / escucharte gemir mientras las calles me cierran
 sus puertas / y yo travesti digo democracia bajo los neones.

Ella olvida

I

Nos alejamos lenta e irremediamente. cada una decidió su ciudad exilio
 / el país que estrellaría nuestras calles se arrastró por la memoria que le
 susurré. las calles de Santiago. 1973. año que no nací. los gritos de los
 torturados escapan del estadio nacional. 1980. fui aprobada en una clínica
 / no elegí este país / no eligió este país. 2008. año de clausurar la muerte.
 los fans llenan conciertos entre fantasmas. ella olvida / ella no dice / ella
 no sabe los golpes de un país anestesiado / ella se anestesia cuando inútil
 arranca mi piel. dicen que los ratones carcomían los úteros. ella olvida que
 los tanques rompían las aceras / ella no quiere que su corazón se llene de
 otros. le dije entonces que la historia la hacen los pueblos / la memoria es
 una bomba de tiempo que debemos desactivar. nos alejamos lenta e irre-
 mediamente. el silencio quiso que los panfletos volaran en los ochenta
 / que tengamos fotos primer plano y apellidos de la historia / que la televi-
 sión nacional nos llenara de cachureos y humanoides Pinochet dixit / que
 nos derrumbáramos hacia el libre mercado / que el plebiscito no traiga

alegría. llenamos de adrenalina los póstumos asientos. celebramos lo que debíamos celebrar / pagamos a crédito nuestro rito de sufrimiento. hicimos de las torturas un rito de baile.

II

Ella olvida las calles / imperialistas / reprimidas. un enemigo nn acecha en esta bienvenida democracia que celebramos todos / bienvenida globalización gritaron los yanquis y los chinos / nos llenaron de plastic y chatarra los ojos. somos los premios del carnívoro hocico empresarial. el cuerpo de las ciudades es el vapor que nos asfixia. el polvo de las ciudades es la piel que nos falta. Los niños jugaban con trompos y bolsas de plástico / nos dejaron sin niños. Tecnología y pedófilos / nos dejaron sin leyes. Ella es la causa pausa de todos mis males / su mirada perdida en las palomas infectadas de plazas de armas / ya las migas no son un rastro romántico / ella olvida sin dejar migas. Que compramos el lada porque acabó la guerra fría. El olor de los servicios públicos era húmedo / los vasos tenían sarro en el fondo / se escuchaban las olympias y las olivettis. Me dormí en libros polvorientos de una oficina céntrica. Nos alejamos lenta e irremediablemente. Ella olvidó el sabor de las frutas / caminamos por casas grúas / armaban y desarmaban a la gente muriéndose de pánico. Cariña / besaste sin respuesta mis labios blancos y adoloridos. Gritaste en los derrumbes que me amabas y no escuché / no escuché porque tinnitus y cansancio me vencieron en las estaciones no visitadas. Ya no pude gritar / ya no pude tocar. Ella olvida que soñábamos. Que amábamos. Ella olvida que su lápida es sólo el comienzo de mi nueva ciudad.

Anabática

I know I'll make it / love can last forever
 graceful swans of never topple to the earth
 and you can make it last forever²
 (Smashing Pumpkins, Thirty three)

² Sé que voy a hacer/ el amor puede durar para siempre/ los hermosos cisnes que nunca tocarán la tierra/ y tú puedes hacerlo durar para siempre (Smashing Pumpkins, Thirty three).

si tenemos bocas es que podemos besarnos o decir
 si no tuviera cenizas y humo serías el primero
 ábreme la boca ábreme la boca.
 no te pido que me exhibas por las calles
 ni que me lleves a casa
 no quiero conocer a tus padres
 permanezco oculta en los livings y camas ajenas
 pudiera decirse que me acostumbré a existir en otros nombres
 en otros cuerpos y en otras casas.
 si tenemos bocas es que podemos besarnos o decir
 son cuchilladas o quemaduras estos intentos
 las calles no nos quieren. la gente nos mira y te gustan mis infiernos
 crees que te dejo hoy mismo.
 que te amo hoy mismo.
 todo es más lento querido adolescente

vámonos a un país donde nadie nos conozca

Anabática 2

siguen los movimientos de las ropas
 chilenas o mundiales.
 la gente desaparece
 quedan sus retratos pegados en las calles

tengo retratos de mis desaparecidos
 para saber echarlos cuando regresen
 tengo sus rostros
 ningún rastro del “te eché de menos”
 echo de más caraña
 cuando alguien dice te amo
 lloro por las noches en mis incendios
 que no apagan
 pídele a gritos que me salve
 que regrese

y su retrato pegado en mi pared grita.

los desaparecidos no vuelven. siempre son otros.

Anabática 3

quien habla del fuego trae en su puño el anabático anhelo
de arrancar

quien habla de heridas revive al violador que con piedras
callamos

porque no queríamos verdad

no quisimos que entrara y nos robara

porque sabíamos que esa mirada

y ese silencio es un monstruo que aguarda

y ya sin fuerzas

tan pequeñas

nos quitaron las ropas

y nos dijeron shhh... no le cuentes a nadie

y accedimos

y nos excitamos del modo horrible de las vírgenes violadas

las vírgenes que lloran sangre

yo tuve internos cariña

estuve a piel abierta

tocaba mi piel y no dolía

vi la grasa y mis órganos moverse

me quemé de nuevo

porque mi padre dijo si te quemas dos veces ya no duele

y no dolió

VI. RESEÑAS

Grínor Rojo. Las novelas de formación chilenas. Bildungsroman y contrabildungsroman. Santiago: Sangría, 2014. 978-956-8681-33-3, 276 pp.

El libro de Grínor Rojo, académico e investigador chileno con una larga trayectoria docente tanto en Chile y otros países de Latinoamérica como en Estados Unidos, además de autor y coautor de más de quince volúmenes de crítica literaria y cultural, sorprende por su capacidad de llevar desde un género literario ya clásico, como es la novela de formación, a un recorrido por la narrativa chilena del último siglo que da cuenta de importantes procesos de transformación social, política y artística y de un repertorio de novelas que leídas colectivamente revelan aspectos pocas veces advertidos en trabajos críticos anteriores, todo ello desde una prosa en que se agradece la claridad y la ironía que a ratos ameniza la lectura.

El volumen, que sigue a *Las novelas de la Oligarquía Chilena* (2011) del mismo Rojo en el catálogo de Sangría Editores, no se entretiene en grandes prólogos (algo más de una página) y se organiza en dos partes asimétricas en cuanto a su extensión: la primera, reúne los análisis de las novelas de formación, tres de ellos aparecidos en versiones preliminares como artículos y centrados en las novelas *El último grumete de la Baquedano* (1941) y *Los conquistadores de la Antártida* (1945) de Francisco Coloane, *No pasó nada* (1980) de Antonio Skármeta, *Mala Onda* (1991) de Alberto Fuguet, *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño y *Dile que no estoy* (2007) de Alejandra Costamagna. La segunda parte está dedicada a lo que el autor llama “La contrabildungsroman de Manuel Rojas” y reúne tres apartados que leen relatos y novelas de Rojas en un recorrido que va dando cuenta de cada uno de los textos como parte de un todo que transgrede el género en los términos en que lo define Lukács en su *Teoría de la novela*.

Aunque todos los ensayos de la primera parte están repensados colectivamente e interpelan a los otros cuando existe una relación relevante, además de ser vitales para ir configurando el mapa de la literatura chilena del siglo XX desde temas como el exilio en la novela de Skármeta, la ruptura con las vanguardias como cierta experiencia de lo moderno que se hace necesario superar, en la de

Bolaño, y los efectos de una reacumulación capitalista en los años finales de la dictadura sobre quienes más se beneficiaron de ella, en la novela de Fuguet, me parece que los ensayos imprescindibles son aquellos sobre las novelas de Coloane y Costamagna.

El último grumete de la Baquedano (1941) es un bildungsroman que acataría el modelo del género tradicional porque cuenta la historia de un joven que se embarca como polizante en un barco y se ‘hará hombre’ en un sentido férreamente convencional, al convertirse en grumete de la Armada de Chile y consagrar su vida a la defensa de la patria:

El aprendizaje de Alejandro Silva es así el de un niño que está en el camino de dejar de serlo, para transformarse en un adolescente con las características integradoras que el despliegue de semejante transformación adopta en los relatos paradigmáticos del género. Aparte de haberlo asumido de esta manera ortodoxa, Coloane le imprime a este género un sello aún más conservador, resignificándolo con las características de un manual para la educación de los jóvenes que consagran su vida al estado-nación (26).

Además, el viaje de Alejandro Silva se emprende como la búsqueda del hermano que ha abandonado a la familia, búsqueda que en clave psicoanalítica también puede verse como la del padre marino, muerto en un naufragio. De este modo el viaje tras el hermano, según Rojo, se transforma claramente en un intento de reconstrucción del orden familiar burgués, un estado de cosas que no se contradice con el horizonte ideológico de la novela y que sería catalizador del principio de consagración de la vida por la patria. Ahora, ¿cuál es la patria en la que Silva cree? Una patria exclusivamente masculina, etnocéntrica en su percepción de los yaganes (“los alacalufes son la raza más atrasada de la tierra”), una patria cuyos límites geográficos hay que defender y que se aferra a su memoria como una forma de alejarse de lo natural, de lo bárbaro. Sin embargo, desde el análisis de Rojo, este discurso entra en tensión con otro en la novela, el del hermano perdido y que vive entre los yaganes, en el que a pesar de que sigue predominando una actitud paternalista respecto a los indígenas, no se percibe un intento aculturador. Esta toma de distancia respecto del primer etnocentrismo exhibido en la novela apenas alcanza a ser la concepción de un cierto mestizaje a medias en Coloane que para Rojo es secundario respecto

de la imagen de la corbeta como alegoría de la nación: “la patria de Francisco Coloane es sólida ‘de triple fondo’, ‘no se hunde sino en pedazos’, pero es necesario renovarla cada cierto tiempo, en el entendido que eso es algo que se hace solo para que esta patria continúe siendo lo que es” (38). Rojo ejemplifica esto último aludiendo a un pasaje al final de *El último grumete de la Baquedano* donde el narrador señala que si el padre de Silva fue sargento de profesión carpintero, el joven grumete llegará a ser telegrafista, lo que refuerza la idea de que la única forma de progreso deseable en la novela es de impronta tecnológica y que según el crítico haría eco de una lógica histórica de compromiso político “que determinó los destinos de nuestro país durante gran parte del siglo XX” (41).

En el caso del análisis de *Dile que no estoy* de Alejandra Costamagna, lo que me parece más interesante es su discusión, al estudiarla como historia de formación de artista tal como había hecho con *Los detectives salvajes*, del vínculo entre el artista fracasado y el neurótico autocrítico que identifica Otto Rank, aquel que se critica hasta el exceso y se idealiza hasta el exceso, y que por lo tanto constituiría la antítesis del artista exitoso, aquel que se acepta a sí mismo. Rojo se apoya en la refutación de esa tesis de Rank para explicar el destino del proceso que vive Lautaro Palma, músico que protagoniza la novela de Costamagna, y cuyas inseguridades efectivamente parecen llevarlo al fracaso como artista. Según Rojo “esta novela nos entrega una escritura literaria exitosa acerca de un proyecto fracasado” (151), en la medida que el fracaso de ese proyecto, el del músico en la novela, implica la concepción de una nueva estética en la que lo popular aparece incorporado en la definición de arte.

La segunda parte del volumen entra de lleno al análisis de la trayectoria narrativa de Manuel Rojas en su conjunto como una contra bildungsroman. Ya en los primeros cuentos “Laguna” (en *Hombres del sur*, 1926) o “El vaso de leche” (en *El Delincuente*, 1929), al igual que en *Lanchas en la bahía* (1932), Rojas diseñaría un referente extratextual, un personaje que recupera y reordena “una zona de su propia existencia en términos de una estructura limítrofe entre la realidad del mundo y la realidad del texto” (191). Así, en este autor la forma del relato de aprendizaje no va a estar contenida en una obra en particular sino en varias; en ellas se repiten las preguntas sobre quién se es, cuál es el contrato social que se puede llegar a establecer con los demás, o qué tipo de relación se puede mantener con una mujer, todas preguntas que llevan al protagonista a advertir

y a enfrentar el conflicto que significa para él la posibilidad de entrar o no en el sistema de las instituciones burguesas.

El apartado II de la segunda parte muestra lo que ocurre en particular en *Hijo de Ladrón* (1951), novela en que se redondea el proyecto de contrabildungsroman desde la perspectiva del hombre maduro que es Rojas a fines de la década del cuarenta, pero que curiosamente aún no sabe cómo llegó a ser ese hombre. Si bien el personaje ignora lo que le ocurrió, sí sabe que fue importante para él y por lo tanto regresa a ese punto para explicárselo. Prestando mucha atención siempre a las estrategias narrativas, Rojo va bastante más allá en el análisis de temas que se han hecho lugares comunes en la interpretación de la novela desde una perspectiva universalista de tono existencial. Un ejemplo de esto es el significado que asume lo que el personaje llama “el pago de las cuotas”, lo que según Rojo no tiene que ver tanto con la idea de que para todo ser humano crecer es sinónimo de desgastarse, sino que para un cierto grupo de individuos esto sería particularmente cierto: “aquellos que por las causas que sea han sido víctimas de los mordiscos sucesivos y el drenaje permanente que un orden político y social despiadado le hace a una entereza que es vulnerable más que cualquier otra, la de la infancia” (218). Si bien, desde la perspectiva de la definición misma del género, el pago de estas cuotas, el sufrimiento que esto implica, podría verse como la condición de la entrada en la adultez, en Rojas el protagonista no está dispuesto a seguir pagando, a negociar su entrada al orden colectivo sistémico, sino que va a explorar otro tipo de colectivos y a ir en busca de un futuro alternativo.

El tercer apartado se salta una década en la producción narrativa de Rojas y se interna en la novela *Sombras contra el muro* (1964), la que narrativamente se superpone al final de *Hijo de ladrón* y le permite a Rojo seguir con el análisis de esta contra bildungsroman diseminada en varios textos. En ella vemos a Aniceto Hevia viviendo en un mundo anarquista en un momento en que los ideales libertarios habían vuelto a cobrar importancia en el país. Así, el análisis va explicitando las etapas que recorrerían la producción narrativa de Rojas. La primera, centrada en lo que Rojo llama “la edad de la inocencia” en Hevia, donde el personaje da sus primeros pasos en el mundo adulto (desde los primeros cuentos hasta el final de *Hijo de Ladrón*); un segundo tramo caracterizado por el vagabundaje programático, el de Aniceto Hevia de filiación anarquista

y su búsqueda de un colectivo alternativo (*Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante*); entre estas dos etapas, una tercera: la de las novelas que no se analizan en el ensayo y que dejarían ver un atisbo de integración burguesa que finalmente no resulta posible (*Mejor que el vino*, por ejemplo). De esta forma, la contrabildungsroman de la narrativa de Manuel Rojas, que acaba significativamente con la publicación de *La oscura vida radiante* en 1971 durante el Gobierno de la Unidad Popular, mostraría la trayectoria de un individuo que aunque no llega a una salida clara, cree en un futuro alternativo posible.

El análisis de Rojo en esta segunda parte es vital para poder leer a Manuel Rojas desde una nueva luz: en la línea iniciada por Jaime Concha, pero sin rechazar el sentimentalismo de algunas historias como sí hizo Concha, y en sintonía con algunas preguntas planteadas también por Ignacio Álvarez, con rigor crítico y desde una mirada que afortunadamente abre muchos más asuntos de los que cierra. Uno de ellos recorre obsesivamente mi lectura de las *Novelas de formación chilena*: ¿qué pasa con las novelas de protagonista femenina? Si bien el tema ha sido estudiado desde la tradición latinoamericana, pienso principalmente en otra crítica chilena como María Inés Lagos³, no se dialoga aquí con esos trabajos. Una de las ideas que Lagos plantea es que en toda la producción narrativa de escritoras latinoamericanas de las últimas décadas encontramos “protagonistas que atraviesan intrincados procesos de formación, quienes tratan de hacerse su propia vida confeccionándola a su medida” (13). Estas mujeres retratadas como agentes en el proceso de componer su existencia, que deben tomar decisiones que afectarán sus vidas en muchos planos mientras soslayan prácticas sociales arraigadas y cuya historia en algunos casos se remonta a períodos no tan recientes, parecen tener una conciencia exacerbada de lo que sus decisiones implican en condiciones particulares y muy concretas y en ese sentido a pesar de que varias de las novelas que ellas protagonizan pueden también calificarse de contrabildungsroman el “¿Cómo y por qué llegué hasta allí?” retrospectivo que inaugura la novela *Hijo de ladrón* no tendría espacio. Esperamos que la oportunidad que da el libro de Grínor Rojo de plantear

3 En tono mayor: *relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Cuarto Propio, 1996; *Hechura y confección: escritura y subjetividad en narraciones de mujeres latinoamericanas*. Santiago: Cuarto Propio, 2009).

cruces como este dé origen a otros textos que continúen haciéndose cargo de trayectorias vitales y narrativas tan importantes como la de Manuel Rojas.

ANTONIA VIU⁴

Universidad de Chile

⁴ Antonia Viu. Es Doctora en Literatura Hispanoamericana y Chilena por la Universidad de Chile y Master in Arts en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Washington, EEUU. Su investigación se centra en las relaciones entre historia y ficción en la narrativa hispanoamericana y el tema de la reescritura en la narrativa actual desde una perspectiva comparada. Entre sus publicaciones recientes destaca el libro *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena 1985-2003* (Santiago: RIL, 2007) y diversos artículos en revistas chilenas y norteamericanas. Actualmente desarrolla un proyecto Fondecyt de iniciación sobre la narrativa del autor chileno Antonio Gil. Es profesora adjunta de la Facultad de Artes Liberales y Directora Magíster en Literatura Comparada. Contacto: antonia.viu@uai.cl

El Texto de frontera. Editado por Beatriz García Huidobro y Andrea Jeftanovic. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012. 978-956-8421-74-8, 576 pp.

La antología *.cl Textos de frontera* (Ediciones Alberto Hurtado 2012), presenta una selección chilena de ensayos y relatos breves sobre temas relacionados con las fronteras en Chile. En un mundo cada vez más globalizado, la producción cultural sobre fronteras y bordes (ej. geopolíticos, culturales, de género) ha tenido un auge en las últimas décadas. Reportajes, películas, estudios académicos, obras de arte y textos literarios, entre otros formatos, componen un extenso mapa cultural. En Latinoamérica, la frontera entre EEUU y México ha sido protagónica, con libros que han marcado hitos: *Borderlands/La Frontera* (1987) de Gloria Anzaldúa, que introdujo una serie de cruces inéditos entre identidad cultural y de género, ensayo y literatura, propios de la cultura fronteriza chicana; *Culturas Híbridas* (1990) de Néstor García-Canclini, donde el antropólogo teorizaba a partir de sus experiencias en Tijuana, ciudad que representó un ejemplo de la cultura de los bordes y la postmodernidad propia de nuestra época y continente; el éxito internacional de la novela *2666* de Roberto Bolaño, que mostró la crudeza de la violencia fronteriza, en particular contra la mujer.

En Chile *.cl Textos de frontera* es un libro pionero en la materia. Las editoras de la colección, las escritoras Andrea Jeftanovic y Beatriz García-Huidobro, señalan en la introducción que se “convocó a autores de distintas generaciones, estilos, sellos, lugares de origen y temáticas literarias” (14). Según dicen en la introducción, se trató de invitar a los autores para que hablaran de temas como los conflictos fronterizos con la zona mapuche, los procesos de inmigración, la violencia en el espacio privado o los límites de la enfermedad y sus estigmas. Jeftanovic y García-Huidobro crearon así una colección que narra Chile desde sus zonas porosas, donde los textos son: “movimientos de apertura hacia posibles futuros” (14). Se trató de crear “cartografías” alternativas de la cultura y la identidad, para romper con los discursos oficiales y comunes de lo nacional, lo privado y lo público, lo masculino y lo femenino, entre otros ordenamientos. La apuesta de las editoras fue arriesgada al convocar muchas voces sobre múltiples fronteras posibles, ya que escriben en *.cl* cuarenta y cinco diferentes auto-

res, entre narradores y ensayistas. El resultado, como se podría esperar, es una colección ecléctica e híbrida, que mezcla una amplia diversidad de escrituras.

En relación a la frontera como confín geográfico, el cuento de Marco Antonio de la Parra, “El alguacil”, narra la disputa entre dos hombres por una mujer en los confines del sur. Ambientado en el pueblo de Santa Bárbara y sus alrededores, en el año 1933, la historia tiene reminiscencias del *western* americano, donde aparece la lucha entre los hombres que se mueven en los márgenes de la ley. Un padre y su hija quieren escapar del patriarca del pueblo, pasando hacia el otro lado (Argentina) en una geografía cordillerana salvaje, donde los personajes se enfrentan con la muerte. El cuento “El boche”, de Guadalupe Santa Cruz, nos lleva en cambio a la frontera norte de Chile, donde se cuenta la historia de una muchacha, Loraneda, que vive en el desierto junto a su madre, y que es arrestada por cortar y vender las cabelleras de sus compañeras de escuela. El cuento de Santa Cruz expresa el conflicto entre la lengua campesina y la cultura oficial de la ciudad, generando un espacio de escritura fronterizo, intraducible, en que la comunicación según la gramática de la policía se disloca en un interrogatorio imposible. Otros cuentos se ambientan también en el desierto, como “Boy” de Mike Wilson y “El ladrido de los perros” de Diego Zúñiga. “La línea de la concordia” de Pablo Toro, más explícitamente relacionado con los conflictos fronterizos, muestra los momentos en que una mujer con ovoides de cocaína en su estómago sube a un bus para viajar de Perú a Chile. En relación a la frontera norte se destaca “El ojo de Watanabe” de Andrea Jeftanovic. Aquí ocurre un encuentro entre la narradora y el poeta peruano José Watanabe. Ambos personajes navegan por las aguas fronterizas entre Chile y Perú, con el fin de establecer los límites entre ambos países. El diálogo durante el viaje en el mar va creando una carta de navegación donde se desarticulan las fronteras entre ficción y verdad, vida privada e historia nacional, mapa geopolítico y cartografías poéticas. El diálogo poético logra desentramar fragmentos de discursos oficiales de la identidad peruana y chilena, dibujando trayectorias de un recorrido que moviliza los puntos y líneas divisorias de las convenciones históricas y las construcciones de lo nacional.

También relacionado con la literatura de viajes, la antología presenta historias sobre el retorno. En el cuento “La isla” de Nicolás Poblete, una mujer regresa a la casa de su infancia en una isla en Chiloé para encontrarse con su hermana

y su madre. Los resentimientos ocultos de las mujeres y la locura senil de la madre desencadenan las disputas hasta la enajenación. Los límites entre mito (chilote) y verdad, campo y ciudad, locura y cordura, se difuminan en un territorio doméstico y maternal asfixiante. Otro cuento sobre el retorno, lo presenta María José Viera-Gallo en “Lee cada palabra que escribo por encima de mi hombro derecho”. Aquí se relata el viaje de un adolescente desde Francia a Chile. El protagonista tiene una madre bipolar y exiliada, y un padre ausente, al parecer desaparecido durante la dictadura. El cuento nos narra el desarraigo que siente el muchacho en Chile, país donde se siente extranjero, y donde ha debido vivir unos años en casa de la abuela. Luego el muchacho regresa a Francia, para volver a Chile otra vez al funeral de esta abuela que lo había acogido. Mediante varios *raccontos*, el cuento desarrolla el drama vivido por algunas familias de izquierda en la dictadura militar chilena, y en particular el drama de los hijos. La madre torturada y el padre sin paradero, dejan al muchacho sin patria ni orden familiar. En un intento por recomponer el pasado, por establecer un relato del “yo” hecho de fragmentos, la narración integra varios textos, como una carta de la madre, y la declaración de ésta ante una comisión de reparación por violaciones a los DDHH. Sin embargo, el protagonista no puede dejar habitar una tierra de nadie.

Menciones aparte merecen dos relatos sobre la infancia en la escuela durante la dictadura militar. “El 34” de Alejandro Zambra, narra la historia de un muchacho repitiendo en un prestigioso liceo público de Santiago, el Instituto Nacional. Aquí la frontera es entre un curso y otro, es ‘el paso’ que no se da y que deja a un muchacho rezagado en un Instituto marcado por la competitividad y la exigencia académica. El muchacho, número 34 de la lista, permanece con un aura que provoca el cuestionamiento y la reflexión sobre la cultura escolar chilena de esos años. Otro cuento, el fragmento de novela “Space Invaders”, de Nona Fernández, narra también la situación de un grupo de niños durante la dictadura militar de Pinochet. Todos recuerdan (sueñan) a la alumna González, cuyo padre ha perdido la mano izquierda al ayudar a un compañero carabiniero a desactivar una bomba. El texto de Fernández se escribe mezclando tiempos y subjetividades. Durante la narración los niños juegan “Space Invaders”, y al Combate Naval de Iquique de la Guerra del Pacífico, guerra donde se disputaron las fronteras entre Chile, Perú y Bolivia. Los juegos de los niños traen a la me-

moria la guerra y la violencia de la dictadura desde la melancolía de lo íntimo y los recuerdos de la infancia.

Fernando Pérez titula su breve ensayo, “Un catálogo de cosas: armas, amuletos y portales”. La idea de catálogo variado de temas, de entradas múltiples, es acertada para describir el resultado de *.cl textos de fronteras*, como si el conjunto de escritos formara un mapa o puzle inconcluso de la narrativa chilena actual. Como lo señala Javier Edwards en otro de los ensayos, titulado “La identidad, los límites”, en *.cl* se muestra la “forma en que un grupo no menor y representativo de nuestra narrativa más reciente escribe, percibe, piensa y configura los imaginarios de lo que somos, de lo que es Chile” (355). En síntesis, *.cl* es una excelente muestra de la diversidad de voces convergentes y divergentes de la narrativa chilena, formando recorridos que abren la reflexión sobre nuestra identidad.

SEBASTIÁN REYES G⁵

Universidad de Santiago de Chile.

5 Sebastián Reyes Gil es Doctor en Literatura Hispanoamericana de New York University y profesor asistente en la Universidad de Santiago de Chile. Realizó su tesis doctoral sobre sexualidad y monstruosidades en los textos transatlánticos de los siglos XVI y XVII, tema sobre el que ha dictado conferencias internacionales y nacionales. Actualmente se encuentra desarrollando un proyecto de investigación Conicyt sobre literatura y fronteras latinoamericanas. Contacto: sreyesgil@gmail.com



de Daniela Montecinos



Suscríbese a *Nuestra América*, Revista sobre la Cultura Latinoamericana

Suscripción individual (anual) para estudiantes
Suscripción individual (anual) para profesores
Instituciones suscriptoras
Suscripción (anual) para Países Latinoamericanos

Canje y suscripción

Para canje y suscripción dirigirse a Ana María da Costa Toscano, Directora de *Nuestra América*, Centro de Estudos Latino - Americanos CELA

Nombre y apellidos / Institución

Dirección

Código Postal / País

Nº Cuenta (NIF)

Teléfono / fax / e-mail

Junto envío el cheque nº _____
del Banco _____
cuyo valor es de _____

euros para la suscripción de la Revista de Estudos Latinoamericanos

Fecha _____ Firma _____

El cheque debe enviarse a la orden de Fundación Fernando Pessoa.



Toda la correspondencia debe ser dirigida a la Redacción de *Nuestra América*. Revista de Estudios sobre la Cultura Latino-Americanos, Centro de Estudos Latinoamericanos de la Universidade Fernando Pessoa, Praça 9 de Abril 349, 4249-004 Porto, Portugal. E-mail: atoscano@ufp.pt

Revista Nuestra América

Nuestra América se publicará en forma semestral. El consejo de redacción decidirá la publicación o no de los trabajos recibidos, sobre los cuales no se compromete a mantener correspondencia. Los artículos serán sometidos a evaluación de expertos mediante el sistema de doble ciego. Los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente la opinión de la revista.

Sólo se permitirá la reproducción total o parcial de los mismos a condición de que se mencione la fuente y se haga llegar la copia a la redacción.

Además la revista publica también reseñas y notas bibliográficas sobre libros de crítica literaria y cultura iberoamericana cuya fecha de publicación no pasen los tres años. Las mismas deben ser enviadas a la Directora de Reseñas Dra. María Teresa Medeiros Lichem. Los primeros números estarán dedicados por países, así, el próximo será sobre Argentina.

El centro publica la revista *Nuestra América*, organiza simposios, congresos y concursos de los diferentes temas que se relacionen con la cultura iberoamericana. Para conseguir estos objetivos, el centro invita a todos para asociarse con el fin de apoyar su obra. Los asociados, tanto extranjeros como nacionales, se reúnen anualmente en congresos organizados por el centro. Los interesados deben enviar su cuota por adelantado.

Normas editoriales

Los artículos que se publiquen tanto por personas que autorizaron su publicación o aquellas que sean invitadas por la directora serán asesorados por los



respectivos dictámenes que evaluarán hasta dos veces los artículos propuestos. De esto dependerá el éxito de la revista dentro del ámbito académico portugués como en el extranjero.

Los manuscritos deben ser enviados al director/a (pues se puede dar la dirección de la revista a un miembro elegido por la editora de la misma), con dos copias y un disquete de 3.5 o por anexo. La extensión de los mismos no debe exceder las 14 ó 15 páginas incluyendo la bibliografía y notas. Dichos artículos deben respetar las normas editoriales que enviarán sus directores y pueden redactarse en castellano y portugués. Los manuscritos deben enviarse en forma anónima entre los dictaminadores o asesores de cada especialidad, los cuales evaluarán el mérito de los mismos para su publicación. En caso de que el artículo no sea aceptado para su publicación se le comunicará a su autor.

Los artículos deben seguir la norma que impera dentro de los medios académicos: dar un enfoque de lo que se quiere demostrar con las teorías metodológicas que pertenezca a cada tema. Desarrollar el tema y luego realizar una conclusión del mismo.

Nuestra América publicará trabajos de creación literaria tales como poesía, cuento, piezas cortas de teatro, ensayo de crítica literaria, reseñas, bibliografía, entrevistas, etc.

Todas las contribuciones serán evaluadas por el Consejo Editorial. La redacción se reserva el derecho de no devolver los originales.

Las contribuciones no deben superar los 30.000 caracteres incluidos los espacios en blanco y las notas, que deben ser reducidas al mínimo posible. Es decir unas 15 ó 20 folios. Deben adecuarse exactamente a las normas editoriales que aparecen a continuación.

Se ruega prescindir de las fórmulas “loc. cit”, “op. cit” e “ibídem”. Las referencias bibliográficas serán incorporadas en el texto según el sistema autor-fecha. Ejemplo:

(Pelaye Prado 1995: 145-154)



Al final del artículo aparecerá una lista bibliográfica completa ordenada alfabéticamente. Ejemplos:

MONOGRAFÍAS Y VOLÚMNES COLECTIVOS

Apellidos, Nombre (Año): Título. Lugar de edición: Editorial.

Apellido, Nombre/Apellido, Nombre (Año): Título. Lugar de edición: Editorial.

Apellido, Nombre/Apellido, Nombre (eds.) (Año): Título. Lugar de edición: Editorial.

CONTRIBUCIONES EN VOLÚMENES COLECTIVOS

Apellido, Nombre (Año): "Título". En: Apellido, Nombre/Apellido, Nombre (eds.): Título. Lugar de edición: Editorial, pp. xx-xx

ARTÍCULOS EN REVISTAS

Apellido, Nombre (Año): "Título". En: Revista xx [...], xx [Nº], pp. xx-xx

DOCUMENTOS EN INTERNET

Apellido, Nombre (año): "Título". En <http://www.> [URL completo] (Fecha en que se visitó la página).

Las notas a pie de página deben usarse sólo para aclarar algún punto contenido en el texto, nunca para referencias bibliográficas.

Debe aparecer un solo espacio entre cada palabra del texto.

Las siglas “ ” sólo deben usarse para indicar citas que provienen de fuentes citadas.

Las siglas ‘ ’ se usan para indicar el uso metafórico o figurado de algún término, p. ej.: su ‘yo’, etc.

Las citas de más de cuatro líneas de extensión deben ocupar un párrafo aparte. En ese caso no deben usarse “ ”. Debe aparecer un punto al final del material



citado, seguido por la referencia bibliográfica entre paréntesis tal como indicamos arriba. Luego del paréntesis no debe aparecer otro punto.

Las citas de menos de cuatro líneas de extensión deben siempre incluirse dentro del texto mismo, y deben indicarse siempre empleando el “ ”. A cada cita debe seguirle la información bibliográfica relevante entre paréntesis. El punto y aparte debe situarse después del paréntesis en caso de que la cita aparezca al final de una oración.

Los tres puntos deben usarse para indicar las elipsis. Cuando se refiere a una elipsis en un texto citado los tres puntos deben ir dentro de corchetes: [...]. Cuando son producto del autor de la ponencia, no aparecen entre paréntesis: ... No debe nunca usarse tres puntos separados, sino que debe insertarse el símbolo adecuado del menú ‘Insertar’ – ‘símbolo’ – ‘símbolos especiales’.

La primera mención de un libro – sea de ficción o no – o de un manuscrito debe ir siempre acompañada por la fecha de publicación entre paréntesis, p. ej.: *Los pájaros de Bangkok (1983) de Manuel Vázquez Montalbán, etc. Debe siempre citarse la fecha de primera publicación del texto o del manuscrito, nunca el de una edición reciente. En el caso de que se tenga que manejar una edición reciente, es imprescindible incluir en el texto la fecha de primera publicación entre corchetes y en la bibliografía indicar esa fecha más la fecha de la edición usada:*

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1999) [1983]: *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta. En el texto ese ejemplo aparecería como indicamos unas líneas más arriba.

Las palabras extranjeras que se emplean en el texto deben aparecer en cursiva. La cursiva sólo se emplea para palabras extranjeras y para títulos de libros, revistas, etc., no para otras cosas.

Por favor no subrayar los títulos.

Al comienzo del trabajo debe aparecer: título del trabajo (centrado); dos líneas más abajo: nombre del autor (a la derecha).

En el nombre del autor del artículo poner un asterisco y luego, en pie de página una nota breve con datos del autor, su área de trabajo y vinculación institucional.



Ejemplo: Ana Lisboa Profesora a Tiempo Completo del Departamento de Letras de la Universidad de..... Ha colaborado en distintas publicaciones especializadas, con artículos sobre literatura argentina de los siglos XIX y XX. Es autora de *Historia y literatura en el siglo XIX argentina*, y coautora de *Historia General la inmigración portuguesa en el Río de la Plata*. Contacto: alisboa@ppp.pt

Cada artículo deberá ser acompañado por un resumen analítico en castellano y su correspondiente traducción en inglés no mayor a las 20 líneas. Además deberán presentarse cinco palabras clave en ambos idiomas. En caso de redactar el artículo en portugués su resumen será en dicho idioma y su respectiva traducción al inglés.

La presentación de la primera página de los artículos deberá respetar el siguiente formato:

- El título del artículo deberá colocarse en tamaño de letra 12, *Times New Roman*. Espacio entre líneas 1,5. A continuación deberá poner el nombre y apellido del autor o los autores, en el margen derecho con su asterisco. A continuación deberá ubicarse el resumen en español o portugués y las cinco palabras clave. Luego la traducción del mismo resumen en inglés y las correspondientes palabras clave. Tanto la palabra Resumen como la de Abstract deben ubicarse en el margen izquierdo del folio, tamaño 11, mayúsculas. El resto del resumen o abstract deben colocarse dejando un margen de un cm a cada lado, seguidamente de la palabra Resumen.

Se ruega enviar las contribuciones en formato Word, en disquete, acompañado por dos copias impresas cada uno a:

Directora del CELA Centro de Estudos Latino-Americanos
Doutora Ana Maria da Costa Toscano
Universidade Fernando Pessoa
Praça 9 de Abril 349
Porto 4249-004 - Portugal
E-mail: atoscano@ufp.pt

IBEROAMERICANA

**AMÉRICA LATINA
ESPAÑA - PORTUGAL**

Ensayos sobre letras
historia y sociedad
Notas. Reseñas
iberoamericanas

IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el GIGA - Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt.

IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas.** ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS: **Nº 37:** Sujetos en emergencia: nueva crítica de la modernidad peruana. **Nº 38:** La obra de Américo Castro y la España de las tres culturas, sesenta años después. **Nº 39:** Narrativas del Centenario y el Bicentenario de la Independencia en Latinoamérica.

Suscripción anual (4 números):

€ 80 Instituciones y Bibliotecas,

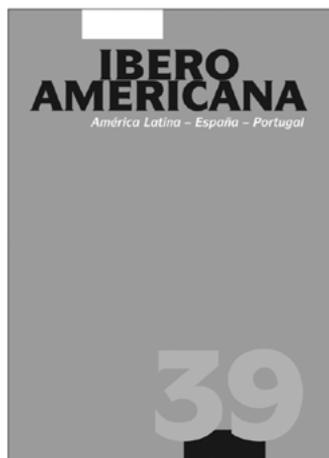
€ 50 Particulares

€ 40 Estudiantes

Número individual

€ 20

(gastos de envío no incluidos)



IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid, Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97 - VERVUERT Verlagsgesellschaft, Elisabethenstr. 3-9 D-60594 Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com - www.ibero-americana.net

HISPANERICA

revista de literatura

En los números más recientes de *Hispanérica* nuestros suscriptores han podido leer

ensayos y notas

Borges, Arlt, Neruda, Julio Ramón Ribeyro, César Dávila Andrade, Jaime Sabines, Fernando Vallejo, las revistas y el campo cultural latinoamericano, Enrique Lihn, Tamara Kamenszain, Marosa di Giorgio, la retórica de la monstruosidad, los lugares de la memoria...

entrevistas

a Carlos Monsiváis, Zoe Valdés, Julio Silva, Amir Hamed, Sergio Chejfec, Rafael Spregelburg...

poesía

de Darío Jaramillo Agudelo, Luisa Futoransky, Diana Bellessi, Mónica Sifrim, Saúl Yurkievich...

documentos

que incluyen correspondencia entre Horacio Quiroga y Monteiro Lobato y un índice de revistas culturales uruguayas...

teatro

de Isaac Chocrón y de Ariel Dorfman...

ficción

de Elvio Gandolfo, Sylvia Iparraguirre, Cristina Rivera-Garza, Teresa Porzecanski, jóvenes narradores cubanos...

Suscripción anual:

Individuales: US\$ 33.00

Instituciones y bibliotecas: US\$ 45.00

Patrocinadores: US\$ 75.00

Suscripciones y correspondencia a: Saúl Sosnowski
c/o Latin American Studies Center
0128-B Holzapfel Hall
University of Maryland
College Park, MD 20742, USA.
e-mail: sosnowsk@umd.edu

Espacio y poder

Moving Frontiers in the Amazon: Brazilian Small-Scale Gold Miners in Suriname

Marjo de Theije and Marieke Heemskerk

Repensando el desarrollo rural en la dimensión del territorio: una reflexión sobre los límites del PROLOCAL en el caso ecuatoriano

Luciano Martínez V.

Limpieza y poder en La Habana colonial

José María Aguilera-Manzano

Small-scale Tourism Development in Brazilian Amazonia:

The Creation of a 'Tourist Bubble'

Mirjam A. F. Ros-Tonen and Anna Flora Werneck

Crisis política y conflicto social en Argentina: Alcances y límites de un tipo de participación política no convencional

María Antonia Muñoz

Exploraciones/Explorations

The New Left and Mineral Politics: What's New?

Barbara Hogenboom and Alex E. Fernández Jilberto

The Merida Initiative: Security-Surveillance Harmonization in Latin America

Nelson Arteaga B.

Precios de suscripción anual (2 números)

Institutions

€ 45.00

Individuals

€ 20.00

Suscripciones se pueden solicitar directamente a una agencia de suscripciones. O, deberá efectuar el pago en Euros por transferencia electrónica directamente al banco ABN-AMRO, número de cuenta 54.21.22.006; (SWIFT/BIC código ABNANL2A; IBAN código NL06ABNA0542122006), a nombre de CEDLA – Centrum voor Studie en Documentatie van Latijns Amerika; Keizersgracht 395-397; 1016 EK Amsterdam; Países Bajos.

Si desea información sobre canjes de la *Revista* con instituciones y bibliotecas, puede tomar contacto con la biblioteca del CEDLA. Correo electrónico: library@cedla.nl

Los autores que desean presentar un artículo, visiten nuestra sitio de Internet: www.cedla.uva.nl

**INSTITUTO INTERNACIONAL DE
LITERATURA IBEROAMERICANA**



Revista Iberoamericana

patrocinada por la

UNIVERSIDAD DE PITTSBURGH

Directora de Publicaciones

MABEL MORAÑA

Comité de Pittsburgh

JEROME BRANCHE

BOBBY J. CHAMBERLAIN

ELIZABETH MONASTERIOS

Secretario Tesorero

BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U\$S 75.00
Socio Protector	U\$S 100.00
Institución	U\$S 130.00
Institución Protectora	U\$S 170.00
Estudiante	U\$S 30.00
Profesor Jubilado	U\$S 40.00
Socio Latinoamérica	U\$S 40.00
Institución Latinoamérica	U\$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Revista Iberoamericana

1312 Cathedral of Learning

University of Pittsburgh

Pittsburgh, PA 15260

Tel. (412) 624-3359 • Fax (412) 624-0829

iililus@pitt.edu • <http://www.pitt.edu/~hispan/~iili>

RASSEGNA IBERISTICA

MARCELLA CICERI
A PROPOSITO DELLE -COPLAS DE YOSEF-

GRAZIELLA FANTINI
POESÍA Y FILOSOFÍA EN ANTONIO MACHADO Y JORGE SANTAYANA

SILVIA GOLDMAN
-JAIME GIL DE BIEDMA-: LA METÁFORA Y LA IDENTIDAD DESPLAZADA

MARILISA BIRELLO
LES ACTITUTS DELS ALUMNES I EL SENTIT DE L'HUMOR A LES CLASSES D'ITALIÀ
LLENGUA ESTRANGERA EN UN CONTEXT CATALÀ

NOTE F. Cossalter, *Immagini della guerra civile. Le fotografie di Agustí Centelles*. S. Regazzoni, *La Condesa de Merlin de Jacques Hébert*, Bianca Pitzorno y María Caballero Wangüemert, G. Bellini, "Las razones del corazón, la razón no las conoce", C. Camplani, *Albertina Rosa Azócar: la studentessa della capitale nelle lettere di Neruda*, A. Gallo, "Sampaguitas" nella *Cordigliera Andina*, M. G. Simões, *A Fiera del Libro di Torino- e a recepção literária do conto português em Itália*.

RECENSIONE L. Ruiz Gurillo, *Hechos pragmáticos del Español* (G. Jiménez Pascual); M. Vinagre Laranjeira, *El cambio de código en la conversación bilingüe: la alternancia de lenguas* (G. Jiménez Pascual); M. Morreale, *Escritos escogidos de lengua y literatura española* (M. Ciceri); A. Zinato, *El -Canzoniere Marciano-* (Ms. stran. app. XXV, 268-VM1). *Notas críticas y edición* (D. Ferro); M. Trambaioli (ed.), *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)* (P. Bellomi); P. Calderón de la Barca-J. Pérez de Montalbán-F. de Rojas Zorrilla, *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea* (F. De Cesare); J. A. Pérez Bowie, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)* (L. Contadini); AA.VV., *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: una vida para la poesía* (G. Bellini); C. Martín Gaité, *El libro de la fiebre* (E. Pittarello); J. Marsé, *Cancones de amor en Lolita's Club* (S. Ballarín); V. Molina Foix, *El abrecartas* (A. Mistrorigo).

A. Di Giorgio (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Giovanni Meo Zilio* (G. Bellini); *Cultura Latinoamericana*, n. 6 e 7, 2004-2005 (G. Bellini); S. Tedeschi, *All'inseguimento dell'utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina* (A. Ortu); R. Navarro Gala, *La -Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú-. Gramática y discurso ideológico indígena* (G. Bellini); AA.VV., *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México* (G. Bellini); AA.VV., *La obra literaria de M.M. Iturriga* (C. Camplani); R. Blanco Fombona, *Viaggio alle fonti dell'Orinoco* (G. Bellini); AA.VV., *Santa, Santa nuestra* (G. Bellini); J. M. Camacho, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana* (P. Spinato B.); AA.VV., *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX* (G. Bellini); AA.VV., *Cuentos infieles* (M. Cannavacciuolo); L. Diaz-Obarrio, *Cartas a Madrid* (F. Rocco); AA.VV., *Il fuoco dell'amicizia: Pablo Neruda nel ricordo degli amici italiani* (C. Camplani); A. Riccio (a cura di), *Omaggio a Pablo Neruda* (G. Bellini); B. Barrera Parrilla, *Jaime Sabines: una poética entre el cuerpo y la palabra* (G. Bellini); E. Cardenal, *Orazione per Marilyn Monroe* (M. Cannavacciuolo); R. Oviedo y Pérez de Tudela, *Entre las voces de la calle* (M. Cannavacciuolo).

F. Pessoa, *Il caso Vargas* (G. Miraglia); F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine* (G. Bellini).

M. Mas-A. Vilagrasa-N. Bastons-G. Verdés-M. H. Vergés, *Veus* (M. Birello); F. Parcerias, *Dos dies mes de sud*, E. Sanahuja, *Compàs d'espera* (L. Quintana Trias).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

BULZONI EDITORE

86

ISSN 1646-5024



9 771646 502005