

NELLY RICHARD

CRÍTICA DE LA MEMORIA
(1990 - 2010)

COLECCIÓN HUELLAS

NELLY RICHARD

CRÍTICA DE LA MEMORIA
(1990 - 2010)



EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

ÍNDICE

A modo de introducción	9
LA RETÓRICA DEL CONSENSO Y LOS ESTALLIDOS DE LA MEMORIA	
Cita de la violencia, rutina oficial y convulsiones del sentido	40
Las mujeres en la calle con motivo de la captura internacional de Pinochet en 1998	54
EL GIRO TESTIMONIAL Y CONFESIONAL	
No-revelaciones, confesiones y transacciones de género	80
Tormentos y obscenidades	98
Las confesiones de un torturador y su (abusivo) montaje periodístico	117
PASADO FIJO Y RECUERDO EN MOVIMIENTO	
Ir y venir	146
El contratiempo crítico de la memoria	165
PENSAMIENTO ARTÍSTICO Y CRÍTICA SOCIAL	
Estadio Chile	190
Recuerdos grabados y memoria impresa	208
SITIOS DE LA MEMORIA, MEMORIALES Y MUSEO	
Resistirse a la complacencia de las imágenes	240
Marcas, arquitecturas y relatos	253

CRÍTICA DE LA MEMORIA
NELLY RICHARD

© Nelly Richard, 2010
© Ediciones Universidad Diego Portales

Primera edición: agosto de 2010
Inscripción Registro de Propiedad Intelectual N° 194.840
ISBN: 978-956-314-106-1

Universidad Diego Portales
Dirección de Extensión y Publicaciones
Av. Manuel Rodríguez Sur 415
Teléfono: (56 2) 676 2000
Santiago — Chile
www.udp.cl (Ediciones UDP)

Edición: Macarena García
Diseño: Carlos Altamirano
Fotografía de portada: Paz Errázuriz

Impreso en Chile por Salesianos Impresores S. A.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

“Un grupo o una sociedad, ya se sabe, no puede expresar lo que tiene ante sí -lo que todavía falta- sino por una redistribución de su pasado. Así la historia es siempre ambivalente: el lugar que labra en el pasado es al mismo tiempo una manera de abrir el paso a un porvenir”.

Michel de Certeau,
La escritura de la historia.

1. Cuando empecé a darle forma a la selección de textos que componen este libro, aun no había ocurrido el terremoto del 27 de febrero de 2010. Las fechas que enmarcan el período aquí cubierto, según un trayecto no linealmente historizado sino que discontinuo y bifurcante, marcan el comienzo y el final de una secuencia que, en lo concerniente a este recorrido, se inicia con la instauración del consenso como molde de la reconciliación nacional retorzada por el gobierno de Patricio Aylwin (1990) con el ánimo de superar los antagonismos del pasado violento, y concluye con la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2010) que escenifica la culminación institucional de la narrativa de la memoria oficializada por la transición chilena. El año 2010 se cargó luego de otras resonancias: las del cataclismo y de la derrota electoral del bloque de la Concertación, que abandonó el gobierno después de veinte años traspasándole el poder a la alianza de derecha liderada por Sebastián Piñera. Doble sobresalto (geográfico y político) de un estado de normalidad, afectado por una cadena de inesperados movimientos que generan miedo y desorientación en los universos cotidianos debido al rompimiento de los ejes, al descuadramiento de los marcos que sujetan los paisajes que habitualmente nos rodean. Desplazamientos y extravíos de lo común y lo familiar; trastornos de sensaciones, percepciones y comprensiones de la normalidad; resquebrajamiento de las certezas, pertenencias y tranquilidades; desfondamiento de las bases que sostienen un orde-

namiento del mundo. Precariedad, conmoción y vulnerabilidad de los sentidos.

Cuando un cierto relato de la memoria de los años de la dictadura —referido al daño causado por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 y al derecho a la justicia y la reparación de las víctimas del terrorismo de estado— parecía haberse completado junto con el fin de la transición, el trastocamiento de las perspectivas ocasionado por el doble terremoto (geográfico y político) volvió a desordenarlo todo, haciendo vacilar la certeza de las denominaciones previamente clasificadas en el archivo de los derechos humanos con la brusquedad de unas resemantizaciones perversas. Ya les era difícil a los familiares de las víctimas de la tortura y la desaparición del régimen militar, concebir la imagen de Sebastián Piñera festejando su triunfo presidencial desde el balcón del mismo Palacio de la Moneda que fue bombardeado en 1973 por encargo de aquellas fuerzas políticas que urdieron al menos uno de los costados de su candidatura. Pero les hubiese resultado francamente inimaginable a estos familiares de las víctimas del régimen de Augusto Pinochet, un régimen criminalmente experto en desapariciones, que el discurso presidencial del 11 de marzo 2010, pronunciado desde el mismo balcón, incluyera esta sorprendente mención: *“los que siguen desaparecidos en el océano azul que no ha querido devolverlos... los vamos a seguir buscando”*. El terremoto de febrero 2010 hizo reaparecer la categoría de desaparecidos obligándola a desplazarse de repertorio el mismo día en que, literalmente, asumía como gobierno el programa del “cambio” anunciado por la Alianza por Chile. La figura de los desaparecidos salió del campo de los derechos humanos tradicionalmente movilizado por una sensibilidad de izquierda (que sabía de los cuerpos tirados al mar por operativos militares durante la dictadura) e ingresó subrepticamente al mundo de las catástrofes naturales, instrumentalizado por la derecha con el fin de legitimar su gobierno de “reconstrucción nacional”. Después de tantos esfuerzos y sacrificios para inscribir la verdad de la desaparición en la esfera pública de la transición como sinónimo del pasado condenable, la palabra “desaparecido” fue objeto de una inesperada contra-apropiación que, al retirarla del universo conmemorativo que identificaba a las víctimas del régimen

militar, desmovilizó repentinamente sus conexiones emblemáticas con la memoria de la post-dictadura.¹

Además del vaciamiento político de la condición de víctima que operó esta imprevista deslocalización y resignificación de un término que, antes cargado de persecuciones ideológicas y acusaciones morales, recobró su pasiva inocencia en un paisaje de desgracias naturales, el terremoto dio lugar a otra desconcertante inversión de escena. Después del discurso presidencial del 11 de marzo 2010 en la Plaza de la Constitución, La Moneda organizó una “velatón” dedicada a los muertos del terremoto cuya escenografía copiaba el ritual con el que los opositores de la dictadura les rendían homenaje masivo a sus víctimas durante los años de acosamiento militar y clandestinidad. La expropiación de la palabra “desaparecidos”, que fue violentamente trasladada desde el universo de referencias ético-cívicas de los derechos humanos hacia un sospechoso contexto de enunciación presidencial (sentimentalidad religiosa y exaltación patria), y la usurpación de la “velatón” como uno de los símbolos de las batallas contra el olvido de los crímenes de la dictadura, son algunos de los turbadores deslizamientos de la memoria generados por el terremoto del 27 de febrero 2010² que demostró, entre otras cosas, que no se puede confiar ingenuamente en que el pasado va a quedar definitivamente ordenado en una misma secuencia de

1 Desde otra cara de la moneda, o mejor dicho desde la misma, el empresario Óscar Guillermo Garretón, ex fundador del MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria), titulaba “¡Nunca más!” su artículo llamado “Refundación” en el que, saqueando el léxico de la condena ética al terrorismo de estado forjado por los organismos de derechos humanos, trató de justificar que “¡Nunca Más!” significa construir un país distinto de aquél que había llegado a ser la madrugada del 27 de febrero”. (Diario *La Segunda*, lunes 15 de marzo del 2010). El tajante dramatismo del “¡Nunca Más!” a los crímenes de la dictadura se volvió, trivialmente, un “¡Nunca Más!” a las prácticas de gobierno de la Concertación que, según O. G. Garretón, debían cederle el terreno, entusiastamente, a la refundación del poder encabezada por la derecha chilena.

2 El “estado de excepción constitucional de catástrofe” que fue declarado por la ex presidenta Michelle Bachelet con motivo del terremoto, antes del término de su gobierno, hizo que se desplegaran las fuerzas militares en la calle y que rigiera el toque de queda, trayendo así a la memoria ciudadana ciertas reminiscencias del pasado de la dictadura militar que, justo antes del traspaso de mando presidencial, parecían formar un enmarque asociativo que connotaba negativamente —a la manera de un augurio— lo que el próximo gobierno de la derecha podría llegar a recordarnos del pasado con su futuro porvenir. Vuelta y revuelta de los signos de la memoria: esta colisión entre presente-pasado y presente-futuro aumentó la confusión ambiental que reinó en el *entre medio* de estos dos gobiernos imbricados entre sí por la viscosa cadena de afectos-efectos de la Teletón denominada “Chile ayuda a Chile” (marzo 2010) en la que, con motivo del terremoto, se abrazaron la Presidenta saliente y el Presidente entrante.

nombres y significados indisolubles. La asombrosa conjugación de fatalidades y desdichas, de calamidades entre el terremoto (febrero 2010) y la asunción presidencial de Sebastián Piñera (marzo 2010) señaló, inquietantemente, que el recuerdo histórico de la tragedia de la dictadura que tanto costó salvar del olvido está constantemente en peligro de ser volteado por las extrañezas y paradojas del presente, un presente que juega furtivamente a las inversiones, conversiones y reversiones de un pasado cuyo desenlace está siempre *en trance de...*

2. Ya habíamos asistido durante la contienda electoral a varios cambios de registro que desplazaron palabras y nombres de una configuración discursiva (la concertacionista) a otra (la que monopolizó, propagandísticamente, la derecha) para tratar de sacar ventajas de su anterior impacto comunicativo. Durante su campaña, Sebastián Piñera le había pedido prestado al ex presidente Aylwin la fórmula de la “democracia de los acuerdos” como una invocación consensualizadora a la necesidad de cuidar la unidad superior de la patria, haciendo confluir en ella diversas y moderadas fuerzas políticas.³ El terremoto de febrero 2010 dibujó, sin embargo, la alegoría que permitió que este deseo concertacionista formulado durante la candidatura de Sebastián Piñera se mudara disimuladamente a un “gobierno de la unidad nacional”, avalado por la catástrofe y su demanda solidaria de esfuerzos convergentes en nombre del “bien del país”, que llamó a cada uno a sentirse parte integrante de un Todo misericordioso que se compadece de lo abominable de la catás-

³ La concepción de una sociedad ya libre de los conflictos y antagonismos ideológicos entre fuerzas que, bajo la polaridad derecha/izquierda de antes, se percibían completamente irreconciliables, se instala en la nueva tendencia del liberalismo de derecha a la que busca aproximarse, realista u oportunamente, el gobierno de Sebastián Piñera, haciendo del “centro” político el polo de atracción y convergencia de los votos moderados. Varios de los rasgos del nuevo gobierno chileno se identifican con el análisis que hace C. Mouffe del escenario “pospolítico” en el que lo técnico-administrativo reemplazó a lo político-ideológico: “La idea de que los individuos liberados de los vínculos colectivos pueden ahora dedicarse a cultivar una diversidad de estilos de vida, exentos de ataduras anticuadas. El “mundo libre” ha triunfado sobre el comunismo y, con el debilitamiento de las identidades colectivas, resulta ahora posible un mundo “sin enemigos”. Los conflictos partisanos pertenecen al pasado, y el consenso puede ahora obtenerse a través del diálogo”; “Las cuestiones políticas son meros asuntos técnicos destinados a ser resueltos por expertos”; “Los individuos son descriptos como seres racionales, guiados por la maximización de sus propios intereses y que actúan en el mundo político de una manera básicamente instrumental. Es la idea del mercado aplicada al campo de la política”. Chantal Mouffe, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 9-20.

trofe. La potencia arrasadora del terremoto –ruinas y destrucción– fue interpretada por el nuevo gobierno como la ruptura instauradora de un orden fundacional que, ya distanciado de la anterioridad doblemente caduca que lo había precedido (el pasado de la dictadura militar y el pasado de la transición a la democracia), justificaba la urgencia de afirmar el paradigma de la “reconstrucción nacional”: un paradigma salvador que le sirvió a S. Piñera no sólo para concretar una nueva habilitación político-empresarial del territorio, sino para refundar un pacto social en torno al simbolismo de lo patrio que se refugió corporativamente en la imagen del escudo nacional convertido en el nuevo logotipo de gobierno a partir del 11 de marzo 2010.

Sebastián Piñera también anunció en su discurso presidencial que el gobierno de la Alianza por Chile iba a emprender una segunda “transición hacia el desarrollo” cuando la Concertación ya se había despedido (tardíamente) de esta figura inaugurada y consagrada durante su largo ciclo histórico. Mientras que la “transición hacia la democracia” del primer gobierno de P. Aylwin vivió tensionalmente la relación con un *pasado* que seguía flotando como remanente molesto por los significados trágicos del ayer, la “transición hacia el desarrollo” anunciada por S. Piñera sólo mira hacia el *futuro* de un mundo eufóricamente volcado hacia la recta modernizadora del crecimiento cuyos indicadores llevan el control productivista de la rentabilidad, para sacarle aún más provecho inversionista al mercado neoliberal de las oportunidades.⁴ Si, durante la transición, el pasado tenía forma de *problema* (un nudo de preguntas irresueltas que, densas y tensas, obligaban al desciframiento crítico de sus memorias en disputa), el futuro de la Alianza por Chile sólo desfila como *solución* para quienes confían optimistamente en la tecnicidad de una lógica de competencia y eficiencia a la que sólo le interesa complacer el dominio ejecutivo de la planificación y la gestión.

⁴ El gobierno empresarial de Sebastián Piñera luce, exhibicionistamente, los rasgos tipo del neoliberalismo como ideología anti-ideológica del mercado transnacional: la desregulación estatal y la compulsión privatizadora que ordena el desmantelamiento de los bienes, servicios y equipamientos públicos: los recortes del gasto social a favor de la expansión del capital financiero; las reformas fiscales que benefician a los grandes agentes económicos; los impuestos sobre el consumo más que sobre la producción y la renta; la tendencia a la desindustrialización de los trabajadores y la concentración de la riqueza a través de los incentivos empresariales; la producción de desigualdades encubiertas por el culto masificado al emprendimiento como generación de más y más estrategias de negocios, etc.

¿Por cuáles oscuras rendijas del sistema se irán a filtrar los contenidos rezagados de una memoria social cuyos espectros siguen rondando, fantasmales, en una noche de incomprensiones y desafectos, al no tener cómo relacionar su pena y sus lamentos por un pasado de infortunios con la sequedad de tono de este presente insensible a todo lo que no es, pragmáticamente, utilidad y ganancias?

El sustrato identitario de la memoria social entendida como vínculo de pertenencia y comunidad se expresa a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas cuyos lenguajes figurativos, en un paisaje de postdictadura, rondan alrededor de las huellas y carencias de lo que *falta*. Los lenguajes de los restos de esta memoria enlutada entran en aguda o sorda desavenencia con las gramáticas utilitarias de un mercado obsesionado por multiplicar las apariencias de todo lo que *sobra* (mercancías y espectáculos) y desviar la atención de sus frívolos consumidores-espectadores del tormento de lo perdido y lo ausente, es decir, de lo *restado* de cuerpos, existencias, ideologías y pasiones que fueron anuladas por las crueldades de la historia. Estos lenguajes figurativos de la memoria se niegan al reduccionismo comunicacional de una actualidad que sólo confía en las estadísticas de lo medible (encuestas de opinión y consumo) para ajustar el presente, escuetamente, a la tiranía del dato y la cifra verificables.⁵ En el mundo tecnocratizado de este presente cuantitativo que sólo habla la lengua numérica del rendimiento como tributo al éxito de la racionalidad económica y sus balances de pagos, quedan pocas brechas y fisuras para explorar las configuraciones expresivas de la memoria en tanto atravesamiento de pasados dolorosos, de presentes lancinantes y de futuros amenazados. La actualidad neoliberal, al calzar exactamente con la practicidad del cálculo mediante las operaciones numerarias y funcionarias del orden técnico-administrativo, deja sin líneas de expresión aquellos materiales convulsionados (quiebres de identidad) o vagabundos (fugas de la imaginación) que representan la incertidumbre de lo no garantizado en el horizonte de previsibilidad de

5 Apelando a "los territorios intransitables de lo indecible, del espacio cognoscitivamente impenetrable que rehúye el control de los lenguajes técnicos y operativos", F. Rella decía: "Ética y estética. Vale decir, todo aquello que huye de los lenguajes instrumentales que describen el mundo como un conjunto de estados de hecho". Franco Rella, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 20-23.

los controles de riesgo y aseguramiento del sistema: un sistema regulado de bienes y servicios al que no le gusta la intranquilidad del perderse, vacilante, en los meandros y recovecos de las alegorías y las metáforas. ¿A través de qué rebuscados mecanismos, de qué secretas ranuras o de qué llamativos tropiezos se manifestarán las irrupciones de la memoria de un pasado frustrado cuyas amarguras y resentimientos van a seguir contraviniendo, subterráneamente, el ritmo expedito de este presente banalmente autocomplacido?

3. El terremoto y sus corrimientos de suelos produjeron varios deslices de significaciones que mezclaron, inestablemente, temporalidades en desorden.⁶ No es cierto que la ruptura simbólica del doble terremoto (geográfico y político) dejó a la memoria de la postdictadura definitivamente sumergida en un pasado remoto sobre el cual ya no sería necesario volver porque su secuencia de crímenes, verdad, justicia y reparación se remonta al tiempo históricamente consumado del ayer. La mera sucesión cronológica entre el antes (dictadura y transición) y el después (transición y postransición) describe un tiempo *simple* que sólo deja conforme a la historia lineal, mientras que el tiempo de la interpenetración entre el *ya-no* (pasado) y el *todavía-no* (futuro), que se nutre de la coexistencia de lo disímil, es un tiempo *compuesto*: el tiempo de un presente expuesto a los saltos y desfases de una linealidad quebrada. La separación entre pasado y presente no puede ser controlada por el corte nítido del hoy porque la división de los tiempos se ve siempre contagiada en sus bordes por adherencias e impregnaciones de la memoria diluida que enturbian los límites del recuerdo. El presente es impuro porque sus pasados se inmiscuyen en él a través de vagas reminiscencias o bien de tardías actualizaciones de lo que parecía haber sido entrecortado o incluso descartado en sus transcurso previos. La memoria no es

6 Septiembre 2010 le va a prestar su marco patriótico a la memoria histórico-nacional del Bicentenario que ha sido folclorizado por el mito de la "identidad nacional" al que los giros populares-populistas del gobierno de Sebastián Piñera le rinden un homenaje *hitsch*. Pero Septiembre 2010 será también la ocasión de que el país conmemore por primera vez desde el término de la dictadura el aniversario del golpe militar (11 de septiembre 1973) en un entorno político-institucional remodelado por un gobierno de derecha.

Tortuoso mes de la patria que, al confundir la memoria republicana de la Independencia con la del quiebre histórico-nacional de la dictadura, reúne y desune, en un doble pliegue de pertenencia y mutilación; de rememoraciones, conmemoración y de golpes a la memoria.

¿Por cuáles oscuras rendijas del sistema se irán a filtrar los contenidos rezagados de una memoria social cuyos espectros siguen rondando, fantasmales, en una noche de incomprensiones y desafectos, al no tener cómo relacionar su pena y sus lamentos por un pasado de infortunios con la sequedad de tono de este presente insensible a todo lo que no es, pragmáticamente, utilidad y ganancias?

El sustrato identitario de la memoria social entendida como vínculo de pertenencia y comunidad se expresa a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas cuyos lenguajes figurativos, en un paisaje de postdictadura, rondan alrededor de las huellas y carencias de lo que *falla*. Los lenguajes de los restos de esta memoria enlutada entran en aguda o sorda desavenencia con las gramáticas utilitarias de un mercado obsesionado por multiplicar las apariencias de todo lo que *sobra* (mercancías y espectáculos) y desviar la atención de sus frívolos consumidores-espectadores del tormento de lo perdido y lo ausente, es decir, de lo *restado* de cuerpos, existencias, ideologías y pasiones que fueron anuladas por las crueldades de la historia. Estos lenguajes figurativos de la memoria se niegan al reduccionismo comunicacional de una actualidad que sólo confía en las estadísticas de lo medible (encuestas de opinión y consumo) para ajustar el presente, escuetamente, a la tiranía del dato y la cifra verificables.⁵ En el mundo tecnocratizado de este presente cuantitativo que sólo habla la lengua numérica del rendimiento como tributo al éxito de la racionalidad económica y sus balances de pagos, quedan pocas brechas y fisuras para explorar las configuraciones expresivas de la memoria en tanto atravesamiento de pasados dolorosos, de presentes lancinantes y de futuros amenazados. La actualidad neoliberal, al calzar exactamente con la practicidad del cálculo mediante las operaciones numerarias y funcionarias del orden técnico-administrativo, deja sin líneas de expresión aquellos materiales convulsionados (quiebres de identidad) o vagabundos (fugas de la imaginación) que representan la incertidumbre de lo no garantizado en el horizonte de previsibilidad de

5 Apelando a "los territorios intransitables de lo indecible, del espacio cognoscitivamente impenetrable que rehúye el control de los lenguajes técnicos y operativos", F. Rella decía: "*Ética y estética*. Vale decir, todo aquello que huye de los lenguajes instrumentales que describen el mundo como un conjunto de estados de hecho". Franco Rella, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 20-23.

los controles de riesgo y aseguramiento del sistema: un sistema regulado de bienes y servicios al que no le gusta la intranquilidad del perderse, vacilante, en los meandros y recovecos de las alegorías y las metáforas. ¿A través de qué rebuscados mecanismos, de qué secretas ranuras o de qué llamativos tropiezos se manifestarán las irrupciones de la memoria de un pasado frustrado cuyas amarguras y resentimientos van a seguir contraviniendo, subterráneamente, el ritmo expedito de este presente banalmente autocomplacido?

3. El terremoto y sus corrimientos de suelos produjeron varios deslices de significaciones que mezclaron, inestablemente, temporalidades en desorden.⁶ No es cierto que la ruptura simbólica del doble terremoto (geográfico y político) dejó a la memoria de la postdictadura definitivamente sumergida en un pasado remoto sobre el cual ya no sería necesario volver porque su secuencia de crímenes, verdad, justicia y reparación se remonta al tiempo históricamente consumado del ayer. La mera sucesión cronológica entre el antes (dictadura y transición) y el después (transición y postransición) describe un tiempo *simple* que sólo deja conforme a la historia lineal, mientras que el tiempo de la interpenetración entre el ya-no (pasado) y el todavía-no (futuro), que se nutre de la coexistencia de lo disímil, es un tiempo *compuesto*: el tiempo de un presente expuesto a los saltos y desfases de una linealidad quebrada. La separación entre pasado y presente no puede ser controlada por el corte nítido del hoy porque la división de los tiempos se ve siempre contagiada en sus bordes por adherencias e impregnaciones de la memoria diluida que enturbian los límites del recuerdo. El presente es impuro porque sus pasados se inmiscuyen en él a través de vagas reminiscencias o bien de tardías actualizaciones de lo que parecía haber sido entrecordado o incluso descartado en sus transursos previos. La memoria no es

6 Septiembre 2010 le va a prestar su marco patriótico a la memoria histórico-nacional del Bicentenario que ha sido folclorizado por el mito de la "identidad nacional" al que los giros populares-populistas del gobierno de Sebastián Piñera le rinden un homenaje *hitch*. Pero Septiembre 2010 será también la ocasión de que el país conmemore por primera vez desde el término de la dictadura el aniversario del golpe militar (11 de septiembre 1973) en un entorno político-institucional remodelado por un gobierno de derecha.

Tortuoso mes de la patria que, al confundir la memoria republicana de la Independencia con la del quiebre histórico-nacional de la dictadura, reúne y desune, en un doble pliegue de pertenencia y mutilación; de rememoraciones, conmemoración y de golpes a la memoria.

simplemente el pasado (lo dejado atrás como historia o como vivencia recapitulable en un solo trazado) ni tampoco el recuerdo (la aparición relampagueante de aquellos fragmentos temporales que son rescatados del olvido debido a su mayor pregnancia individual o colectiva). La memoria designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve *entre* el pasado y el presente, ambos concebidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo *ya consumado* con lo *aún no realizado*. Es porque el pasado es inconcluso que el trabajo residual de la memoria se mueve de escena en escena, a la búsqueda retrospectiva de aquellas intermitencias que aún contienen energías latentes. Las combinaciones discrónicas de temporalidades históricas y sociales que parecían muertas llevan a que se asome nuevamente –como retardamiento o aceleración– lo que no había sido aun modulado por las circunstancias y que las premuras del hoy reubican fuera de lugar y tiempo para que la rareza de estos des-tiempos tenga la oportunidad de convertirse en una fuerza crítica de extrañamiento.⁷ Es a esta disociatividad de la memoria a la que debemos apostar para que lo irrealizado del pasado siga disturbando un presente resignado a la inmediatez del corto plazo, a la superficialidad de un tiempo recortado por el abusivo predominio del hoy.

4. La confección de la serie político-social que enlaza memoria y derechos humanos, memoria y verdad, memoria y justicia, memoria y reparación, memoria y reconciliación se ha desplegado durante los años de la transición chilena con avances, retrocesos y contratiempos. El discurso normalizador de la memoria institucional fue interrumpido y desviado más de una vez por el reclamo de aquellas voces insumisas que se atrevieron a cuestionar la ritualización del consenso que homogeneizó lo social. La relación entre historia, memoria y recuerdo que complica los años de la transición chilena se armó en base a retóricas domesticadoras (el oficialismo de lo sensato y el pragmatismo de lo razonable normados por el equilibrante *lugar común* del realismo democrático), tecnologías del olvido (el borrado massmediático que oculta lo sombrío de tiempos

⁷ Esta sería la razón por la cual la búsqueda de la memoria (pasado) no se opone necesariamente a la utopía (imaginación del futuro), tal como lo defiende Andreas Huyssen en “Recuerdos de la utopía”: Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

y cuerpos lastimados para sacar a relucir en sus pantallas audiovisuales la cara indemne de las mercancías en exhibición) y gestualidades refractarias (la negativa de los familiares de las víctimas a aceptar que el no cumplimiento de la justicia se viera piadosamente compensado por la simbología moral del perdón⁸).

Podría decirse que lo que este libro llama “crítica de la memoria” es una crítica negativa de aquel dispositivo de la memoria oficial de la transición chilena que buscó apaciguar el recuerdo, obliterando las luchas de sentido y las batallas de interpretación que debían mantener vivo al pasado en discordia, para no restarle fuerza batallante en la confrontación de lecturas de la historia. La secuencia de la memoria pública e institucional de la transición combinó fechas y conmemoraciones (el 11 de septiembre 1973, los treinta años del golpe militar), Informes, Comisiones y Tribunales (el Informe Rettig, el Informe Valech, la Mesa de Diálogo); recordatorios y monumentos (el Parque por la Paz de Villa Grimaldi, el Memorial del Cementerio General, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos) para fijar así los usos del recuerdo en función del ideal reconciliatorio del consenso como modo de integración forzada de lo políticamente escindido, de lo socialmente desintegrado, a la plenitud de una comunidad dañada y luego curada en sus heridas por la moral del perdón. La neutralización del recuerdo histórico durante la transición en Chile sofocó aquellas intervenciones de la memoria que, al hacer explotar los materiales insurgentes de lo reprimido-confiscado (tal como ocurrió con motivo del arresto internacional de Pinochet en Londres en 1998⁹), logran desbloquear a la fuerza lo sedimentado por

⁸ “El 4 de marzo de 1991, tras haberse hecho públicas las conclusiones del Informe Rettig por el Parlamento, el Presidente Aylwin pidió perdón en nombre del pueblo y del Estado chileno en un impactante discurso televisado... Equiparaba el establecimiento de la verdad con la justicia, y a ésta con el perdón, en una suerte de ecuación de raíz católica en la que la asunción de responsabilidades jurídicas o políticas no aparecía contemplada. En tanto Jefe del Estado no sólo hacía suya –repartíendola al global de la sociedad– la responsabilidad de los crímenes cometidos por el régimen militar, sino que además la desplazaba a la esfera del arrepentimiento íntimo, a la manera de la confesión cristiana. Y sobre todo, inscribía la problemática política de la violencia de Estado en una sintaxis y una dramaturgia de corte melodramático, en la que las lágrimas se ofrecían para suturar la ausencia de justicia”. Jaume Peris Blanes, *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de la memoria*, Valencia, Quaderns de Filología, 2008, p. 286.

⁹ Curiosamente, la muerte de Augusto Pinochet (2006) no generó ni la misma proliferación de discursos públicos ni tampoco la misma intensidad de reacciones –a favor o en contra– que se desataron durante el episodio de su arresto internacional en Londres (1998). Es como si su

las rutinas de la política institucional. Así como la entiendo, la “crítica de la memoria” no sólo debe encargarse de revisar y discutir las huellas del pasado archivado por la historia para reanimar contra-interpretaciones de lo sucedido y lo relatado que se mantengan refractarias a la canoización de los hechos y sus versiones legitimadas. Le incumbe también a la “crítica de la memoria” descifrar los silenciamientos, las reservas, las omisiones y las negaciones, los *lapsus* que desfiguran o socavan la representación histórica con su pasado turbulentamente ubicado en el fuera-de-archivo de las narrativas institucionales y, también, de las disciplinas académicas.

La libertad de tránsitos que adopta la crítica cultural le permite entremeterse en las zonas de roces y fricciones donde se vuelven materiales de lectura y análisis distintos tipos de prácticas sociales, de simbolizaciones culturales y de modelaciones estéticas que no logran juntarse fácilmente en una misma composición de paisaje, cuando son los protocolos de la academia los que fijan las delimitaciones de sujetos y objetos de estudio, separándolos en autónomas esferas de especialización.¹⁰

La “crítica de la memoria” realizada en este libro cursa un trayecto no sólo temporal sino que espacial, al desplazarse por distintos escenarios de actuación (la política, el arte, la editorialidad de los testimonios, la ciudad, los archivos, los monumentos, la performatividad callejera,

muerte, al confirmar que el ex dictador había “pasado a la historia”, hubiese también enterrado parte de las energías que se desenfundaban con rabia ante al escándalo de que su figura se mantuviera obscenamente vigente y su cuerpo impunemente vivo.

Por otro lado, el hecho de que el magistrado español Baltasar Garzón –cuyo protagonismo en el arresto internacional de Augusto Pinochet (octubre 1998), además de marcar precedente en la internacionalización del derecho frente a los crímenes de lesa humanidad, repercutió decisivamente en la historia y la memoria de la transición chilena– haya sido suspendido de sus funciones como Juez de la Audiencia Nacional (mayo 2010), bajo la presión de organizaciones españolas de ultraderecha, por presunta prevaricación por la decisión de haberse declarado competente para investigar los crímenes de la dictadura franquista, es otro síntoma más de que los vaivenes de la historia cambian abruptamente el giro de lo que la memoria de los derechos humanos entiende por “justicia”, arrebatiéndole la confianza en que lo ya ganado tiene el carácter de una victoria definitivamente libre de retrocesos.

¹⁰ Me siento aún a esta definición que formula L. Arfuch de “la crítica cultural ‘entre’ política y poética” como una crítica que “habilita los tránsitos, los desplazamientos, la valoración de los márgenes, de lo intersticial, de lo que resiste al encerramiento en un “área restringida” del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico” y, también, como una “articulación” que permite “poner ‘juntas’ cosas cuya cercanía es posible –en tanto responde a una hipótesis– pero no necesaria”. Leonor Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 208.

etc.) que le dan cuerpo –materialidad sígnica– a un recuerdo de los años de la dictadura entretejido con el presente de su relectura que deambula libremente por diversos soportes y formatos de inscripción. Estas deambulaciones transgreden el principio de no-interferencia que separa habitualmente el trabajo académico (vigilado por la formalización de las disciplinas) de los flujos de imprevisión del acontecer nacional para, a la inversa, estimular los contagios de retóricas, poéticas y políticas que se mezclan en la crítica cultural.

5. Por un lado, la transición chilena oficializó un discurso de la memoria que, a través del consenso y la reconciliación, privilegió narrativas suturadoras y apaciguadoras para que las voces incomodantes de la queja, la confrontación y la impugnación, no desajustaran la prudente búsqueda de equilibrios entre pasado y presente que controló la política institucional. Por otro lado, la épica militante de las luchas antidictatoriales emblematizó la figura de la víctima levantando una totalización identitaria que no admite desencajes del libreto político-ideológico que sostiene heroicamente su compromiso con la monumentalidad del recuerdo combatiente. ¿Por dónde rastrear la fragmentariedad de identidades revueltas, en crisis de pertenencias, que no se reconocen en ninguna de estas dos edificaciones lineales –ni en el serenamiento oficial del pasado consensuado de la memoria de la transición ni en el dogma partidario del recuerdo militante de la izquierda– porque ambas construcciones esquematizan el relato de un pasado demasiado seguro del ordenamiento y la cohesión de sus motivos? Son muchas las líneas discontinuas, las roturas y torceduras de una memoria no plena, disgregada y convulsiva, que revientan el bloque estático de una representación homogénea de la historia y de sus víctimas. Son muchas las escenas de una memoria trastocada que vagan, disjuntas, entre universos de denominación e identificación que no coinciden en un guión único de la representacionalidad político-social del recuerdo de la historia. Estas escenas no conciliadas se deshacen y rehacen en trayectos zigzagueantes y diseminados que no obedecen ni a la centralidad ni a la verticalidad de las programaciones de identidades unívocamente asignadas desde un reparto fijo del “ser”, del “hablar como” o “en representación de”: un reparto que inhibe la variación continua de las diagonales cuyos enuncia-

dos flotantes designan composiciones híbridas e identidades de paso. Para recoger estas desconexiones de identidad, hacen falta narrativas abiertas a las separaciones, las multiplicidades y las dispersiones de voces que se relatan, heterogéneamente, en el *intervalo* entre fragmentos sueltos de relatos no unificados.¹¹

El corte homicida del golpe militar y el fervor protestatario de quienes se opusieron a la dictadura generaron una memoria activista y judicial que defendió el recuerdo de las víctimas a través de marchas callejeras, de informes y comisiones de tribunales en derechos humanos, de documentos y testimonios. Esta memoria activista y judicial, ceñida a los requisitos de las organizaciones de derechos humanos y a sus movilizaciones ciudadanas, dejó pocos espacios disponibles para que los lenguajes del arte y de la crítica, de la creación y del pensamiento, desordenaran los roles y escenarios funcionalmente subordinados a los objetivos socio-políticos de la denuncia, la protesta y la consigna masiva. Sin embargo, es “la licencia poética”¹² con la que trabajan desbordantemente el arte y el ensayismo crítico la que despliega una oblicuidad de juegos de lenguajes capaces de descentrar las catalogaciones sociales, históricas y políticas más ortodoxas, reestilizando como virtud lo que ellas rechazan como defecto: lo irregular de las fallas de textura y de los vacíos de representación que nos hacen saber que ningún relato debe mantenerse autocentrado en la falsa pretensión de verdades enteras, de significados totales y finales.

11 “La vida de la subjetivación política está hecha de la distancia de la voz al cuerpo, del intervalo entre las identidades. Los conceptos de relato y de cultura reducen la subjetivación a una identificación. Pero... el lugar del sujeto político es un *intervalo* o una *falla*: un ser-junto como ser-entre: entre los nombres, las identidades o las culturas. La lógica de la subjetivación política es así una heterología, una lógica del otro”. Jacques Rancière, “Política, identificación, subjetivación”, en Revista *Metapolítica*, N. 36, México, Julio-agosto de 2004.

12 Dice acertadamente D. La Capra: “La libertad del arte (lo que se solía llamar licencia poética) con respecto a las reivindicaciones de verdad parece aumentar en la medida en que los temas abordados están muertos o son neutrales (tal vez, están neutralizados) y deben ser reanimados o vueltos a la vida por el mismo arte. Se podría decir también que esa libertad es grande en la medida en que los asuntos tratados son ambivalentes o indecibles, y que el arte sería significativo en la medida en que explora esa ambivalencia o imposibilidad de decidir de la manera más inquietante y provocadora que le sea posible. Además, podría hacerlo de una manera alegórica y oblicua que, paradójica y quizás emotivamente, diera forma precisa a la opacidad y no entrñara un “acerca de”, una referencialidad con respecto a determinados sucesos o figuras históricas, o sólo lo hiciera del modo más complejo y desconcertante”. Dominick La Capra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 193.

6. Todos los recuerdos del pasado violento deben hacerse la pregunta de qué relatos urdir de sus tiempos de catástrofe y con qué lenguajes transmitir la experiencia traumática (huecos y agujeros) para no fallarle éticamente a la desgarrada memoria de las víctimas, sin renunciar, al mismo tiempo, a la necesidad de trasladar esta experiencia del pasado-pasado hacia los ejes móviles de posicionalidad crítica de un presente-futuro que no deje el recuerdo cautivo de la literalidad de lo vivido.

La otra dimensión de la “crítica de la memoria” que importa subrayar aquí, es la que postula que no todas las formas de configurar el pasado a través del recuerdo son equivalentes entre sí, por mucho que todas ellas se sientan animadas por la misma voluntad de condena a lo siniestro de ese pasado de tortura y desapariciones. Cada una de estas formas, tal como se manifiesta en documentos, archivos, testimonios, confesiones, placas, memoriales, etc., debe ser juzgada según el tipo de operaciones simbólico-narrativas que modula la relación entre acontecimiento, experiencia, narración, voz y discursividad. El trabajo de la crítica permite contrastar las diferentes construcciones enunciativas que sostienen, en lo retórico y lo político, diferentes visiones del pasado y, también, diferentes ángulos de la mirada según la perspectiva y los enfoques de captación de las escenas que le darán fuerza, dirección e intencionalidad al recuerdo.

El “boom de la memoria” (Andreas Huyssen) genera una proliferación de testimonios y confesiones que buscan dotar de densidad subjetivo-existencial los índices de verdad que grabaron la profundidad del daño de la tortura en las identidades devastadas de las víctimas del aniquilamiento. Cuando los testimonios de las víctimas tocan estos límites brutales en la recreación y denuncia de un pasado de mortificaciones y estigmas, surge el tema del debido “trato” con el recuerdo. ¿Cómo “tratar” con el pasado, cómo intentar relacionarse con su materia y tiempo para intercambiar sentido(s) en torno a la magnitud del horror que desplegó el mal, aun sabiendo que algunos de sus estratos vivenciales permanecerán “intratables” por la violencia salvaje que los golpeó irremediablemente y sabiendo, también, de las limitaciones del sentido para narrar la desmesura de lo extremo? ¿Cómo prestarle suficiente atención al tipo de “tratamiento” narrativo y expresivo que

deberá resimbolizar la experiencia del daño, evitando caer en el maltrato de la repetición de una verdad mimética de la violencia? ¿Cómo dejar en claro que “Hay que intentar *ponerse en la posición del otro sin tomar su lugar*” ya que “no beneficia a nadie convertirse simplemente en una víctima sustituta, aunque existe en algunos una compulsión a serlo”?¹³

Cada vez que un dispositivo de agenciamiento del sentido trabaja con soportes, materiales y técnicas para inscribir el recuerdo en alguna producción de la memoria de la violencia (reportaje periodístico, documental, confesión histórica, sitios o actos conmemorativos, etc.), aparece la pregunta por la “*justeza-justicia*” de su trato y tratamiento.¹⁴ Las respuestas a esta pregunta conciernen a la “crítica de la memoria” en la tarea de romper con la estupefacción que genera la inconmensurabilidad del horror y sus dramaturgias del acontecimiento inenarrable, tramando significaciones contingentes y localizadas que descongelen la visión única y sublime del “Todo o Nada”.¹⁵ Para eso la crítica debe pronunciarse sobre las maniobras semiótico-culturales de los discursos de la memoria que ensamblan y desensamblan criterios y juicios para promover la articulación de algún *punto de vista* sobre las imágenes del pasado. De este esfuerzo de articulación nace lo que George Didi-Huberman llama “el pensamiento de la imagen como terreno político”,¹⁶ es decir, la imagen como una zona fraccionada de interrogantes múltiples en torno a la función del *ver*, que se encargan de debatir la problematización de la relación entre, por un lado, la constatación de lo *mostrado* en el recuadro de la imagen y, por otro, la especulación crítica en torno a

13 *Ibíd.*, p. 213.

14 En su último libro, Ana Amado cita a Miguel Dalmaroni que, en *La palabra justa* (2004), “establece un balance entre ‘*justeza artística y justicia ideológica*’ como una fórmula que, junto con la de Godard, enlaza *estética y ética*”. Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihu, 2009, p. 11.

15 Para el debate teórico que polemiza contra la representación sacralizada de Auschwitz como el absoluto (Todo o Nada) del borramiento apocalíptico, haciendo del Holocausto el símbolo de la irrepresentabilidad (inenarrabilidad) de las experiencias límite, tal como se encuentra en distintos pensadores (entre ellos Jean Francois Lyotard y Giorgio Agamben), ver: Dominick La Capra, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006 y: Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

16 Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo...*, p. 11.

lo *ocultado* por el “marco” de la visión.¹⁷ El recuerdo abismado del pasado traumático sólo provoca una memoria lagunar, siempre inadecuada, que nunca le va a hacer justicia a lo padecido porque no hay equivalencia posible entre la angustia de la destrucción y las imágenes del “después de”, que lamentan su condición de palabras a salvo por llevar la culpa de la sobrevivencia frente a las voces muertas o pulverizadas que sucumbieron a la destrucción. Sin embargo, estas imágenes de vuelta no pueden renunciar a mostrar *algo* de lo indescriptible, para solicitarle así al pensamiento crítico analizar los dilemas del: ¿cómo representar el fracaso de la representación? El recuerdo indigno de la tortura y la desaparición convierte la falta de adecuación y completud de las imágenes en el régimen de verdad de una memoria no-cumplida, una memoria imperfecta que usa un lenguaje que está siempre *de más* (un excedente) o *de menos* (un resto), para que el descalabro entre experiencia y representación se convierta en el síntoma de una narración que se retrata a sí misma como una narración aproblemada.

La “crítica de la memoria” debe saber, entonces, discriminar entre totalidad y residuos, entre plenitud y desintegración, para marcar una diferencia entre, por un lado, las evocaciones reintegradoras del pasado que buscan compensar las quebraduras de la experiencia con el relato liso de una memoria suturada y, por otro, el recuerdo insumiso que subraya intencionalmente los trastocamientos de registros para expresar así el *shock* de la violencia en el sobresalto y la dislocación de los signos.

7. La etimología de la palabra “crítica” la asocia a la palabra “crisis”, señalando el contenido de ambos términos como aquello que designa “el momento decisivo en un asunto de importancia” y que, por lo tanto, reúne las acepciones de “cortar”, “dividir”, “medir” y también “elegir”,

17 Empleo este término remitiéndome a la lúcida teorización que realiza J. Butler sobre la importancia estratégica del “marco” en la problemática de la representación y de la crítica de la representación: “No podemos comprender el ámbito de la representabilidad examinando simplemente su contenido explícito, puesto que está constituido fundamentalmente por lo que se deja fuera, por lo que se mantiene fuera del marco dentro del cual aparecen las representaciones. Podemos, entonces, considerar el marco como algo activo, algo que, a la vez, descarta y presenta, o que hace ambas cosas a la vez, en silencio, sin ningún signo visible de operar”. Judith Butler, *Marcos de guerra. La vida llorada*, Madrid, Espasa, 2010, p. 108.

“decidir”, “juzgar”.¹⁸ La crisis, como potencia de mutación, y la crítica, como fuerza de intervención, implican los actos de *separar y distinguir*. Sabemos bien que la desdiferenciación de los límites y fronteras practicada por los flujos segmentados y ramificados de la globalización capitalista y el relativismo de mercado, cuya operatoria de la suma nivela eclécticamente valores, gustos y opiniones en nombre del pluralismo de lo diverso, tiende a anular el principio de la distancia (separación, distinción) que reclamaba la crítica modernista antes de ver tambalear su lugar de autoridad, invadida por la promiscuidad y la contigüidad de los signos que desjerarquizan cualquier escala de valoración, en un mundo de interpenetración de las redes que activan tráficos ambiguos entre lo uno y lo otro, lo igual y lo diferente, lo próximo y lo distante, lo integrado y lo disperso. La crítica de oposición ha debido, entonces, “abandonar las nociones de la resistencia que suponen un sujeto situado íntegramente al margen de una estructura de poder bien establecida y contraria a ella”.¹⁹ Sin embargo, los “actos críticos de oposición”,²⁰ en tanto actos micro-situados en coyunturas de intervención, son capaces

18 Ver: Elías José Palti, *Verdades y saberes del marxismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 13. E. J. Palti dice: “El término griego *crisis* es de origen médico e indicaba “una mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento”, pero también “el momento decisivo en un asunto de importancia”. Su raíz *krino* significa “cortar”, “dividir”, y también “elegir”, “decidir”, “juzgar” (que por extensión se va a asociar a “medir”, “luchar”, etc.). En todos los casos, señala un momento de decisión crucial e irrevocable. La tradición jurídica clásica se apropiará del término para expresar “el momento en el que se expresa una sentencia”. Sus derivaciones (crítico, criterio, diacrítico) despliegan, en un arco de variantes, esta última asociación con el “juicio”, la “facultad de juzgar”, etc. En la más estricta de sus acepciones lo ligaría, a su vez, con el concepto de “tiempo”, cuya raíz indoeuropea (*di-*, “cortar”, “dividir”) denota una sección delimitada de existencia o período. En definitiva, en la noción de crisis, se combinarían una dimensión temporal (un momento de inflexión) con un tipo de operación intelectual (básicamente, la de establecer una distinción), conjunción que surge de su doble origen, médico y jurídico”.

19 Lawrence Grossberg, “Identidad y estudios culturales: ¿No hay nada más que eso?”, en *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 150.

20 Dice P. Bové: “Nunca debería escribirse en abstracto sobre la naturaleza de la “crítica de oposición”. La “crítica” de cualquier especie debe ser siempre concreta y específica sin importar cómo esté configurada teóricamente. Particularmente la “crítica de oposición” no puede tanto definirse o teorizarse como ponerse en práctica... Para captar algo de la fuerza de un “acto crítico de oposición”, se debe ver éste, antes que nada, como un acto y en acción; se debe ver éste encajando críticamente con algún elemento de la estructura autorizada de la sociedad y la cultura a la que se enfrenta”. Paul Bové, *En la estela de la teoría*, Valencia, Cátedra, 1992, pp. 83-84.

En palabras de J. Butler, diríamos que “la crítica es siempre crítica de alguna práctica, discurso, episteme o institución instituidos, y pierde su carácter en el momento en que se abstrae de esta forma de operar y se la aísla como una práctica puramente generalizable”. Judith Butler, “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008, p. 141.

de imaginar tácticamente nuevas figuras que, sin tener que recurrir a la extraterritorialidad pura de la distancia absoluta, subrayen la no proximidad o la no coincidencia entre lo dado y lo reformulable, entre lo existente y su devenir-otro en cada intersección de textos y contextos. Los conceptos-metáforas del pliegue y del intersticio designan el *entre-lugar* que le permite a la crítica usar la fluctuación de los bordes para encuadrar los marcos de organización del sentido que separan el poder consolidado de sus márgenes todavía no asimilados o aún divergentes.

Entre la “máquina abstracta” y los “agenciamientos concretos” de un presente sobre-codificado por la máquina neoliberal, “no hay diagrama que no implique, al lado de puntos que conectan, puntos relativamente libres o liberados, puntos de *creatividad*, de *mutación*, de *resistencia*”.²¹ Existen puntos en el diagrama neoliberal del presente que son menos saturados de control que otros y que por lo mismo se muestran más vulnerables a aquellos desajustes que persiguen la transformación de un campo de determinaciones que, visto desde lejos, se percibía como inalterable en la sistematicidad de su cadena de efectuaciones y repeticiones; mirado de más cerca, el mismo campo se presenta susceptible de verse alterado por el resquebrajamiento de algunos pactos de significación oficiales.²² Es tarea de la crítica detectar estas zonas de perforación en las mallas de redundancia del poder a través de las cuales experimentar localmente con el rechazo, el disentimiento y la alteridad. Lo que desea la crítica es producir oscilaciones favorables al cambio entre la identidad de lo ya cursado —la diferencia diferenciada— y lo que está siempre en trance de acontecer heterogéneamente como potencia metamorfoseante —la diferencia diferenciadora— en las geografías de discursos y representaciones cuyos vectores poético-políticos se mueven *entre líneas*.

21 Gilles Deleuze, *Foucault*, México, Paidós, 1987, p. 70.

22 Este juego entre “acercamiento” y “separación” define el alcance de la crítica: “No sabemos nada en la inmersión pura, en el *en-sí*, en el mantillo de lo *demasiado-cerca*. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo *demasiado-lejos*. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es *acercamiento* tanto como *separación*: acercamiento con reserva, separación con deseo. Supone un contacto, pero lo supone interrumpido, si no es roto, perdido, imposible hasta el final”. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 12.

8. La disolución de lo político-ideológico, debido a la tecnificación de lo social y la consagración profesional del conocimiento aplicado, han reemplazado el *pensar incómodo* del intelectual crítico por la *comodidad del saber útil* del experto. Son los “actos críticos de oposición” los que se ocupan de establecer diferencias de significado entre, por un lado, la funcionalización de los mensajes que se complacen en el intercambio dócil y, por otro, la emergencia contestataria de nuevas formas de ser, de ver y de leer que arrebatan a las codificaciones hegemónicas la potencialidad discordante en el intento de recombinar fracciones de discursos en montajes alternativos.

Este libro analiza materiales diversos (pasado histórico, actualidad noticiosa, sucesos políticos, reportajes fotográficos, intervenciones artísticas, literatura testimonial, proyectos conmemorativos, etc.) que recogen voces del pasado trabadas en ciertas narrativas de la memoria que deben ser desanudadas críticamente, considerando a estos materiales políticos, sociales y culturales como dispositivos significantes que, a través de imágenes y palabras, proponen una relación activa entre figuraciones e imaginarios. Parte del trabajo de la crítica consiste en elaborar una comprensión de estos materiales que subraye los conflictos entre la materia social y las articulaciones simbólico-narrativas que la traman, para oponerse así al modo en que la cultura de todos los días borra las contradicciones entre forma y sentido tras la lisura operacional de una iconicidad de mercado subyugada por la festiva plasticidad de los estilos. La crítica desmiente, primero, la auto-evidencia del sentido (transparencia referencial e inocencia del lenguaje) para luego convertir cada enunciado en un sitio de pronunciamiento de los signos en torno a las opciones que toman las figuraciones del recuerdo, entre, por un lado, las memorias oficiales que sólo pretenden rememorar el pasado en una versión aquietada de lo acontecido, buscando amortiguar las perturbaciones de sentido atadas por los nudos traumáticos y, por otro, las memorias críticas que agitan la potencialidad disruptiva de lo contingente, exacerbando los saltos y quiebres de narrativas fisuradas para desestabilizar con ellas cualquier tentativa engañosa de totalizar y unificar la comprensión del pasado.

9. Terremotos: el corrimiento de las placas terrestres en febrero 2010 resquebrajó el suelo de lo conocido, aterrándonos con sus incontables réplicas que generaron desamparo e inseguridad, mientras que el cambio de escenario presidencial de marzo 2010 hizo rotar pavorosamente los signos de la memoria en direcciones aún temibles, en su insospechada capacidad de vaciamiento histórico-político de lo que denominábamos catástrofe y tragedia (el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973) antes de que el último cataclismo de la naturaleza remeciera semánticamente los contornos de la palabra “desgracia” y la apartara, como si nada, del recuerdo traumatizado de la dictadura militar. Memoria y acontecer: las capas sedimentarias de la memoria del pasado reciente se deslizan y entrechocan sus temporalidades rotas que se cueclan por los baches del presente, infiltrando los suelos de este hoy prosaico, sin grandeza ni elocuencia, con los recuerdos punzantes del pasado malherido que re-acontece cada vez que vuelve a ser ofendido por el cinismo de la mentira o las imposturas de la razón con las que la derecha chilena niega o relativiza los abusos criminales del régimen militar. Tiempos y contratiempos: la máquina neoliberal llena el vacío de los tiempos muertos (aquellos que se consideran “inútiles” desde el aceleramiento productivista que sostiene la performatividad del capital) con el ritmo hiperactivo de una velocidad de recambio de las imágenes y mercancías que espectaculariza las relaciones de producción y las formas de vida para aumentar el goce y la captura de la plusvalía de los signos. La memoria, así como también la creación artística y la crítica intelectual, usan las escansiones de una economía *lenta* de las formas y del pensamiento —hecha de pausas e intervalos— para experimentar con la armadura y desarmadura de las significaciones antes de que la fugacidad del intercambio mediático las convierta en formas vacías que sólo decoran la banalización de la existencia. Crisis y crítica: mientras las crisis son vividas por el gobierno empresarial y sus técnicas de *management* como un problema de ajuste y reconversión económico-financiera que debe encontrar rápida solución para no perjudicar la cuenta costo-beneficio que le da sustentabilidad al modelo, la crítica lleva la angustia y el malestar que habitan su espíritu de los tiempos a quebrar la uniformidad de aquellos léxicos sin emoción ni conmoción que simplifican el presente para que éste sea vistosamente absorbido

por los medios sin ningún margen de reticencia, secreto u opacidad. Frente a la planicie de un real-social carente de vibraciones intensivas y desprovisto de pulsiones emancipatorias, la crítica “toma posición”²³ (con el riesgo de equivocarse), es decir, argumenta y defiende contrapuntos creativos y reflexivos, separa y distingue, se plantea evaluativamente, delinea contrastes y agudiza diferencias entre, por un lado, la falta de historicidad de un hoy sin espesor ni volumen y, por otro, la profunda e interminable contienda entre dos memorias: “una de ellas entiende que el pasado es una historia en lo básico acabada; la otra considera que la historia, incluido el propio pasado, está todavía sin resolver, todavía haciéndose, todavía abierta a la presencia y los desafíos de lo emergente, lo insurgente, lo no correspondido y lo inexplorado”.²⁴

Nelly Richard
Julio 2010

LA RETÓRICA DEL CONSENSO Y LOS ESTALLIDOS DE LA MEMORIA

²³ “Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo: pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto nuestra posición. Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es *situarse en el presente y aspirar a un futuro*. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, *apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta...* Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez”. Didi-Huberman, *ibíd.*, p. 11.

²⁴ Edward W. Said, *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, Barcelona, Debate, 2006, p. 47.

El plebiscito del 5 de octubre de 1988 en Chile marcó el fin de la dictadura militar de Augusto Pinochet y abrió el nuevo período que los analistas políticos llamaron “transición”, designando así una alianza forzada entre lo político-institucional (redemocratización) y lo económico-social (neoliberalismo) que remodeló el campo de discursos y prácticas de la sociedad chilena en función de ciertas guías de ordenamiento del pasado destinadas a tranquilizar la memoria convulsiva del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 y a suturar las brechas de un tiempo de duros enfrentamientos. La transición chilena se propuso neutralizar los choques de fuerzas sociales y políticas ligadas al pasado traumático, desactivando el recuerdo de la violencia histórica a través de un primer mecanismo: el consenso y su discurso de la reconciliación nacional.

El primer texto –“Cita de la violencia, rutina oficial y convulsiones del sentido”– analiza los modos en que el dispositivo del consenso, de los pactos y las negociaciones que oficializó la transición sirvió de garantía y límite para amoldar una comunidad fracturada por el odio, mediante el alineamiento quieto de las conductas en torno a las disposiciones oficiales de la *moderación* y la *resignación*. Recordemos que el primer pre-

sidente de los gobiernos de la transición, Patricio Aylwin, acuña la célebre fórmula “Justicia en la medida de lo posible”. Esta condicionalidad de la justicia (“en la medida de lo posible”) como respuesta imperfecta a los requerimientos de lo absoluto que emanaban —éticamente— de las agrupaciones de derechos humanos, acusaba las limitaciones pragmáticas que, en nombre del realismo democrático, debió respetar una transición aún bajo cautela militar. En rigor, lo que Aylwin le solicitaba anticipadamente a la ciudadanía era conformarse con los avances sólo parciales y relativos que iban a resultar de las futuras medidas judiciales, para ir acomodando así las conciencias al régimen de lo insatisfactorio que marcaría después las políticas de la memoria de la transición.

La retórica del consenso se propuso diluir los conflictos de memoria del pasado en disputa para que el fantasma de la polarización ideológica entre los extremos que habitaba el recuerdo de la Unidad Popular y del golpe militar no amenazara con romper el frágil equilibrio de las relaciones entre autoridades civiles y mandos militares: unas relaciones prudentemente cuidadas por el nuevo gobierno de Patricio Aylwin bajo el argumento de no querer arriesgar la estabilidad del retorno a la democracia. La ritualización del consenso suprimió de la superficie operativa de los discursos oficiales todo aquello susceptible de obstruir los engranajes de una sociedad re-integrada que debía mirar constructivamente hacia delante, limando para ello las asperezas de la memoria que hacen chocar el recuerdo de la historia. La búsqueda de reconciliación de una comunidad dividida fue agenciada por una transición que reguló todo el sistema discursivo de las referencias al pasado dictatorial, amortiguando el uso del lenguaje, evitando las palabras descompuestas que traen el recuerdo lastimado de un pasado de ofensas y maltratos, rebajando el tono y la intensidad de las voces cargadas de furia e indignación que rechazaban el formulismo institucional de los vocabularios del acuerdo. Es así como, durante largos años, el molde uniformador del consenso dejó sin curso de expresión a los arrebatos de la memoria violentada por el golpe militar, hasta que ocurrió el sorpresivo arresto del ex Comandante en Jefe de la Junta Militar en octubre de 1998 en Londres.

El caso Pinochet, sobre el cual reflexiona el texto “Las mujeres en la calle con motivo de la captura internacional de Pinochet en 1998”, hizo estallar la zona de acumulación de lo *no dicho* en cuyo silencio se

habían depositado, durante los primeros años de la transición, las frustraciones de los familiares de las víctimas que reclamaban por la lentitud de la justicia (las demoradas tramitaciones de los casos en los tribunales sin un debido esclarecimiento de las culpas) y por la falta de entereza de una verdad que nunca se termina de completar. La noticia internacional de la detención y captura del ex-dictador en Londres provocó un espectacular “retorno de lo reprimido” que hizo saltar toda la lógica de cálculos y prevenciones que había fabricado la transición para bloquear el trabajo activo de la memoria insatisfecha. La inesperada noticia del arresto internacional de Pinochet no sólo repuso enérgicamente en escena la urgencia del cumplimiento de la verdad y la justicia que había sido trabada por el férreo mantenimiento del pacto cívico-militar. La vehemencia de las protestas callejeras motivadas por la captura de Pinochet denunció la artificialidad de un consenso que había expulsado de su base de acomodos y conveniencias, tramada en los pasillos de la burocracia política, todo lo que excedía y cuestionaba su lenguaje institucional de la “democracia de los acuerdos”. El caso Pinochet significó un complejo desarreglo de las máquinas orquestadas del programa concertacionista que se vio tironeado entre, por un lado, el reclamo defensivo de la “soberanía nacional” como subterfugio para que Pinochet evadiera las condenas dictadas fuera de Chile y, por otro, la expansión de la justicia globalizada a través de la internacionalización del derecho. A lo largo y lo ancho de un cuerpo social que se liberó efusivamente del silencio oficial que durante años había aplacado sus gritos de la memoria, se dispersaron los flujos de expresividad contestataria hasta entonces obstruidos por las diferentes formas de censura comunicativa que mantuvieron a las imágenes del pasado —las de la Unidad Popular, las de la dictadura militar y las del golpe de estado— fuera del alcance de la mirada pública, para que no estropearan la visión complacida de una sociedad lisamente reconciliada.

Los años de la transición en Chile se mostraron expertos en jugar con la falta de sucesos de un presente casi estacionario, demasiado lento en su tránsito hacia una mayor profundización democrática: un presente que dibujó, compensatoriamente, la engañosa paradoja de una actualidad que debía ocultar la falta de significados históricos tras la sobreabundancia postiza de volátiles significantes mediáticos. Distinguir

entrè suceso y acontecimiento para que el presente no quede reducido al esquematismo de las noticias que los titulares periodísticos editan de su actualidad, podría ser una de las tareas de “contrainterpretación vigilante”¹ de una crítica interesada en “pensar su tiempo” para revelar, tal como ocurrió en el caso Pinochet, cómo las turbulencias de la memoria disconforme son capaces de desafiar el control de los medios y discursos públicos. El caso Pinochet demostró, además, que la memoria ayuda a la producción del recuerdo a través de mecanismos voluntarios pero también involuntarios. Una forma de hacer memoria, construida y autorreflexiva, consiste en seleccionar materiales del pasado; en desarmar secuencias y desenlaces para rearmar interpretaciones; en recomponer una y otra vez las cadenas de signos que montan el discurso de la historia para confrontar públicamente entre sí relatos, sucesos, verdades y comprensiones. Esta forma de memoria reflexiva, al carecer en la escena chilena de las tribunas de pensamiento en las que se argumentan y debaten públicamente los usos del recuerdo, tuvo escasas oportunidades de manifestarse durante los años de la transición. Sin embargo, tal como ocurrió en octubre de 1998, la materia sedimentada del recuerdo que parecía aplastada por el no-trabajo crítico de la memoria terminó aflorando, al romperse la costra del presente y supurar la temporalidad herida. Es como si los pasados obliterados o confiscados que permanecen silenciosos en el fondo de la memoria colectiva estuvieran aguantando, a la tensa espera de algún resquebrajamiento de la armadura de un presente soldado débilmente por los medios de comunicación, para colarse subrepticamente por las grietas de un “tiempo-ahora” (Walter Benjamin) que disemina sus partículas asociativas en los bordes de mayor pregnancia simbólica del imaginario social.

De acuerdo a sus analistas oficiales, la palabra “transición” nombra el proceso que se inicia históricamente con el gobierno de Patricio Aylwin, después del plebiscito de 1988 que le puso fin a la dictadura militar y reabrió el curso de la democracia en Chile. Esta es la fecha

1 J. Derrida habla de la necesidad, para el filósofo que “piensa su tiempo”, de prestar atención a “un presente político transformado a cada instante, en su estructura y su contenido, por la teletecnología de lo que tan confusamente se denomina información o comunicación”, así como de analizar los dispositivos que producen la actualidad y desmontar la “hechura ficcional” de tal actualidad mediante una “contrainterpretación vigilante”. Jacques Derrida / Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión; entrevistas filmadas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 18.

que prevalece, oficialmente, como señal de un corte que distingue dos períodos nítidamente separados uno de otro. Pero lo cierto es que, en una dimensión que es más de continuidad que de ruptura, lo que hace la transición en Chile es re-agenciar transformaciones *ya realizadas* por la dictadura y su implementación salvaje de una economía de mercado. La ofensiva neoliberal desplegada por los economistas de Chicago fue ocupada por el equipo de ministros de Augusto Pinochet como una medida de choque para el diseño de una “revolución capitalista” (Tomás Moulián) cuyas devastadoras consecuencias en el campo de las identidades y las prácticas sociales fueron la aniquilación del vínculo comunitario, que sustentaba las construcciones de futuro de la izquierda antes recorrida por impulsos utópicos, y su reemplazo drástico por las estrategias privatizadoras del consumo, que fomentan el inmediatez de un presente mezquinamente recortado. Tal como lo analizó José Joaquín Brunner, la dictadura militar en Chile combinó tres medios de control: “la represión”, el “mercado” y la “televisión”.² No habría cómo explicar el disciplinamiento de las subjetividades sociales que se plegaron tan fácilmente al diseño conformista de la transición chilena, sin esta alianza entre mercado y televisión que reorganizó la esfera simbólico-cultural de las pulsiones y los deseos (ya no de cambio y transformación sino de acostumbramiento y relajo) a través de las industrias del consumo y la entretención que se aplicaron en distraer las mentes, capturadas por guiones comerciales, de la visión de lo siniestro heredada de la dictadura. Dicho de otra manera: “en el caso de Chile puede pensarse que fue en el interior del régimen autoritario donde se llevó a cabo la desestructuración de los lazos sociales necesaria para que esa transformación del espacio público en espacio mediático fuera posible, al tiempo que se implementaban las lógicas ultraliberales en materia económica”.³

Además del consenso, la transición chilena usó el mercado para disolver las antiguas tensiones de lo político-ideológico en los nuevos brillos de lo comercial, lo publicitario y lo tecno-mediático que se manifiestan exultantemente cómplices del triunfo de la economía neoli-

2 José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado; ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago, FLACSO, 1988.

3 Jaume Peris Blanes, *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, Santiago, Cuarto Propio, 2005, p. 158.

beral. La serie “mercancía” trazó un horizonte de gratificación consumista cuyas imágenes seductoras debían hacernos olvidar el drama de cualquier peso de conciencia ligado al abismo de la desaparición y al suplicio de los cuerpos torturados durante la dictadura militar. La fantasía de los productos del consumo globalizado se encargó de propagar la excitación de lo diverso y lo cambiante para fabricar olvido y desmemoria, mientras la fugacidad de la moda, que acelera los cambios de estilos, llevó la novedad de lo reciente a fundir toda huella memorial en el vértigo de la instantaneidad. Las tecnologías audiovisuales de la escena mediática fueron consagrando el triunfo retiniano de la pantalla como superficie y como zona de impresiones superficiales que comprimen la duración de la historia en la momentaneidad del *flash* noticioso.

Consenso, memoria y mercado: la fórmula instrumentalizadora del consenso redujo *lo político* (conflictos de identidades, antagonismos de representación y pasiones extremas) al ejercicio técnico-administrativo de *la política*, haciendo prevalecer criterios lineales de planificación del orden que no le dejaron cabida a los contenidos fracturados del recuerdo de la violencia histórica. Mientras tanto, el mercado se valió del gusto por la novedad con la que se propaga la exaltación neoliberal de lo transitorio, para que los excesos dramáticos de la historia y la memoria, como remanentes molestos de un ayer desgastado, fueran parte de lo que el barrido consumista debía dejar irremediamente atrás sin pena ni gloria, sin remordimiento.

El mercado de los bienes simbólicos y sus industrias culturales rediseñadas por la globalización mediática jugaron un rol decisivo en la homogeneización de las sensibilidades y la masificación de los hábitos de consumo que estereotipó el mercado televisivo de la transición.⁴ Si antes la política estaba ligada a la plaza pública como sitio de concentración de masas o al diario como tribuna de deliberación argumentativa,

4 “La neomodernización chilena instala un nuevo contexto hegemónico y redefine el espacio nacional... Hacia fines de los ochenta, el país se imagina en tanto “sociedad de mercado”. Se vive en un país y un paisaje de marcas, logotipos e imágenes publicitarias. Tanto en el Plebiscito de 1988... como en las campañas presidenciales de fines de 1989, el diseño y el marketing ocupan un rol central en el posicionamiento de las diferentes opciones políticas en escena. Las fotos y las franjas electorales en la televisión, cuidadosamente tramadas por equipos de publicistas y comunicadores, se transforman en ejes de la vida política y la atención ciudadana”. Luis E. Cárcamo Huechante, *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, Santiago, Cuarto Propio, 2007, pp. 22-23.

la televisión pasó a ser, durante la transición, el escenario sustitutivo de formulación de lo político y de reconocimiento de lo social que evitó, distorsionadoramente, la actuación de otros mecanismos de configuración de identidades. El libreto político-comunicativo de los gobiernos de la transición chilena usó formas vaciadas de representación, que simulan débiles pertenencias ciudadanas, para dejar fuera de su campo de transmisión oficial las subjetividades rotas por un pasado de catástrofe: un pasado cuya negatividad trágica se vio expulsada de la autorreferencialidad satisfecha del anodino espectáculo de la reconciliación que aplauden diariamente los medios. El escenario televisivo de la transición dejó a la memoria golpeada, a la memoria herida del golpe militar, sin rostros ni cuerpos de referencia, sin sujetos *de* la historia ni sujetos *con* historia, sin los testimonios de las víctimas que no sólo contribuyen a reforzar la ética de la denuncia sino que ayudan a que la memoria social cuente con un tejido de experiencias únicas y singulares que le da espesor simbólico y expresivo al recuerdo del pasado.

La desintensificación de las luchas de la memoria que propicia el escenario audiovisual del mercado mass-mediático tuvo su correlato político en el pusilánime tratamiento institucional de los derechos humanos que marcó la transición en Chile. Si bien el Informe Rettig (1990) puede ser considerado como una primera instancia determinante de reconocimiento oficial de los crímenes de lesa humanidad ejecutados durante el régimen militar, las severas limitaciones de dicho Informe constriñeron los alcances de las políticas de la memoria de la transición, dejando sin vector de referenciación pública a varios cuerpos sufrientes que, desinsertados, quedaron fuera de los patrones establecidos para fijar la magnitud de las ofensas y la gravedad de los estragos causados por un pasado funesto cuyas huellas, sin embargo, arrastraban pesadamente sus biografías mutiladas. El Informe Rettig, al sacar a la tortura de sus recuentos de la violencia destructiva para limitarse a los casos de ejecutados y desaparecidos políticos, restringió la condición de víctima excluyendo de ella a las identidades destrozadas de los sobrevivientes que debieron esperar hasta el Informe Valech (2004), de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, para ser consideradas como afectadas. Además del insuficiente y deficiente relevamiento simbólico-institucional de la condición de las víctimas, que debilitó la repercusión

social de un discurso de la memoria relegado al espacio sectorializado de las agrupaciones de derechos humanos, el Informe Rettig subordinó la fuerza subjetiva y experiencial de la testimonialidad de los sobrevivientes al mero trámite de entrega de los datos que certificarían objetivamente la realidad –numérica– de su condición investigada. A diferencia de lo ocurrido con el “*¡Nunca Más!*” argentino, la neutra sequedad de los Informes de la memoria chilena sobre la tortura evitó la vibración testimonial de las experiencias límite, para que los chocantes desbordes de estos relatos arrancados de zonas de subjetividad fuera de control no atentaran contra el acuerdo básico de entendimiento y consentimiento en torno a los males del pasado, que exigía, mesuradamente, la reconciliación. La inhibición de lo testimonial como voz portadora de una dislocación subjetivo-existencial y la funcionalización del testimonio como simple reserva de información útilmente traspasable al lenguaje burocrático e institucional de las comisiones, informes y tribunales, atenuaron la figuración repulsiva de la memoria de lo abyecto que simbolizaba el pasado de la dictadura, a favor de la memoria inclusiva de la reconciliación que pretendía unir a “todos los chilenos”.⁵

¿Cómo inscribir la problemática del recuerdo en el paisaje nivelado de una transición (mercado y consenso) que declara socialmente inconveniente la preocupación por una memoria de daños que no encuentra dónde grabar sus recuerdos figurados? ¿Cómo desatar los nudos controversiales de la memoria que quedaron trabados por el discurso homogéneo de la reconciliación?

La operación de nombrar revela siempre más de lo que dice el nombre de la realidad designada por ella. Nombrar es ejercer un control sobre la significación y, también, fijar la conveniencia terminológica de los términos según determinados pactos de legitimación socio-comunicativa que se ajustan a los marcos de interpretación dominantes. Los usos establecidos de la palabra “transición” designan el artefacto político-institucional que racionalizó el tránsito entre dos tiempos, según el verosímil de ajustes y reconversiones fijado por el plebiscito de 1988 que

5 Para un intransigente análisis del efecto despolitizador de las múltiples estrategias oficiales con que las políticas de la memoria de la transición moldearon la figura de la víctima (de la exaltación de lo afectivo-sentimental a la disgregación de la culpa), remito al IV capítulo “Retóricas de la reconciliación y memoria consensual”, del libro de Jaume Peris Blanes antes citado.

marca un antes y un después en el reanudamiento de la normalidad democrática. La palabra “transición” da cuenta de este controlado proceso de regularización del cambio político y social que ordenó el camino de la redemocratización según una recta optimista de avances y progresos en la recuperación de las libertades y, sobre todo, en el cultivo del bienestar. La palabra “transición” devino una palabra rápidamente estandarizada por los saberes competentes de la sociología y la politología que acompañaron ejecutivamente el cambio transicional. Mientras tanto, la expresión “post dictadura”, aplicada a ese mismo período, incluye en ella una parte resentida (“dictadura”) que, pese a la señal de despido que pretende transmitir su cortante prefijo “post”, sigue haciendo vibrar los ecos sombríos de una memoria desdichada. Los imaginarios sociales y culturales aún golpeados por el brutal rompimiento de los sistemas de vida, comunidad y pensamiento que destruyó la dictadura militar, no pudieron sino desconfiar de la consigna normalizadora de la “transición” y seguir llamándole “post dictadura” a aquella zona de elaboración crítica de un recuerdo que debe ser suficientemente intensivo como para contrastar –en alta resolución– con la mercantilización de las imágenes y la consensualización de las voces que selló, operativamente, la alianza sumisa entre redemocratización y neoliberalismo.

CITA DE LA VIOLENCIA, RUTINA OFICIAL Y CONVULSIONES DEL SENTIDO¹

El modelo consensual de la “democracia de los acuerdos” que formuló el gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994) señaló el paso de la política como *antagonismo* –la dramatización del conflicto regida por una mecánica de confrontaciones– a la política como *transacción*: la fórmula del pacto y sus tecnicismos de la negociación. La “democracia de los acuerdos” hizo del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizante, su rito institucional, su trofeo discursivo.

¿Qué desbordes buscó limitar el consenso al pretender forzar la unanimidad de voces y conductas en torno a la racionalización formal y tecnicizada del acuerdo? Desbordes de vocabularios (la peligrosa revuelta de los nombres que diseminan sus significaciones heterodoxas para nombrar lo oculto-reprimido fuera de las redes de discursividad oficiales); desbordes de cuerpos y de experiencias (los modos discordantes en que las subjetividades sociales rompen las filas de la identidad normada por el libreto político y el *spot* publicitario con zigzagueantes fugas de imaginarios); desbordes de memorias (las tumultuosas reinterpretaciones del pasado que mantienen el recuerdo de la historia abierto a una incesante pugna de lecturas y sentidos).

Memoria y desafecto

La consigna chilena de recuperación y normalización del orden democrático buscó conjurar el fantasma de las múltiples roturas y dislocaciones de signos producidas durante la dictadura, encargándole a la fórmula del consenso la tarea de neutralizar los contrapuntos diferenciadores, los enfrentamientos de posturas, las demarcaciones polémicas de sentidos contrarios, mediante un pluralismo institucional que obligó a la diversidad a ser “no-contradicción”,² es decir, una cadena pasiva de

1 Este texto ha sido antes publicado en: Nelly Richard, *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

2 La reflexión sobre los efectos de *indiferenciación* de las *diferencias* que produce el “relativismo valorativo” del pluralismo de mercado, recorre distintos capítulos de: Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida postmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

diferencias que se yuxtaponen indiferentemente unas a otras sin confrontar valores opuestos para no desapaciguar el eje de reconciliación neutral de la suma. El pluralismo fue llamado a interpretar una sociedad cuyos flujos de opinión debían expresar lo diverso siempre cuando esta pseudo-diversidad fuese regulada por los pactos de integración y negociación del consenso que iban destinados a contener los excesos de las voces contrarias, para no reeditar los anteriores choques de fuerzas ideológicas que habían dividido el pasado.

El paradigma de normalidad y legitimidad política que establece el consenso durante la transición chilena para controlar la pluralidad heterogénea de lo social, hizo necesario disciplinar antagonismos y confrontaciones, fijando límites de control destinados a proteger el acuerdo institucional de las fuerzas vivas que amenazaban con desbordar la formalidad de su base de constitución.³ El consenso oficial excluyó del protocolo de su firma la memoria de las disputas entre las razones y las pasiones que se habían enfrentado internamente durante el proceso de elaboración de su pacto discursivo, olvidándose cómodamente de que toda objetividad social “presupone necesariamente la represión de aquello que su instauración excluye”.⁴ La discursividad oficial de la transición reprimió las fuerzas negativas de lo excluido que inquietan permanentemente los límites de normalización de lo político fijados a través del consenso, haciendo que los trazados de identidad dominante –los de la reconciliación– sacrificaran la memoria de sus “otros” descartados y borrarán de sus definiciones normativas el rastro de los conflictos que pluralmente la habitaban. El consenso oficial de la transición desechó la memoria conflictiva de los desacuerdos previos a la formalización del acuerdo, para no darle curso a la vitalidad controversial y polémica de las fuerzas de oposición y resistencia que expresan lo no unánime y lo divergente. Pero también, y sobre todo, el discurso oficial de la transición chilena eliminó de su repertorio de significados *convenidos* la memoria histórica del an-

3 Ver: Carlos Ruiz, “Concepciones de la democracia en la transición chilena”, en *Seis ensayos sobre teoría de la democracia*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1993.

4 Ernesto Laclau, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993. Dice Laclau: “Toda objetividad es una objetividad amenazada. Si a pesar de esto ella logra afirmarse parcialmente como objetividad, esto sólo puede darse sobre la base de reprimir aquello que la amenaza. Estudiar las condiciones de existencia de una cierta identidad social es equivalente, por lo tanto, a estudiar los mecanismos de poder que la hacen posible”. (p. 48)

tes del consenso político-social: la memoria de un pasado ahora juzgado *inconveniente*, debido a las guerras de interpretación que el recuerdo del pasado (el golpe militar del 11 de septiembre de 1973) seguía desatando entre verdades y posiciones todavía sin encontrarse.

“El consenso es la etapa superior del olvido”,⁵ dice Tomás Moulian, aludiendo al mecanismo de “blanqueo” que, en la escena chilena de la transición, fue despejando las agudas contradicciones en torno al valor histórico del pasado y también suavizando los desacuerdos sobre las finalidades de un presente en el que “la política ya no existe más como lucha de alternativas, como historicidad” sino como “historia de las pequeñas variaciones, ajustes, cambios en aspectos que no comprometen la dinámica global”.⁶ Pequeñas variaciones, ajustes y cambios que anuncian un futuro descargado de toda expectativa, aligerado del peso de la incertidumbre, cuyo mérito radica en dejar abierto el campo de decisiones y apuestas que rodea lo aún no-determinado, manteniéndolo políticamente tenso y vibrante.

Los administradores oficiales del consenso se encargaron de atenuar las marcas de la violencia que permanecían adheridas al contorno de la palabra “post dictadura” (una palabra que nombra la conflictividad del recuerdo), para reducir —eufemísticamente— la gravedad del sentido contenido en su dramática de los hechos y neutralizarlo bajo el nombre estandarizador de una “transición” que consideró que ya nada intolerable, nada insufrible, debía echar a perder las celebraciones oficiales de lo llevadero con las que se gratifica el presente neoliberal. La inofensividad de los nombres, su permisividad banal, se valió de palabras sin emoción ni temblor para transmitir significados políticos que fueron rutinizados por la monotonía locutoria de los informativos noticiosos. Si bien el consenso político sabe “referirse a” la memoria (la evoca como tema y la procesa como información sobre el pasado), no es capaz de *practicarla* y menos de *expresar sus tormentos*. “Practicar” la memoria implica disponer de los recursos interpretativos necesarios para explorar la densidad simbólica de los relatos de la historia y configurar narrativas intersubjetivas que crucen los fragmentos rotos de la materia

5 Tomás Moulian, *Chile actual, anatomía de un mito*, Santiago, Arcis/Lom, 1997, p. 37.

6 *Ibid.*, p. 39.

social; “expresar sus tormentos” supone contar con figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovidas para que el grado de afectación que las marca las vuelva a su vez conmovibles al entrar en relación solidaria con el pasado victimado. El consenso oficial de la transición se aplicó en nombrar el pasado de la dictadura y del golpe militar con palabras libres de toda convulsión de sentido, para que las desataduras emocionales del recuerdo no alteraran el formulismo minuciosamente calculado del intercambio político-mediático.

El libreto oficial del primer gobierno de la Concertación convirtió la memoria en una cita respetuosa pero casi indolora. Tribunales, comisiones y monumentos a los derechos humanos citan regularmente a la memoria (hacen mención de ella y notifican el pasado), pero dejando fuera de sus hablas diligentes toda la materia herida del recuerdo: densidad psíquica, volumen experiencial, huella afectiva, trasfondos cicatriciales cuyo dolor no se apacigua con la fórmula meramente cumplidora del trámite judicial y de la placa institucional. El discurso público salda formalmente su deuda con el pasado sin demasiado pesar, casi sin pasar por las aversiones, suplicios, hostilidades y resentimientos que desgarran a los sujetos biográficos. Como muchas de las palabras puestas a circular anodinamente, sin peso ni gravedad, por las vías comunicativas de la política mediática de la televisión, la palabra “memoria” ha borrado de su verbalización pública el recuerdo intratable, insociable, de la pesadilla que torturó y suplició a los sujetos en el pasado de la dictadura. La memoria, desalojada de las palabras que formulan el recuerdo, sin hacerse cargo de las implicancias y consecuencias del lenguaje,⁷ sufre el vacío de una falta de compromiso intersubjetivo que separa y aleja cada vez más el recuerdo histórico de la red de emocionalidad que antes lo hacía vibrar colectivamente.⁸ Pareciera que la memoria, así recitada por

7 “Estas operatorias indoloras de la palabra” son la zona donde hoy se consumaría precisamente lo catastrófico: “ya no en el drama, en la empiria funesta de lo que sucedió políticamente, sino en los escombros de las palabras, que hoy sólo habitan rituales simbólicos de reivindicación, de arrepentimiento, de demonización, o de rutinas de lo ya dicho”. Nicolás Casullo, “Una temporada en las palabras”, en revista *Confines*, N. 3, Buenos Aires, 1996, p. 17.

8 El documental *La memoria obstinada* (1996) de Patricio Guzmán desata, precisamente, la vibración colectiva de esta red de emocionalidad: el video muestra el trabajo re-memorante de una memoria dialógica (hecha de intercambios y transferencias experienciales) que lleva a los personajes a vivir —performativamente— los choques del recordar a través de un recuerdo siempre lleno de partículas biográficas.

el habla mecanizada del consenso, somete el recuerdo de las víctimas a una nueva ofensa: la de volver ese recuerdo insignificante, al dejar que lo hablen palabras debilitadas por las rutinas oficiales que se esfuerzan en poner los nombres a salvo de cualquier exploración biográfica ligada a lo convulso y fracturado de la historia. Unas palabras reducidas a la lengua insensible de la certificación objetiva (la del informe político) y de la racionalización plana de lo social (la del análisis sociológico) que nos dicen algo, en el mejor de los casos, sobre lo que el pasado "fue", pero sin que la referencia a la indignidad de ese "haber sido" de la dictadura militar vea sus convenciones expresivas trastocadas por lo inaguantable del recuerdo histórico. La fórmula consensualista de la transición se cuidó de que ningún trastorno de conducta ni sobresalto en la voz remeciera su cuidadoso orden al delatar los paroxismos de la furia y de la desesperación que habitan la memoria de la catástrofe.

Roturas biográficas, desarticulaciones narrativas

La experiencia de la post dictadura anuda la memoria individual y colectiva del cuerpo social a las figuras de la ausencia, la pérdida, la supresión y el desaparecimiento. Figuras rodeadas todas ellas por las sombras de un duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan (no están) y que hacen falta (se echan de menos).

La ausencia, la pérdida, la supresión, el desaparecimiento, evocan el cuerpo de los detenidos-desaparecidos políticos en la dimensión más brutalmente sacrificial de la violencia, pero connotan también la muerte simbólica de la fuerza movilizadora de una historicidad social que ya no es recuperable en su dimensión utópica. Esa fuerza de historicidad fue vivida, durante el régimen militar, como lucha de sentidos, como lucha por defender un sentido urgido y urgente en el combate antidictatorial que se opuso al totalitarismo del régimen militar. Sin duda que la epopéyica tarea de haber tenido que reinventar condiciones de existencia para sobrevivir a la hecatombe de la dictadura, así como el haber tenido que enfrentarlo todo como si fuese asunto de vida o muerte, debido a la peligrosidad de la existencia, sometieron prácticas e identida-

des a sobreexigencias de rigor y entrega que terminaron agobiándolas. Desde ya, muchas subjetividades cansadas del disciplinamiento heroico del maximalismo combatiente de la lucha contra la dictadura, que ayer gobernaba sus proyectos y acciones, prefieren hoy complacerse en las pequeñas satisfacciones neoindividualistas de lo personal y lo cotidiano, de lo subjetivo, como tácticas parciales de retraimiento y distraimiento que crean la ilusión de ciertas "autonomías relativas respecto de las estructuras del sistema", cuando ya no es posible creer razonablemente en el próximo derribamiento total de los obstáculos de la historia y la sociedad para el cumplimiento del sueño revolucionario.⁹

Pero, además, la transición democrática y sus redes de normalización del orden desactivaron el carácter de *excepcionalidad* que revestía la aventura del sentido, cuando se trataba de combatir el horror y el terror desde zonas del vivir y del pensar en constante estado de emergencia. Ese valor de lo extremo antes convocado por la pasión rebelde de defender verdades *insustituibles* (absolutas) pasó a formar parte del régimen de plana *sustitutividad* de los signos que hoy, en nombre del relativismo valorativo de una sociedad de mercado,¹⁰ desenfatisa las voluntades y las pasiones de cambio.

Cualquiera sea el motivo dolido de la renuncia, la condición post dictatorial se expresa como "pérdida de objeto" en una marcada situación de "duelo":¹¹ bloqueos psíquicos, repliegues libidinales, paralizaciones afectivas, inhibiciones de la voluntad y del deseo frente a la sensación de pérdida de algo irreconstituible (cuerpo, verdad, ideología, representación). El pensamiento de la post dictadura es, tal como lo señala Alberto Moreiras, "más sufriente que celebratorio": "como el duelo que debe fundamentalmente al mismo tiempo asimilar y expul-

9 M. Hoppenhayn dice: "Desprovistos del Gran Proyecto, lo cotidiano se convierte en lo que es: la vida de cada día y de todos los días. ¿Sano minimalismo? Tal vez: todos tienen sus pequeños proyectos capaces de colmar y justificar el día, la semana, el mes o a lo sumo el año... La Misión se diseña en programas, iniciativas que nacen y mueren, propuestas locales... El minimalismo se ha convertido en un valor bien visto para la acción de todos los días". Martín Hoppenhayn, *Ni apocalípticos ni integrados*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 22-26.

10 "Es triste y de una mediocridad terrible", dice la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, "renunciar a estos valores absolutos por otros relativos", en su *Recuento de Actividades Año 1992*, p. 148.

11 Alberto Moreiras, "Postdictadura y reforma del pensamiento", en *Debates críticos en América Latina. 36 N°s de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*, Nelly Richard (Ed.), Santiago, Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio / *Revista de Crítica Cultural*, 2009, pp. 67-79.

sar, el pensamiento trata de asimilar lo pasado buscando reconstituirse, reformarse, siguiendo líneas de identidad con su propio pasado; pero trata también de expulsar su cuerpo muerto, de extroyectar su corrupción torturada".¹² Ese dilema melancólico entre "asimilar" (recordar) y "expulsar" (olvidar) atraviesa el horizonte post dictatorial produciendo narraciones divididas entre el *enmudecimiento*—la falta de habla ligada al estupor de una serie de cambios inasimilables, por su velocidad y magnitud, a la continuidad de experiencia del sujeto— y la *sobreexcitación*: gestualidades compulsivas que exageran artificialmente el ritmo y las señales para combatir su tendencia depresiva con una movilidad superflua. Por un lado, nos encontramos con biografías cautivas de la tristeza de un recuerdo inamovible en su fijeza mórbida y, por otro, con relatos livianos que se precipitan histéricamente en la sobreacumulación de lo pasajero, festejando con ella el guiño trivial de la novedad publicitaria. Del enmudecimiento a la sobreexcitación, del padecimiento atónito a la simulación hablantina de una recobrada normalidad, las respuestas al recuerdo de la tragedia hablan, consciente o inconscientemente, de las complicaciones de la memoria histórica en tiempos de post dictadura, cuando dicha memoria debe evitar la petrificación nostálgica del ayer en la repetición de lo mismo del pasado que inhibe los cambios y las renovaciones de identidad, y cuando debe además resistirse a la coreografía publicitaria de lo nuevo que se agota en las variaciones fútiles de la serie-mercado.

La destitución de la historia como *volumen y acontecimiento* y su anodino reemplazo por la plana superficie del consenso administrado y sus mecanismos de desapasionamiento del sentido generó, en ciertos actores sociales vinculados a redes de militancia, el efecto retrospectivo de una intensificación nostálgica del recuerdo de la antidictadura y de su épica del metasignificado. La mitologización del pasado histórico de la movilización revolucionaria y de las luchas por la transformación de la sociedad, como un emblema de pureza e incontaminación de los ideales políticos que guiaban a los militantes luego convertidos en opositores a la dictadura, condujo a una santificación de las víctimas destinada a remediar así la falta de ejemplariedad heroica de un presente que se

¹² *Ibid.*, pp. 67-68.

rinde, sin dramas, a la mera pragmática de actuaciones ya carentes todas ellas de rebeldía moral. El debilitamiento de aquel universo de sentido nítidamente marcado, bajo la dictadura, por oposiciones tajantes entre oficialismo y disidencia que iban acompañadas del *pathos* de una batalla monumental entre "ellos" y "nosotros", produjo desastrosos efectos de vaciamiento utópico en quienes sobrevivieron a la brutalidad del golpe militar y tuvieron que adaptarse al conformismo del presente transicional. De ahí el síntoma melancólico-depresivo que afecta al sujeto de la post dictadura, dejándolo tristemente sumergido en el decaimiento, en el repliegue del silencio o de la inacción, porque se encuentra "incapaz de garantizar la autoestimulación suficiente para iniciar ciertas respuestas"¹³ frente a la amenazante perspectiva del sin sentido.

La pérdida de una macrorreferencialidad histórica (revolución social, lucha contra la dictadura) ayer polarizada por el combate frontal entre visiones opuestas de la sociedad y la fragmentación relativista de los valores que marcan el horizonte "post", fueron experimentadas por algunos como una situación liberadora por el modo en que rompía finalmente la jerarquía opresiva del sentido único y de la verdad última que obligaba a las adhesiones y entregas totales, sin margen de reserva o duda, en los tiempos doctrinarios del credo ideológico. Pero estos quiebres de horizontes fueron sobre todo vividos por las biografías militantes como una desorientación pánica frente al estallido de las coordenadas de interpretación que antes ordenaban sus visiones de mundo según el trazado unívoco de principios centralmente definidos y que, después, las encuentra privadas de toda certeza de pertenencia e identificación a un mundo garantizado de representaciones homogéneas. El paisaje de la transición se llenó de centralidades difusas y de márgenes corridos, de mecanismos oblicuos, de escalas de valores oscilantes que ya no incitan a las tomas de partido entre opciones éticamente confrontables entre sí porque ahora todo parece combinar con todo en el mapa de la diversidad y la indiscriminación de las posturas. Se ha formado un repertorio de conversiones oportunistas que llevan biografías e identidades a mutar según el mismo ritmo veloz de permutación de los servi-

¹³ Julia Kristeva, *Soleil noir; Dépression et Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 19 (la traducción es mía).

cios y las mercancías que usa el neoliberalismo para no exigirle a nadie ser consecuente con nada.

Pero, además, el horizonte utópico de la lucha contestataria de antes se encuentra diariamente traicionado por el conformismo adaptativo de los nuevos enrolamientos sociales en las filas del poder político y del éxito económico que desconectan del pasado al presente de los actores “convertidos” de la historia.¹⁴ El presente de la transición se aprovechó de la incomodidad social del recuerdo histórico y, también, de la autocensura con la que sus protagonistas cortan los hilos entre el “antes” y el “después”, para proteger su “hoy” de toda comparación negativa con su pasado de lealtades y compromisos; para divorciarlo de cualquier anterioridad (revolución, militancia política y luchas sociales) desde la cual reclamar fidelidades o sancionar incoherencias. La actualidad chilena de la transición se valió de ese “hoy” brevemente recortado, sin lazos históricos, para saturar el presente con el descompromiso de lo fugaz y lo transitorio que sólo cargan lo momentáneo de ritmo y virtudes para que la historia se vuelva definitivamente olvidadiza. Instantaneidad y momentaneidad son, además, los recursos frívolos con los que la novedad de la transición disfraza la ambivalencia de su juego de máscaras entre el presente de la reapertura democrática y el pasado de la dictadura militar. En efecto, el gobierno de Patricio Aylwin marcó una distancia moral con el pasado condenable de la violación de los derechos humanos durante la dictadura (Informe Rettig (1990)), pero, al mismo tiempo, la democracia neoliberal que favoreció la transición política no hizo sino entrar en complicidad con la hegemonía del mercado instalada por la dictadura y garantizar así la “reproductibilidad” de las políticas modernizadoras del régimen militar.¹⁵ Dicho de otro modo: el presente del consenso tuvo que defender su novedad político-democrática a través de un “discurso del cambio” que silenció hábilmente lo

14 T. Moulian dice: “Para muchos de los convertidos que hoy hacen carrera por algunas de las pistas del sistema, el olvido representa el síntoma oscuro del remordimiento de una vida negada. Ese olvido es un recurso de protección ante recuerdos lacerantes, percibidos por instantes como pesadillas, reminiscencias fantasmales de lo vivido. Es un olvido que se entrecruza con la culpa de olvidar. Una vergüenza, no nombrada e indecible, por la infidelidad hacia otros y hacia la propia vida, la vergüenza de la connivencia y de la convivencia”. T. Moulian, *op. cit.*, p. 32.

15 Esta línea de argumentación aparece ampliamente desplegada en el libro anteriormente citado de Tomás Moulian.

no-nuevo (lo heredado) de las formas económico-militares de continuación del pasado dictatorial que fueron prolongadas por la consagración de su sociedad de mercado. La transición chilena y sus efectos de tecno-mediatización de lo social ocultaron esta perversión de los tiempos que mezcla continuidad y ruptura bajo el disfraz del autoafirmarse incesantemente como actualidad gracias a una pose trucada.

La presencia del recuerdo de la ausencia

Rastrear, socavar, desenterrar las huellas del pasado son las acciones que han realizado sin cesar las agrupaciones de derechos humanos, desafiando la siniestra astucia de un poder que borró las pruebas (los restos) de su criminalidad para poner sus actos definitivamente a salvo de cualquier verificación material. Rastrear, socavar, desenterrar, marcan la voluntad de hacer aparecer los trozos de cuerpos y de verdad faltantes para juntar pruebas de archivo, documentos y testimonios, que traten de completar de una vez por todas lo incompletado por la falta de los cuerpos y las carencias de la justicia.

Los restos de los desaparecidos y los restos del pasado desaparecido deben ser, primero, des-encubiertos y luego asimilados a una matriz del recuerdo, es decir, reinsertados en una narración biográfica e histórica que admita lo doloroso de la pérdida y teja alrededor del pasado coexistencias de sentidos que lo mueven hacia el futuro. Para desbloquear el recuerdo del pasado que el dolor o la culpa encriptaron en la temporalidad sellada de un ayer desvinculado del presente, deben liberarse diversas interpretaciones de la historia capaces de ensayar, a partir de las múltiples fracciones desconexas de una temporalidad conflictiva, nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido y de trasladarlo a redes inéditas de inteligibilidad histórica que lo transformen retrospectivamente.¹⁶ No se trata, entonces, de dar vuelta la mirada hacia el pasado de la dictadura para grabar la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido en

16 “Si la memoria es una dimensión activa de la experiencia, si la memoria es menos una facultad que una práctica... el trabajo de la rememoración requiere de quiénes (políticos, pero sobre todo, intelectuales, escritores y artistas, instituciones y espacios colectivos de producción) sean capaces de sostener una compleja construcción permanente. La ‘actualización’ del pasado depende de cierta elección, de cierta libertad, en el presente, de modo que el pasado no impone su peso sino que es recuperado por un horizonte que se abre al porvenir”. Hugo Vezetti, “Variaciones sobre la memoria social”, en revista *Punto de vista*, N. 56, Buenos Aires, diciembre 1996, p. 2

una imagen fija en la que se incruste míticamente el recuerdo de la resistencia anti-dictatorial, sino de abrir fisuras en los bloques de sentido que parecían finitos y definitivos, para multiplicar en su interior líneas de convergencia pero también de divergencias que rompan la clausura de la representación.

Donde se conjuga más dramáticamente la memoria del pasado es en la doble narración cruzada de los detenidos-desaparecidos y de sus familiares que luchan contra la *desaparición* del cuerpo, teniendo que producir incesantemente la *aparición* social del recuerdo de esta desaparición, tan frágil en su amenazado relato que debe luchar contra el olvido y la desmemoria. "El compromiso con el recuerdo es la clave central de las elaboraciones simbólicas de los familiares de las víctimas"¹⁷ que, frente a la ausencia del cuerpo, deben prolongar la memoria del escándalo de la desaparición para mantener *vivo* el recuerdo del ausente y no hacerlo "desaparecer" una segunda vez mediante el olvido. "El sufrimiento del recuerdo es usado para dar vida a la muerte":¹⁸ la obsesividad fija del recuerdo no puede dejar de repetirse indefinidamente porque, al esfumarse, duplicaría la tachadura de la primera supresión de los rastros. Es "de vida o muerte", entonces, que perdure el recuerdo en la memoria de los familiares de las víctimas. Por eso la inagotable recordación del suceso traumático que reitera la pérdida de la víctima, que la vuelve a marcar, contradiciendo así —por saturación del recuerdo— la ausencia de huellas con la que el mecanismo represivo de la desaparición ejecutó la supresión material de los cuerpos. Por eso la multiplicación de los actos simbólicos del acordarse que re-definen el motivo del recuerdo contra la in-definición de la muerte sin certeza. Y por eso la voluntad de *actualización de la memoria* contra la *desmemoria de la actualidad* mediante una letanía "reiterada al infinito como un canto monocorde" que, en su repetición, pretende "exorcizar del olvido al nombre invocado".¹⁹

Pero, ¿en qué lenguaje hacer oír la desesperación del recuerdo y su insuprimible demanda de vigencia en un contexto donde tanto el recuerdo como la actualidad han sido banalizados por las técnicas des-

17 Hernán Vidal, *Dar la vida por la vida*, Santiago, Mosquito Editores, 1996, p. 90.

18 *Ibid.*

19 Germán Bravo, *4 ensayos y un poema*, Santiago, Intemperie Ediciones, 1996, p. 25.

historizadoras de un presente mediático que ha roto toda ligadura entre la razón política y las estructuras de la sensibilidad biográfico-sociales?

Entre las varias técnicas del olvido con que la transición llamó a desentenderse del pasado, está el consenso con sus postulados de orden y reintegración social, que aconsejan dejar fuera del vigilante límite de similitud de su tranquilizador "nosotros" la disimilitud molesta de quienes en-carnan el pasado, de quienes llevan sus estigmas en carne viva sin querer maquillarlos con las cosméticas del bienestar y sus modas de la entretención. También están las políticas de obliteración institucional de la culpa, que a través de las leyes de no castigo (indulto y amnistía) separan a la verdad de la justicia, desvinculando ambas, por decreto, del reclamo ético de que los culpables identificados no salgan ganando una segunda vez por la vía del anonimato, siguiendo el mismo operativo perverso de la desidentificación que borró los nombres de las víctimas y luego sus cadáveres. Y además, tejiendo asociaciones secretas entre ambas redes de conveniencia y transacción, están las disipativas formas de olvido que los medios de comunicación elaboran diariamente para que ni el recuerdo ni la supresión del pasado se hagan notar en medio de tantas finas censuras invisibles que restringen y anestesian el campo de la visión ("se goza en la telenovela, en el partido de fútbol y, en esa narración flasheo, se pierde sin avatares el sentido de lo digno... Mientras tanto lo represivo se acrecienta novedosa e inmisericordemente"²⁰).

Los familiares de las víctimas saben de la dificultad para mantener a la memoria del pasado viva y *aplicada* cuando todos los rituales consumistas se proponen distraerla, restarle sentido y fuerza de concentración. Por eso la interminable lista de declaraciones, hechos y noticias que publica regularmente la Agrupación de Detenidos-Desaparecidos en su *Resumen de actividades* de cada año; por eso la neurótica documentación de los quehaceres recogidos por la Agrupación, que multiplica sus trámites de persecución de la verdad y de los cuerpos tratando así de reconstruir el verosímil de una normalidad ansiosa de producir señales y mensajes objetivos que rellenen, sustitutivamente, el vacío subjetivo dejado por la ausencia. La voluntad de rememoración y de conmemo-

20 "De imagen y verdad", Editorial revista *Contagio*, N. 3, Bogotá, Comisión Intercongregacional de Justicia y Paz, 1996, p. 3.

ración de la pérdida que tratan de mantener viva los familiares de las víctimas choca con el universo pasivo de sedimentada indiferencia que conjuga maquinaciones y espontaneidades, voluntades de cálculo y automatismos, imposiciones y disposiciones, todas aliadas entre sí a la hora de producir en conjunto el desgaste significativo del recuerdo al que la memoria oficial de la transición privó de rigor e historicidad. La memoria del “¿dónde están?” ya no encuentra donde alojarse en este paisaje sin narraciones intensivas, sin dramatizaciones de la voz. Sobre esta *inactualización del drama* que debe luchar para seguir impresionando a las conciencias que se vuelven cada días más insensibles, reflexionaba Germán Bravo a propósito de los testimonios de la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos y de la dificultad para inscribir su problemática de la memoria en un Chile que sólo parece oír su lamento como si se tratara de “un canto aburrido, de un canto que ya perdió todo son, todo cambio de tono, un nombre... enfrentado a la estatura del tiempo con la sola fuerza de su repetición. La repetición al infinito de un nombre insoportable. De un nombre devenido inexpresable e inaudible”.²¹

“La justicia no es transable”, dice la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos, es decir, “el dolor de cada uno y de todos no se puede cuantificar”.²² Ninguna medida de restitución podrá compensar la pérdida causada por la desaparición si no la verdad y la justicia absolutas, que se oponen a “la justicia en la medida de lo posible” con la que el Presidente Aylwin prometió, relativistamente, consolar a los familiares de las víctimas. La experiencia del dolor en torno a la pérdida es incuantificable, es decir, irreductible a la ley cambiaria del mercado experto en nivelar cualidades y propiedades para su más fácil conversión al régimen de equivalencia neutral de la forma-mercancía y de la forma-signo. ¿Cómo, entonces, volver testimoniable el valor singular e intransferible de la experiencia²³ que surge del dolor en torno a la pérdida: un dolor que, en su condición de infinito, no se resigna a la

21 Bravo, op. cit., p. 25.

22 *Recuento de actividades Año 1991*, op. cit., p. 45.

23 En su prólogo a *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia* de W. Benjamin (Santiago, Arcis/Lom, 1996, p. 15), Pablo Oyarzún dice: “singularidad, inanticipabilidad y testimonialidad, tal sería un posible catálogo de los rasgos determinantes del concepto heredado de experiencia”.

verdad y la justicia parciales, relativas, que operan como si no supieran que el daño que deben reparar no tiene ni precio ni medida? La dificultad de esta pregunta se acrecienta aún más en un presente cuyas líneas de fuerza (consenso y mercado) han estandarizado las subjetividades y tecnologizado las hablas, volviendo su expresión monocorde para que le cueste cada vez más al acontecimiento traumático dislocar la uniformación pasiva de la serie y desviar las reglas de intercambio que someten todo lo que circula a los criterios de rendimiento y provecho del mercado. ¿En qué lugar grabar lo tembloroso del recuerdo si ya casi no quedan superficies de inscripción sensible donde trasladar la memoria traumática para salvarla de la rudeza, la mezquindad y la indolencia de la comunicación ordinaria?

LAS MUJERES EN LA CALLE CON MOTIVO DE LA CAPTURA INTERNACIONAL DE PINOCHET EN 1998¹

El gobierno chileno de la transición que asumió en 1990 diseñó su horizonte político del consenso en base a ciertas gramáticas de la moderación, la concertación y la resignación, que crearon la imagen dilatada de una temporalidad uniforme y de plazo indefinido, sin urgencias de cambio ni fracturas utópicas, sin rupturas de planos ni sobresaltos de secuencias, sin narratividad en suspenso. El formalismo democrático y sus protocolos de gobernabilidad hicieron que la máquina administrativa de la política controlara lo social normalizándolo y regularizando sus desempeños de competencia y eficiencia. Ningún desequilibrio de tono ni de conducta debía alterar la programación mecanizada de este presente sin riesgos ni incertidumbres, y así fue desde que la Concertación pactó la fórmula de su “democracia vigilada” con los guardianes uniformados del orden institucional que custodiaron el pacto de mutua conveniencia firmado entre gobierno político y fuerzas militares. Cuando ya nada dejaba prever que podía fracasar esta pragmática de lo razonable coordinada por los dispositivos militares, económicos, políticos y mediáticos que garantizaban la precisión instrumental de los diversos engranajes que unen entre sí los pulidos sistemas y subsistemas de la máquina transicional, de repente algo tuvo fuerza de “acontecimiento”:² la sorpresiva captura y detención en Londres, el 16 de octubre de 1998, de Augusto Pinochet, ex dictador y entonces senador vitalicio. Algo irruptor y disruptor trastocó la rutina de lo previsible con signos inanticipables y difíciles de asimilar por los imperativos de la razón que dictan lo políticamente conocido y preparado; algo que dislocó la serie eficiente de arreglos y

1 Una primera versión de este texto fue publicada en: Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

2 Coincido con M. Vicuña, quien reconoce, en los signos del “accidente Pinochet”, la fuerza de “un acontecimiento desencadenante que irradia su resonancia con una intensidad máxima” y que “más allá de la alteración de las prácticas y los modos de pensar corrientes, movilizó la proliferación de argumentos y palabras, de discursos y dichos, de grafismos y cosas de la dicha y la desdicha”: Armando Uribe / Miguel Vicuña, *El accidente Pinochet*, Santiago, Editorial Sudamericana, 1999, p. 170.

cálculos del formulismo tecno-político, con la brusquedad de un suceso que advino y sobrevino fuera de los acomodos del régimen transicional. Y si bien, muy rápidamente, la maquinaria política convencional buscó traducir y convertir a su propia lengua de intereses partidarios y gubernamentales el desorden de significaciones que hizo explotar el acontecimiento-Pinochet, alcanzaron a diseminarse socialmente los flujos de expresividad discordantes que, sin que se notara demasiado, habían permanecido no integrados, al margen de las codificaciones oficiales. Cuando el paisaje de la transición parecía ya definitivamente saturado de previsibilidad y de rutinario conformismo, clausurado en sus horizontes de cambio por la medianía centrista de una democracia moderada que le impuso a la sociedad sus criterios de razonabilidad, el acontecimiento-Pinochet disparó una sorpresa que se escapó de las serializaciones del poder y de las definiciones hegemónicas del ejercicio administrativo de la política.

La noticia internacional de la captura y detención de Pinochet en Londres en octubre 1998 descompaginó el libreto de la actualidad nacional, haciendo saltar en las pantallas de la televisión las imágenes y los recuerdos largamente inhibidos por la censura expresiva a la que fue sometida la memoria histórica de la dictadura y, además, borroneados por el operativo de desintensificación del pasado que agenció la transición para neutralizar la conflictividad del acto de recordar. Con el acontecimiento-Pinochet, la historia del golpe militar y la memoria de sus funestas consecuencias se volvieron zonas de performatividad mediática, de enunciación política y de intervención social. Los materiales brutos y exaltados de las protestas callejeras que reaccionaron frente a la noticia del arresto internacional del ex dictador, les proporcionaron a las cámaras televisivas la imagen de cuerpos y palabras que salían de su acostumbrada reserva para mostrarse violentamente sacudidos por el fanatismo o remecidos por la indignación.

De lo transmitido por los medios, he retenido ciertas escenas que se cruzan en una trama de la memoria cuyo hilo conductor está armado por las protestas de mujeres en las calles de Santiago, las que fueron convocadas por los comandos pinochetistas para exigir, con furia y estriencias, la liberación del ex dictador Augusto Pinochet, después de su arresto en Londres.

Los comandos pinochetistas que salieron a las calles de Santiago y Londres a partir de octubre 1998, unos comandos mayoritariamente compuestos por mujeres, no podían sino recordarnos las marchas del Poder Femenino que luchaban contra el gobierno de la Unidad Popular. No es indiferente que lo femenino sea el trazo que recorre, significativamente, la zona de colisión entre historia y memoria que vincula el *hoy* de las mujeres pinochetistas con el *ayer* de las protestas femeninas contra Salvador Allende. No lo es porque las mujeres funcionan como el significativo privilegiado de la tensión *orden/revuelta* cuando “una crisis amenaza el devenir de un espacio-tiempo simbólico” y la legitimidad de sus sistemas, y también cuando se exageran las contradicciones de valores entre “modernidad y regresión”.³ La actuación de las mujeres chilenas frente a las situaciones de crisis de la historia pasada y de la historia reciente evidencian las tensiones entre *contención y desbordos* que llevan lo femenino a alterar los equilibrios del discurso de la política nacional, movilizándolo sus fuerzas hacia uno u otro extremo.

Latencias y estallidos

Ya lo dijimos, el acontecimiento-Pinochet removió silenciosas capas de recuerdos, sacando a la Concertación de su concertada rutina de la no-memoria (olvidar el olvido), debido al repentino estallido de una noticia que, entre otros efectos, pilló desprevenidos a los enmascaradores del secreto de la responsabilidad criminal que le incumbía a A. Pinochet en los casos de violación de los derechos humanos durante la dictadura militar. La noticia de la captura de Pinochet no sólo trajo a escena el recuerdo de la dictadura sino que provocó un desencadenamiento retrospectivo de los hechos y procesos que vinculan la Unidad Popular al golpe militar de 1973. La razón partidaria de la derecha, con motivo del arresto internacional de Pinochet, resucitó con fuerza vengativa la memoria de la Unidad Popular para anudar intrigas y confabulaciones en un relato viciado por el dogmatismo, tal como lo muestran los *Fascículos de Historia de Chile* escritos por el renombrado historiador Gonzalo Vial, ex ministro de Pinochet, y publicados por el diario *La Segunda* durante la polémica nacional e internacional sobre

3 Michèle Mattelart, “Les femmes et l’ordre de la crise”, *Tel Quel*, Paris, 1977, pp. 9-23.

la detención del Senador vitalicio en Inglaterra.⁴ Saltándose cómodamente el “paréntesis” de la dictadura, la memoria de la derecha instaló dogmáticamente el recuerdo acusatorio de los tiempos de Salvador Allende para que el caos de la Unidad Popular y su violencia extremista apareciesen como las únicas causas explicatorias —y exculpatorias— de la destrucción posterior (el golpe militar), la que sirvió de pretexto a los partidarios de A. Pinochet para “refundar” la patria. Motivada por esta manipulación doctrinaria del pasado, la derecha chilena convirtió, propagandísticamente, el recuerdo del gobierno de Salvador Allende en el símbolo violentista del pasado nacional, con el objeto de renovar el odio hacia el enemigo de clase y el adversario ideológico expresado con ira por las mujeres pinochetistas que en octubre de 1998 invadieron la ciudad para defender al ex dictador.

Salió a flote una acumulación velada de recuerdos del pasado que volvieron a golpear la retina ciudadana cargándola de históricas e históricas resonancias debido al reactualizado protagonismo de un contingente femenino reaccionario. La vehemencia de los comandos de mujeres pinochetistas que, con el mismo fervor nacionalista, la misma retórica patriarcal-religiosa, la misma exaltación militarista de antes, salieron a reclamar por la libertad del ex dictador, nos recordó al Poder Femenino de la Unidad Popular que encuadraban los militantes de extrema-derecha del movimiento Patria y Libertad en los tiempos de “La marcha de las cacerolas”, que precipitó el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende.⁵ Que ayer y hoy las mujeres hayan sido el principal agente de las movilizaciones derechistas en Chile demuestra cómo, en situaciones de agudo desorden y revuelta, lo femenino opera como el símbolo que debe regular la frontera *orden/caos* para defender la legalidad social cuando la patria se ve supuestamente amenazada de tumulto y sedición.

4 Como réplica a la versión de la historia repartida públicamente bajo la firma de Gonzalo Vial, un grupo de reputados historiadores elaboró el *Manifiesto de Historiadores* (1998) que corrige la argumentación de G. Vial y revisa la historia desde el punto de vista de lo excluido, negado o tergiversado en los *Fascículos de la Historia de Chile*.

5 Consultar el relato de “La guerra de las mujeres” que consigna S. Montecino en su análisis de “la política maternal” activada por la derecha como fuerza contrarrevolucionaria en los años de la Unidad Popular: Sonia Montecino, *Madres y huachos, alegorías del mestizaje chileno*, Santiago, Cuarto Propio, 1991, pp. 101-108.

Para una mujer, invadir la calle y adueñarse de un territorio masculino de lucha y acción social es traicionar el mandato de la feminidad burguesa que debe recluirse tradicionalmente en la privacidad del hogar y la familia. Sólo la emergencia de una crisis vivida con todo el paroxismo de una situación de peligro y desesperación logrará decidir a las mujeres de la clase alta a cometer una traición de los roles familiares que les será luego perdonada cuando, una vez neutralizado el peligro, ellas vuelvan a las convenciones de siempre que reafirman el confinamiento de la mujer-esposa y la mujer-dueña de casa en la esfera hogareña de lo privado. Tanto en los años previos al golpe militar ("La marcha de las cacerolas") como en las marchas pinochetistas que reclamaban la liberación de Pinochet, el levantamiento de las mujeres en una fuerza políticamente activa se basó en el mismo llamado de siempre a defender, en contra de las fuerzas enemigas, la cohesión y la estabilidad de la Nación entendida como una ampliación natural de la Familia.

El psicoanálisis nos habla de las dificultades que experimentan las mujeres para adherir al contrato social, para integrarse al pacto simbólico de identidad y discurso que media las relaciones entre sujetos e instituciones. O bien las mujeres tienden a substraerse del marco de autoridad de esta fuerza normativa, permaneciendo en un *más-acá* de los códigos societarios, en la fragmentación y la pulsionalización de lo corporal, en los márgenes de lo somático para hablar un lenguaje arcaico o primario que se resiste a la razón y al concepto; o bien ellas proyectan sobre el poder la contrainvestidura paranoica del orden simbólico inicialmente negado, transformándose así en las guardianes del *status quo*, en las protectoras más celosas del orden establecido. Así se explica el compromiso histórico de las mujeres con los totalitarismos y los autoritarismos: su entrega en cuerpo y alma a las fuerzas del orden con las que cuentan los regímenes de violencia, para convertirse en sus más fervorosas propagandistas. Cuando los valores del orden (continuidad, estabilidad, armonía) se sienten amenazados por la figura caotizante del des-orden (antagonismos, divisiones, conflictos), que el poder autoritario-totalitario asocia a la destrucción y la muerte, las mujeres son llamadas a encarnar la defensa de la vida que la ideología materna deposita en su condición "natural" de reproductoras y salvadoras de la especie. Vida/muerte, orden/caos, integridad/disolución, son las po-

laridades en las que interviene el símbolo femenino para salvaguardar la homogeneidad de las esencias y la pureza trascendente de las categorías: Dios, Patria y Familia. El deslizamiento de lo *maternal-familiar* hacia lo *patrio* será efecto de una retórica patriarcal-militarista que erige a la Nación en aquel bien supremo que el sacrificio de las madres deberá defender contra el peligro anarquizante de la revolución, para salvar así lo "familiar" (tradiciones y convenciones) de las rupturas de signos con que las fuerzas del cambio pervierten la tranquilidad del orden social. La figura del enemigo interno o externo, de todo lo que amenaza con disolver la pureza de la Familia y la Nación, va acompañada de una tajante demarcación valórica entre positivo y negativo, una división que les sirve a los guardianes del Orden para consolidar su base dogmática de fundamentación categorial. El caso Pinochet hizo que la derecha chilena volviera a recurrir al adoctrinamiento para lograr una reunificación ideológica en torno a lo "nacional" y combatir así los efectos de la nueva "conspiración maléfica" del socialismo internacional que, según ella, organizó la captura y detención en Londres del ex dictador. La guerra de las mujeres pinochetistas se libró contra las fuerzas del desorden y del mal que habrían estado castigando injustamente al "Salvador de la Patria".

Sabemos que, históricamente, el discurso fascista jugó con los deseos, las pulsiones y las fantasías sexuales de las mujeres (la sublimación viril del mando, la erotización del principio de autoridad) apoyándose en "la ideología dominante familiarista, católico-moralista de la burguesía capitalista"⁶ que activa la subordinación femenina al paradigma del Estado y la Nación con sus estereotipos de obediencia de la mujer-madre y de la mujer-esposa al Pater, al jefe de familia y al jefe de la Patria. Las escenas callejeras y televisivas que filmaron las protestas de mujeres en Santiago y Londres nos mostraron cómo los protocolos de la autoridad religiosa, mezclados con formas tradicionalmente consagradas de religiosidad popular en Chile, siguen condicionando la veneración sumisa de las mujeres pinochetistas a los íconos de la fuerza patriarcal y militar. Vimos incluso cómo ellas llevaban esa veneración religiosa hasta

6 María Antonietta Macchiocchi, "Les femmes et la traversée du fascisme", en *Elements pour une analyse du fascisme*, Paris, 10/18, 1976, p. 132 (la traducción es mía).

el extremo de exhibir un portátil Altar de la Patria cuya pequeña estatua de yeso fundía el rostro de Pinochet con el de la Virgen María para conjugar así, en una misma ritualidad creyente, la imaginería católica del culto mariano y el *kitsch* patriótico del fervor militarista.

La leyenda "Pinochet es inmortal", que llevaban grabados los carteles de sus adherentes en Chile y Londres, también cruzó la fe religiosa con la glorificación patriótica del poder soberano para que, de paso, la inmortalización de la figura de Pinochet le diera crédito divino a la obra modernizadora de la que se siente orgulloso el gobierno militar. Una vez santificada, la obra de A. Pinochet podría aspirar a perdurar hasta el fin de los tiempos, reproduciendo perpetuamente el "milagro" neoliberal que implantó la sociedad de mercado. El fanatismo religioso de sus adherentes femeninas operó una re-absolutización del símbolo "Pinochet" al que la derecha chilena buscó transmitir una nueva fuerza trans-histórica que lo vengara de las ofensas de una actualidad insolente. La divinización de lo humano que mitificó a la figura del ex dictador, sacándolo del terreno demasiado contingencial de la historia para transformarlo en el ícono sobrenatural que aparecía grabado en los carteles, refundó oportunamente la intemporalidad de un Orden cuya trascendencia divina se había visto burlada por la accidentalidad del suceso (mundano) de su captura y detención. Para una derecha pinochetista tan orgullosa de su estrategia militar de cálculos y preparativos, era necesario no acusar la derrota del haber sido sorprendida por la trampa que le tendió el juez Baltasar Garzón al dictador chileno. La figura supra-ordenadora del destino fue llamada a conjurar lo indeterminado de la catástrofe (el arresto y secuestro internacionales de A. Pinochet en una clínica de Londres) que entorpeció sorpresivamente el curso de lo inicialmente programado: un viaje a Inglaterra para operarse de una hernia lumbar que fue planeado despreocupadamente por el afectado y su entorno. La misma "Carta a los Chilenos"⁷ redactada por Pinochet

7 La "carta a los Chilenos" -ampliamente difundida por la prensa chilena y en internet- reafirma la misión *salvadora* del soldado Pinochet que tuvo que enfrentar el siguiente dilema: "O vencía la concepción cristiana occidental de la existencia para que primara el respeto a la dignidad humana y la vigencia de los valores fundamentales de nuestra civilización; o se imponía la visión materialista y atea del hombre y la sociedad con un sistema implacablemente opresor de sus libertades y sus derechos". Haber salvado a la nación de una eventual guerra civil y haberla librado de "esa verdadera antireligión" que encarna el comunismo, es lo que debería agradecerle

durante su detención en diciembre de 1998 con el propósito de volver a legitimar el golpe militar, es una carta que invoca nuevamente a Dios y a la Providencia,⁸ para que la nefasta suma de fallas y azares del incidente-accidente de su humillante captura quedara grandilocuentemente magnificada a través de la figura suprema de la predestinación.

Los gritos de la calle

Las imágenes televisivas de los comandos pinochetistas de mujeres que bajaron a la calle para protestar, hicieron visibles las territorialidades sociales que re-estratificó el poder del dinero en la ciudad de la post dictadura; una ciudad en la que el orden desigualitario que separa a los ricos de los pobres debe ser custodiado por fronteras municipales, cordones arquitectónicos levantados a fuerza de especulación inmobiliaria que aíslan lo "modernizado" del resto del paisaje urbano, segregando desechos y suciedades fuera del barrido perímetro de acumulación y condensación monetaria en el que viven los grupos adinerados. El barrio alto, el barrio de las embajadas y del ascenso empresarial, es la sectorialidad urbana que las mujeres pinochetistas que salieron a protestar a la calle quisieron sobre-marcar como dominio reservado, como la propiedad inviolable de una clase económica que ejerce su superioridad en base al exclusivo y excluyente privilegio del dinero.

Inmediatamente después del golpe de estado, los recintos diplomáticos les dieron refugio político a los perseguidos por el régimen militar. En una curiosa inversión de la escena del recuerdo, las mujeres pinochetistas que salieron a la calle para reclamar contra la detención de Pinochet se refugiaron *fuera* de las embajadas. Desde ahí lanzaron sus gritos y consignas de fanáticas mal habladas, deslenguadas. Los gritos de "comunistas de mierda", los mismos que lanzan las opositoras a Salvador Allende en el documental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, surgieron nuevamente desde lo más bajo de la fingida escala de la distinción que tanto se esmera en cuidar la burguesía chilena, para atacar

eternamente el país a A. Pinochet en lugar de dejar que una "maquinación político-jurídica" lo condene a "juicios espúreos" en territorios extranjeros.

8 En reiteradas oportunidades (antes, durante y después del golpe militar), Pinochet ha recurrido a la figura de la divina Providencia, para justificar sus actuaciones remitiéndolas al cumplimiento de un orden moralmente -divinamente- superior. Ver: Alfredo Jocelyn Holt, *El Chile perplejo; del avanzar sin transar al transar sin parar*, Santiago, Planeta, 1988, pp. 163-164.

a los familiares de detenidos desaparecidos que hacían valer el recuerdo de sus víctimas. En el primer plano de la noticia televisiva, muñecas descajadas vomitaron el odio gritando “las groserías, juramentos, maldiciones, y demás géneros verbales de las plazas públicas”.⁹ La violencia exterminadora del odio resquebrajó la fachada del buen gusto que trata de mantener la compostura burguesa de las mujeres de clase alta, dejando que el sucio resentimiento corriera el maquillaje vulgar de sus obscenas máscaras.

El otro grito de “¡A boicotear los productos ingleses!” lanzado por las dirigentes políticas de la derecha en represalia a Gran Bretaña por el secuestro de Pinochet, puso en evidencia cómo estas representantes exacerbadas del neoliberalismo económico reconocen en el consumo de los productos su único sistema de referencia a la hora de actuar políticamente. La defensa moral de los valores y principios de la soberanía de Chile que trató de erigir la derecha frente a la supuesta ofensa a “la dignidad nacional” representada por la captura de Pinochet, coexistió cínicamente, en su doble discurso, con los pragmáticos términos de una lógica de mercancías que sólo reemplazó el trueque por el chantaje (“¡A boicotear los productos ingleses!”). La respuesta del boicot económico consagró el lenguaje dominante del mercado transnacional de la economía globalizada que rige la extensiva conversión del “ciudadano” en “consumidor” festejada todos los días por el gobierno chileno de la transición: un gobierno que vació a lo público de la materia social que lo llenaba de rebeldías, pasiones y conflictos para, a cambio, alinear gustos y tendencias bajo la uniformidad numérica de una lengua del comprar que sólo premia la rentabilidad monetaria.

Transnacionalización del consumo y globalización económica, derechos humanos y jurisdicción internacional: el caso Pinochet puso flagrantemente en escena el doble filo de la paradoja que atrapa a la derecha en la red de contradicciones que la divide entre lo *nacional* (la configuración residual de un pretérito sistema de referencias histórico-tradicionales y religiosas que todavía erige los símbolos patrióticos en bandera de identidad) y lo *post-nacional* (la reconfiguración mundial de

9 Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento; el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp 163-164.

las sociedades bajo los flujos desterritorializadores del capitalismo intensivo y, también, de la globalización de la esfera pública). Por un lado, la derecha chilena aplaude el discurso de la globalización económica que favorece la circulación destrabada de los bienes y los valores financieros que convergen, utilitariamente, en la pactación de intereses multiempresariales, tal como lo quiso desde un comienzo el modelo neoliberal. Por otro lado, esa misma derecha reclama anacrónicamente la vigencia de aquellos beneficios de inviolabilidad de las fronteras que se vinculan a la soberanía nacional (supuestamente transgredida por el arresto de Pinochet en Londres), como si esta fuera una indeseable consecuencia de la mundialización que tanto celebra en lo económico.¹⁰ Es decir que la derecha chilena sólo le teme a los peligros de la mundialización cuando el mundo le pide respetar la transnacionalización del derecho y la globalización planetaria de la esfera de la justicia en materia de derechos humanos. La captura internacional de Pinochet en Londres logró echar repentinamente abajo el cómodo proteccionismo del que abusó el discurso jurídico de la “territorialidad de la ley” recitado por la derecha chilena para defender los abusos de crímenes aun no sentenciados por los tribunales nacionales de justicia, imponiéndole a la memoria de la transición la repentina exigencia de respetar la universalización del valor “derechos humanos”.

Los múltiples tironeos verbales de acentuaciones contrarias que, alrededor de las palabras “internacionalidad”, “modernización”, “derecho”, “universalidad”, “soberanía”, “territorialidad”, invadieron las entrevistas y conversaciones televisivas en torno al caso Pinochet, señalan cómo las mismas palabras, según las pronuncian los dirigentes pinochetistas o bien los abogados de derechos humanos, sufren desplazamientos de valor que convierten sus universos de categorías en campos de batallas político-discursivas atravesadas por distintos operativos de apropiación y de contra-apropiación del sentido. Una vez más, las disputas terminológicas se volvieron contiendas ideológicas: pugnas por el derecho de nombrar y de convertir los términos usados en sellos de legi-

10 Demás está decir que el cinismo de este reclamo por la autonomía y la soberanía nacionales se olvida completamente de las múltiples “intervenciones” (económicas y políticas) de los Estados Unidos en Chile que, durante el gobierno de Salvador Allende, apoyaban a la derecha en su lucha antisocialista.

timación de la verdad. Ya que de memoria traumática se trata, conviene acordarse que los usos del recuerdo (en este caso, los del golpe militar de 1973) son usos que no sólo dividen a Chile por el hecho de enfrentar a defensores y adversarios de la dictadura en contiendas ideológicas sobre el pasado. Nos dividen, además, porque oponen, por un lado, a los vencedores de las guerras interpretativas que controlan el sistema de denominación oficial a través del cual interpretar el pasado (aquellos que, hegemónicos, buscan fabricar un discurso de la memoria que impone sus códigos como universalmente válidos) y, por otro, a los vencidos de la historia: a los que deben batallar por inscribir su letra rota o tachada en algún sub-relato que le dispute autoridad a la narrativa dominante de la memoria oficial; a los que no disponen de un vocabulario reconocidamente válido para lograr que su experiencia del desastre adquiera representación y legibilidad públicas.

La guerra de las imágenes

Con motivo del arresto de Pinochet en Londres, las calles de Santiago pasaron a ser el escenario visual de un enfrentamiento de gestualidades y simbolicidades opuestas cuyas densidades morales y comunicativas chocaron violentamente entre sí. La imagen-recuerdo de las fotografías en blanco y negro de los detenidos desaparecidos libró su punzante batalla de la verdad contra las simulaciones fotogénicas del héroe Pinochet que levantaron sus defensoras en plena calle como un atropello más a las víctimas de la dictadura. El enfrentamiento entre los grupos de mujeres partidarias de Pinochet y los familiares de detenidos desaparecidos se dio, sin tregua, en una lengua de imágenes fotográficas. Desfilaron los comandos de mujeres de la derecha chilena exhibiendo los emblemas del culto pinochetista retocados por la industria publicitaria: posters a *full-color* del senador vitalicio, calcomanías y poleras estampadas con la leyenda "Yo amo a Pinochet" donde el verbo "amar" tiene forma de corazón, tal como lo grafican los *posters* y calcomanías del mundo entero cuando se trata de promocionar una ciudad o un ídolo popular, con la síntesis gráfica de un idioma sin fronteras que ha sido transnacionalizado por el consumo de masas y la industria del turismo. Las beneficiadas partidarias de la modernización económica del régimen militar eligieron, para graficar sus mensajes de adhesión a

Pinochet, este código de serialización comercial y turística de la imagen que rige el feliz devenir-mercancía de los signos en la era del capitalismo intensivo. Como dolido reverso de esta industrialización publicitaria y turística de las imágenes del consumo que viven de la banalidad de la serie y de las *apariencias* (logotipos y estereotipos), las mujeres de las agrupaciones de detenidos desaparecidos reclamaban, ellas, por la verdad y la justicia de una *aparición*: la del cuerpo y la identidad todavía faltantes.

Los retratos de desaparecidos que exhiben sus familiares muestran la fotocopia de un retrato en blanco y negro que parece gráficamente contemporáneo a los panfletos revolucionarios que agitaban en un tiempo de militancias (el de los años sesenta) anterior a la modernización de la política que recurre hoy a las tecnologías mediáticas de los profesionales de la imagen. El desgaste de la fotocopia en blanco y negro de los retratos de desaparecidos políticos se opuso al descarado brillo publicitario del afiche de Pinochet, desde una premodernidad técnica completamente refractaria a la actual tecnomediatización de lo social que, sin misericordia, dejó atrás los tiempos en que lo político tenía espesor ideológico y vigor contestatario. En los carteles de propaganda que exhibían sus admiradoras, Pinochet le sonrío al pasado de la dictadura como ex Jefe de la Junta Militar y al futuro de su liberación como senador vitalicio, sintiéndose así dueño de una pose fotográfica que desafía la eternidad. Mientras tanto, las fotos de los desaparecidos comparten el lapso de derrota de una temporalidad histórica que quedó sumergida en la fosa común de la actualidad neoliberal por todo lo que la transición ha dejado sin editar: biografías trucas y subjetividades heridas, cuerpos dañados y afectividades rotas. En las calles, el desfile de los familiares que exhiben el retrato de sus desaparecidos llama a quienes los rodean a participar de los restos alegóricos de una disuelta ceremonia de parentescos, cuando, en verdad, estos retratos sueltos y descompaginados de los álbumes de familia acusan a lo "nacional" (el emblema de la derecha que defiende a la "familia chilena") de ser un simulacro de unidad, simulacro que ha privado a los cuerpos lesionados y las identidades mutiladas de un lazo reparador y solidario con las víctimas.

Contra la superficie lisa y transparente —*indemne*— de la imagen victoriosa de Pinochet que, pese a todo, sonrío en una imagen fotogénica-

mente coincidente con los nuevos tiempos de mediatización de la política, debe batallar la opacidad de un grano fotográfico cuya precariedad y devastación materiales acusan el reviente de una trama histórica hecha de supresiones y postergaciones, de diferimientos y borraduras. El grano de los retratos fotocopiados en blanco y negro de los detenidos desaparecidos parecería estar técnicamente inhabilitado para competir, en nitidez y brillo, con el rostro de Pinochet saturado de cromatismo televisivo en un *poster* cuya imagen pertenece a los tiempos de la política como imagen y espectáculo que ha promovido la transición chilena para distraer la atención de lo que *falta* (los cuerpos y la verdad) con todo lo que *sobra*: las gratificaciones mercantiles y su estilismo publicitario de lo nuevo. Las calles de Santiago mostraron esta confrontación dolorosamente asimétrica entre la *imagen-mercancía* (Pinochet como *souvenir*) y el *recuerdo-fetiché* (los desaparecidos cuya fotografía desaparece paulatinamente en la fotocopia): un recuerdo-fetiché que parecería indicarnos que la memoria en pena de la desaparición sólo puede hablarnos de su duelo incompleto reteniendo, melancólicamente, el desgaste del recuerdo –como pretérito visual– en el significante gastado de la fotocopia en blanco y negro, para distanciarse insalvablemente de las imágenes a *full color* del hipercapitalismo global. Mientras la familia pinochetista se reúne en torno al retrato de Pinochet, cuya fotogenia es producto de una cínica operación de maquillaje que ha retocado la historia de la dictadura con sus cosméticas del buen gobierno, la ética en blanco y negro de las fotos arrancadas del álbum familiar de los desaparecidos hace vibrar, benjaminianamente, el temblor del recogimiento aurático todavía contenido en lo irremplazablemente singular de una ausencia-presencia cuyas latencias vibran en el estar *para siempre a la espera de...*

Muchos de los retratos de las víctimas muestran al desaparecido en una pose cotidiana, fotografiado al azar en situaciones que formaban parte de una continuidad de vida que fue bruscamente interrumpida por la violencia militar. Las fotos arrancadas de los álbumes de familia que muestran, en plena calle, a quienes fueron arrancados de sus transcurso de vida, evocan doblemente la substracción y la resta como marcas de no-existencia. Si el dispositivo de la fotografía, al “registrar

mecánicamente lo que ya no podrá repetirse existencialmente”,¹¹ se encuentra determinantemente ligado a la muerte y a la desaparición; si lo fotografiado se asocia a lo espectral por compartir el ambiguo registro de lo real-irreal debido al efecto-de-presencia que recrea la ilusión de la persona *en vivo* al mismo tiempo que la documenta como *muerta* en el congelamiento técnico de la pose fotográfica: ¿qué decir de las sucesivas muertes que cavan el recuerdo de la ausencia de los desaparecidos? Si la fotografía cumple habitualmente “la función normalizadora que la sociedad confía a los ritos funerarios: reavivar indisociablemente la memoria de los desaparecidos y la de su desaparición, recordar que han estado vivos y que están muertos y enterrados”.¹² ¿cómo interpretar la doble fantasmalidad de los cuerpos y destinos de estas víctimas de “muertes presuntas” que carecen materialmente de los rastros de una prueba de verdad para confirmar un desenlace objetivo al dilema de la vida-muerte?

Las batallas de retratos entre las defensoras de Pinochet y las víctimas que fueron políticamente mandadas a desaparecer por el ex dictador, evidenciaron la lucha desigual entre la voz atragantada por la desesperación de quienes llevan años de impotencia reclamándole a la justicia por los huecos de silencio de estas muertes indocumentadas, por un lado, y la sobreexposición mediática del caso Pinochet promovida por los medios como vociferante actualidad, por otro. A diferencia de lo que ocurre con los familiares de desaparecidos que siguen aún presos de la incertidumbre, ninguna señal de arrepentimiento parecería socavar la prepotencia histórica del dogma militar que sigue ratificando la derecha chilena. En medio de tanta injusticia, la única compensación simbólica para las víctimas es que los retratos de desaparecidos que sus familiares llevan adheridos al cuerpo, al ser retratos que *dan la cara*, actúan silenciosamente como una perturbadora condena visual al escandaloso anonimato que aún protege a los victimarios. Los ojos de las víctimas que miran al descubierto acusan la inidentificación de quienes ocultan el secuestro y la desaparición protegidos por las multitudes de la calle en las que se disimulan. La mirada de los ausentes se convier-

11 Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 15 (la traducción es mía).

12 Pierre Bourdieu, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, p. 53.

te en el instrumento de un virtual enjuiciamiento a los presentes.¹³ Al descubrir su rostro y al buscar la mirada, estos retratos —donde los ojos de las víctimas siguen mirando fijo— acusan, por inversión de escena, el enmascaramiento de los responsables de su desaparición que, cobardemente encubiertos por el tumulto de la calle, siguen guardando el secreto no confesado de los delitos criminales encubiertos por el ex dictador.

EL GIRO TESTIMONIAL Y CONFESIONAL

¹³ Sobre "la responsabilidad de la mirada", remito al capítulo "Álbum de familia" de: Leonor Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Las dinámicas de producción editorial suelen acompañar las transformaciones de la subjetividad histórica, promoviendo géneros discursivos que entran en correspondencia con las nuevas formaciones culturales que interpretan cada época. El surgimiento de diversas técnicas y formatos de escritura renueva las necesidades expresivas a través de las cuales una sociedad le comunica a sus contemporáneos los estados de ánimo, las determinaciones de conducta, las preferencias de gusto y estilo que mejor retratan sus universos de sentido, motivaciones de conciencia y corrientes de sensibilidad.

Las sociedades actuales se interesan especialmente por aquellos géneros llamados "menores" que, desentendiéndose de los grandes relatos de la historia y de sus fábulas de trascendencia universal, recogen las huellas fugaces del tiempo presente que vibra con la cotidianidad del aquí y ahora. El éxito de los géneros que incursionan en lo biográfico, lo íntimo y lo vivencial acusa el cambio de paradigma que nos hace desconfiar de las macroexplicaciones a cargo de racionalidades infalibles para explorar los micro-universos de las vidas personales que se inspiran más en el fragmento que en la totalidad, en lo cambiante que

en lo duradero, en lo particular que en lo general. Varias consideraciones teóricas han sido elaboradas para explicar el predominio de estos géneros de lo presencial y lo vivencial (memorias, confesiones, diarios íntimos, historias de vida, etc.) que reconfiguran la subjetividad en la esfera discursiva contemporánea desde el pequeño detalle de la aventura biográfica.¹ La proliferación de estos relatos en primera persona ayuda a diversificar los ejes de la conciencia y la identidad, haciéndolos pasar por los trayectos de vida de sujetos localizados y corporizados, en situación. El protagonismo de las narrativas biográficas y su redimensionamiento de lo personal y lo singular, de lo individual, exalta una multiplicidad de pequeñas hablas dispersas que habían sido marginadas de las narrativas totalizantes de la historia y la sociedad. Pese a la ofensiva post-estructuralista y el giro antimetafísico de la deconstrucción literaria que combatieron teóricamente el humanismo del sujeto y su representación, el mercado de lo biográfico, lo confesional y lo testimonial aplaude hoy el desinhibido retorno del yo.

Es cierto que una determinada ambientación teórica posmoderna, con su deconstrucción anti-monumental de las categorías fijas y las narraciones autocentradas, ayudó al testimonio a salir de la periferia de los saberes autorizados en la que había quedado relegado para favorecer su reciente ingreso a la escena académica e impulsar un oportuno descentramiento del canon de la sociología, la antropología, la historia y la literatura contemporáneas. Pero la celebración mercantil del yo que estimula la venta de los libros de testimonios, confesiones y entrevistas da cuenta sobre todo del neoindividualismo capitalista que consagra lo personal en perjuicio de lo colectivo mediante la espectacularización de lo íntimo. Actualmente gozan de un creciente éxito editorial las biografías, autobiografías y testimonios que entregan a la voracidad de su mercado de lectores diversos retazos de las historias privadas de las figuras públicas, luciendo técnicas periodísticas de captación de lo humano “en

1 Según L. Arfuch, quién ha analizado con la mayor rigurosidad teórica y crítica estos cambios, estaríamos frente a “la crisis de los grandes relatos legitimantes, la pérdida de certezas y fundamentos (de la ciencia, la filosofía, el arte, la política), el decisivo descentramiento del sujeto y, coextensivamente, la valorización de los “microrrelatos”, el desplazamiento del punto de vista omnisciente y ordenador en beneficio de la pluralidad de voces; etc.”. Leonor Arfuch, *El espacio biográfico; dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 18.

vivo y en directo” que se especializan en comercializar la superficialidad de la anécdota.

El mercado editorial chileno no ha permanecido indiferente a esta nueva curiosidad pública hacia los mundos privados que aspira a que lo *desconocido* de las vidas de personas *conocidas* se transforme en la mercancía pseudo-clandestina con la que negocia la industria de los *best-sellers*. El periodismo que se mueve entre lo testimonial y lo confesional es experto en hacernos creer que atraviesa, transgresivamente, el límite entre secreto y revelación, cuando lo que le interesa es traficar con la vulgarización de una frontera ambigua entre privacidad y publicidad. Y así parecería ocurrir con la colección engañosamente llamada Testimonios que inauguró en 1996 la editorial chilena Don Bosco, por mucho que dicha editorial haya tratado de convencernos de que su motivación decorosa había sido la de “constituir una tribuna abierta sin distinciones para *propiciar el encuentro de los chilenos en torno a la verdad expresada responsablemente por sus propios actores*”.²

De la colección de textos publicados por esta editorial, se retienen aquí los libros de tres mujeres de alta figuración pública que sólo una contingencia editorial tan promiscua como ésta podría haber situado en tan sorprendente relación de vecindad: Mónica Madariaga, autora —en tanto ex Ministra de Justicia del gobierno militar— de *La verdad y la honestidad se pagan caro*; Gladys Marín, ex Presidenta del Partido Comunista, que escribe *La vida es hoy*, y Clara Szczaranski, en ese entonces Presidenta del Consejo de Defensa del Estado, cuyo libro se titula *El bisel del espejo*. Que se trate de tres mujeres que ocuparon cargos de máxima autoridad en la escena de la política nacional, y que sean además tres mujeres editorialmente convocadas para contar de sí mismas a través de un relato en primera persona, nos lleva a preguntarnos cómo intervienen los signos de lo “masculino” y lo “femenino” en las relaciones simbólico-culturales que establecen esas mujeres con el poder, así como por los poderes contra los cuales luchan a lo largo de vidas distintamente marcadas por ambiciones personales, vocaciones políticas y aspiraciones profesionales. ¿Cómo se ocultan y se desocultan los pliegues de

2 Este es el texto que figura en la contratapa de los libros de esta colección *Testimonios* de la editorial Don Bosco.

lo femenino en el mundo verticalizado del militarismo de la dictadura militar (M. Madariaga), de la ideología militante y la dirigencia comunista (G. Marín), de las jerarquías fijadas por las razones de estado (C. Szczaranski)? Que estas tres figuras sean al mismo tiempo las protagonistas de trayectorias políticas que se articulan con fases de la historia de Chile tan contrastadas entre sí, como lo son la del sueño revolucionario de la Unidad Popular (G. Marín), la del totalitarismo del gobierno de A. Pinochet (M. Madariaga) y la de la pragmática de los acuerdos de la transición democrática (C. Szczaranski), genera, además, la expectativa de saber cómo sus autoras combinan, en el presente de la transición, la recreación testimonial de su continuidad biográfica con las sacudidas de una memoria colectiva tensionada por visiones antagónicas del pasado. Las preguntas formuladas en el texto “No-revelaciones, confesiones y transacciones de género” remiten, entonces, a la subjetividad del “género” tanto sexual (ser mujer) como discursivo (el testimonio como una narración en voz propia) que marca tres relatos de vida fuertemente ligados a decisivas fases de desestructuración y reestructuración de la historia chilena que conviven litigiosamente en la memoria social. Hace falta, sin embargo, subrayar lo tramposo de la inscripción de uno de estos tres relatos, el de M. Madariaga, en una colección llamada Testimonios, en circunstancias en que dicho relato contradice notoriamente los principios de lo “verdadero” y lo “auténtico” que conlleva la acepción del “dar fe” propio del acto de testimoniar. Con la complicidad de la editorial Don Bosco, que prefiere satisfacer la curiosidad primaria del lector frivolizando los escasos rasgos de notoriedad de su protagonista, el libro de M. Madariaga desvía la atención del público hacia el atractivo de los éxitos personales, eludiendo una vez más la responsabilidad de aportar al esclarecimiento de los hechos de un pasado reprobable —el de las violaciones de los derechos humanos en Chile— bajo el irrisorio pretexto del “no haberse enterado de nada”, del no poder “testimoniar” de nada cierto en relación a lo que verdaderamente ocurrió por su fingido desconocimiento de los hechos, con el agravante de ser una autora que se da el lujo de titular sarcásticamente su libro “La verdad y la honestidad se pagan caro”.

El segundo texto de esta sección, “Tormentos y obsesiones”, se dedica a dos publicaciones con afán testimonial que recorren los mean-

ros represivos de la delación bajo tortura: *El infierno* de Luz Arce y *Mi verdad* de Marcia Alejandra Merino. Tratándose nuevamente de autoras enfrentadas a graves procesos de desubjetivación existencial, vale la pena examinar cómo lo “femenino” va tejiendo sus signos oblicuos y sus máscaras en torno a las convenciones y roles con que la dominante simbólico-cultural regula los géneros sexuales. Los libros nos señalan que ambas autoras rechazan y a la vez persiguen los retratos de mujer que evoca convencionalmente la iconografía de lo femenino: los rechazan cuando, militantes ambas, defienden la homologación de la “compañera” a un modelo de dirigencia revolucionaria que exige de ellas que borren cualquier particularidad y diferencia sexuadas para no entorpecer el cumplimiento de un destino utópico que tiene a lo colectivo-igualitario como único horizonte de realización del ser; los persiguen, en tanto, cuando su empresa testimonial de reconstrucción de identidad, después de las múltiples desfiguraciones del yo que sufrieron con la tortura y la traición, las lleva a amoldarse a las pautas de conducta dictadas por la Iglesia Católica, que reconvierte su naturaleza femenina a la esencia de la mujer (ser esposa y madre). El universo de referencia en el que nos sumergen asfixiantemente estos dos relatos es el de la represión, la tortura, la traición y la colaboración con los organismos represivos del régimen militar, con los que estas dos ex militantes negociaron su vida a cambio de informaciones útiles sobre sus compañeros perseguidos. El “quiebre” de la tortura, que marca un antes y un después en cada relato, nos recuerda crudamente que la aplicación de la violencia buscaba tanto desarticular el vínculo de solidaridad que forjaba las identidades políticas a través del compañerismo militante, como doblegar a sus sujetos para que se entregaran lo más obedientemente posible al mandato represivo.³

Frente a la inacción de la esfera judicial que se tardó demasiado en identificar a los culpables de la represión y la tortura militares en Chile, los libros de M. A. Merino y L. Arce aparecieron rompiendo el silencio de los nombres que ocultaba a los victimarios en el anonimato, pero, al

³ “La tortura tuvo la voluntad de ser el espacio de producción de sujetos nuevos, modelables por las tecnologías represivas y perfectamente disponibles en su maleabilidad para las lógicas del nuevo poder político”. Jaume Peris Blanes, *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*, Valencia, Quaderns de Filología, 2008, pp. 27-33.

hacerlo, cayeron estos nuevamente en una zona de silenciamiento, esta vez público, que reveló las incomodidades y sospechas de la transición frente a las “verdades” confesadas por ambas mujeres: unas verdades primero extorsionadas por los aparatos de tortura y luego destrabadas por el deseo reparatorio de una auto-imagen que las hizo querer reconquistar una identidad perdonada. Analizar el sinuoso guión de las confesiones de L. Arce y de M. A. Merino nos hace caer en deslices y tropiezos que no son tan ajenos a los que involucran a la propia transición chilena en sus procesos, también oscilantes, de elaboración de un discurso de la memoria lleno de tentativas fallidas, de mezquinas aspiraciones y de reprochables acomodados. Desde ya, estos dos testimonios de L. Arce y de M. A. Merino nos enseñan que las fronteras entre, por un lado, la integridad del ser y del deber-ser (ser consecuente hasta la muerte, bajo el mandato de una entrega total a la causa militante según el lenguaje de la mística revolucionaria) y, por otro, la traición de los ideales de lealtad absoluta que “quiebra” las identidades al torcer la rectitud de sus líneas de conciencia bajo tortura, son fronteras quebradizas. La figura de la traición, respaldada por la mitología negativa de la traidora, proyecta efectos de malestar en el mundo de los sobrevivientes del drama porque los lleva a preguntarse dónde comienza y dónde termina la condición de “víctima”, haciendo pasar estas definiciones por la “zona gris” (Primo Levi) que, borrosamente, media entre la resistencia, la colaboración, la entrega, el silencio y la complicidad pasiva o activa.⁴ El efecto perturbador de estos dos libros de L. Arce y M. A. Merino, que se declaran “culpables” y “arrepentidas” desde la ambigüedad enunciativa y performativa que conlleva de por sí el género de la “confesión” en tanto acto de habla que no se rige por la demostrabilidad de la prueba, se debe a lo esquivo y turbio de las categorías de identidad, que este género carga de indeterminación y suspicacias.

El tercer libro aquí analizado, relacionado también con la memoria de la represión y la tortura, se titula *Romo, confesiones de un torturador* y fue escrito por la periodista Nancy Guzmán. Este libro fue merecedor del Premio Planeta de Investigación Periodística entregado por un dis-

4 Remito a: Ana Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma, 2007.

tinguido jurado (2001) y, al mismo tiempo, su publicación suscitó los reparos éticos de organismos como el Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos. El reconocimiento del premio consideró seguramente el hecho de que la entrevista a una de las figuras más sórdidas de la represión militar —el torturador Osvaldo Romo— significaba un inédito material informativo⁵ que, revelado directamente por el entrevistado, permitiría un acceso de primera fuente al conocimiento detallado de cómo funcionaban los sistemas represivos de la dictadura militar, confiando en que el marco periodístico de la investigación le entregaba créditos de veracidad a las revelaciones de O. Romo. El Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos, en tanto, cuestionó el hecho de que la opción tomada por el libro fuera la de “presentar al ex torturador en la forma más viva... como presentar un incendio, mostrando una llama. *Cumple su objetivo pero hay algún riesgo de volverse a quemar*”.⁶ En un caso, la opción de exponer lo siniestro de la represión y la tortura del modo más “vivo” posible fue apreciada como mérito de un trabajo periodístico que extremaba lo *directo* del horror como un recurso de alto impacto en la recreación de los hechos, mientras que, en el otro caso, la inmediatez de lo *tal cual* de las escenas reproducidas en la entrevista de O. Romo se volvía sospechosa de actuar malignamente al agredir y transgredir nuevamente la sensibilidad de las víctimas que ya habían sido lastimadas por el trauma. Un insidioso montaje periodístico que eleva la franqueza del “hablar así” del ex torturador *no arrepentido* al rango de *performance* mediática, sin la contraparte enjuiciadora de una réplica que cuestione lo obscuro de su destape verbal, nos demuestra que el exceso de literalidad del recuerdo puede volver a golpear brutalmente a la víctima si su efecto se agota miméticamente en la repetición del daño, sin ayudarlo a moverse *entre* la identificación y la distanciamiento. La sobreexposición del horror y del terror que abusa morbosamente de lo real desnudo, sin tomar el resguardo de mediaciones que se disocian cuidadosamente de lo siniestro, cede al efectismo comunicativo de imágenes que asaltan la vista, sin pudor ni distinción.

5 “No hay precedentes de una obra como ésta en que un torturador cuente con franqueza tan brutal las torturas que practicó”, se dice en la solapa del libro editado por Planeta.

6 *Revista Rocinante*, N. 29, Marzo 2001, p. 24.

*

Los actos de memoria que inscriben los testimonios y las confesiones en el contexto post traumático de sociedades donde lo acontecido ha tenido el carácter masivo de una catástrofe histórica, tienen la virtud de rememorar aquello que los operativos de la destrucción hubieran dejado sin memoria, si no fuera por aquellas voces rescatadas del infierno que, en su condición de víctimas, constatan la violencia de lo extremo y la convierten así en prueba irrefutable de lo consumado. El “giro testimonial” del acto de recordar, que predomina en nuestras sociedades urgidas por las tareas de la memoria y sus narraciones de emergencia, cumple distintas funciones, que van desde la reparación del dolor personal envuelta en tramas intersubjetivas hasta la acusación pública de los crímenes silenciados. En el caso de los sobrevivientes de la tortura, el testimonio les permite a las víctimas que vieron desintegradas sus matrices de identidad hilvanar fragmentos de relatos que, aunque llenos de vacíos, demuestran que pese a la destrucción fueron capaces de modelar una sintaxis del cuerpo lastimado y de la subjetividad rota que no se dejó derrotar, impotente, por la mudez ni el estupor de lo abominable a los que les condenaría el fracaso del lenguaje. Además, testimonios y confesiones refuerzan la prueba de existencia de lo que no pudo verificarse materialmente debido a la fuerza de aniquilamiento de los restos que desplegó la dictadura, al comprometer la palabra íntima del que padeció el sufrimiento en carne propia en la transmisión de un relato cuya experiencia única y singular toca fibras sensibles que serán capaces de conmover la historia y de alertar las conciencias ciudadanas. Testimonios y confesiones cumplen con darle textura vivencial a los registros del pasado monstruoso para que nadie dude de que la monstruosidad de sus hechos se objetivó en cuerpos y subjetividades, y para fortalecer el imperativo ético del “¡Nunca más!” que le coloca el obstáculo de un límite intraspasable a la repetición de las atrocidades del ayer.

La prevaencia de lo testimonial y lo confesional en tanto registros de la experiencia parecería suponer que sus relatos de vida en primera persona no deberían ver nunca cuestionada la urdimbre que las confecciona en tanto narraciones, por representar *auténticamente* la voz de las víctimas. Sin embargo, y aunque “la confianza en los testimonios de las víctimas es necesaria para la instalación de regímenes democrá-

uticos y el arraigo de un principio de reparación y justicia”, no debemos perder de vista que “esos discursos testimoniales, como sea, *son discursos* y no deberían quedar encerrados en una cristalización inabordable”, ya que, tal como Beatriz Sarlo nos advierte, “si el núcleo de su verdad (la de los testimonios) tiene que quedar fuera de duda, también su discurso debería protegerse del escepticismo y de la crítica... Sólo una confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden presidido por lo testimonial. Y sólo una caracterización ingenua de la experiencia reclamaría para ella una verdad más alta”.⁷

El desmontaje de las retóricas de lo sincero, lo verdadero y lo auténtico que sustentan los relatos de las publicaciones aquí comentadas es una de las varias tareas de una crítica de la memoria que no confía en la inmediatez del habla ni en la transparencia del sentido de las narraciones interiores; que no renuncia a problematizar la relación entre experiencia, voz y representación. Y que no teme admitir que la voz de la víctima, en sí misma y por sí misma, no detenta el privilegio ético de representar índices de conciencia que deban considerarse absolutamente superiores a los que pueden surgir de las otras construcciones de la memoria que se entrecruzan con ella en la esfera pública de los discursos, donde compiten múltiples visiones del pasado que se interpelan unas a otras y que, por lo mismo, deben ser conjugadas *en plural*.

7 Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de una memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, p. 62.

NO-REVELACIONES, CONFESIONES Y TRANSACCIONES DE GÉNERO¹

El nuevo mercado de lo confesional del que participan biografías, autobiografías y testimonios de personajes públicos se basa en el compulsivo voyeurismo social para someter la interioridad no confesada de sus sujetos de la fama a la extroversión mediática de un periodismo que juega a retocar una y otra vez la ambigüedad de la frontera entre privacidad, secreto y divulgación. El mundo de la política también se deja tentar por estos juegos de simulaciones y disimulos entre lo privado y lo público, sobre todo cuando la curiosidad del mercado se vale de las biografías de mujeres para gozar de las intrigas del género (lo femenino/lo testimonial) y sus enredos de poder y seducción.

La editorial chilena Don Bosco inauguró una serie de Testimonios que se propone “reunir a personajes del ámbito nacional que han destacado en sus respectivas esferas de acción, gracias a lo cual gozan hoy de un reconocido prestigio en amplios sectores de la ciudadanía” para que relaten, como actores y testigos, sucesos relevantes de la vida pública chilena. Ya que varios de estos sucesos forman parte de la historia que va de la dictadura a la transición, es necesario reinsertar la contingencia individual de estas voces testimoniales en lo colectivo del recuerdo público para averiguar cómo interviene cada una en la escena de la memoria.

En la lista de autores que publica Don Bosco, figuran tres mujeres de máxima relevancia pública: Mónica Madariaga (ex Ministra de Justicia del gobierno de Augusto Pinochet), Gladys Marín (ex Presidenta del Partido Comunista) y Clara Szczaranski (ex Presidenta del Consejo de Defensa del Estado). Al ser tres mujeres que han transitado por las más altas esferas (masculinas) del poder político, sus testimonios autobiográficos se prestan especialmente para revisar los cruces de género y poder que arman el signo de la “mujer pública”. Pero estos tres libros

1 Este ensayo ha sido publicado bajo el título “El mercado de las confesiones: lo público y lo privado en los testimonios de Mónica Madariaga, Gladys Marín y Clara Szczaranski”, en *Debates críticos en América Latina: 36 Ns de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*, Nelly Richard (ed.), Santiago, Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio / *Revista de Crítica Cultural*, 2009.

se ofrecen, además, como un material que teje diversos atravesamientos de la memoria y la historia al mostrar la exacerbación (en los tiempos de la Unidad Popular), la prohibición (durante la dictadura militar) y el aquietamiento (la transición) de las energías de transformación social y política.

Los fraudes del “género”

Mónica Madariaga ha desplegado su trayectoria pública en el campo de la justicia y del derecho. Ella nos habla, en su Testimonio, de la fuerza vocacional de su elección por la especialidad del derecho público administrativo, por ser, dice ella, “centro y eje del quehacer del Estado y de sus organismos públicos”.² Intervenir en los asuntos de Estado desde la juridicidad como instrumento normativo, es parte de lo que la ex Ministra de Pinochet describe como su “misión superior”.

Sabemos que “desde el derecho se instituye la política (organización del poder), se establecen los mecanismos de control y vigilancia y el sistema de legitimidades que opera en una sociedad”.³ Sabemos, también, que las leyes civiles son instrumentos determinados por una asignación patriarcal de los espacios de ciudadanía que manipuló la división entre lo privado y lo público, entre subjetividad y poder, para excluir a lo femenino del mundo del reconocimiento social y confinarlo en la invisibilidad de la esfera doméstica. Las tareas de administración del derecho estatal configuran, entonces, un campo estratégico para analizar el desempeño del signo “mujer” en el andamiaje jurídico del poder, como una esfera que le fue hegemónicamente reservada a lo masculino-universal.⁴

En el caso de M. Madariaga, la identificación con la Ley es total y la rigidez de esta identificación sublimada con la Ley pasa por la denegación de lo femenino como seña de la diferencia sexual. A comienzos de su relato, ella invoca el carácter “fuerte y dominante” de su madre, Laurita, quien le arrancó la promesa “de no casarse mientras

2 Mónica Madariaga, *La verdad y la honestidad se pagan caro*, Santiago, Editorial Don Bosco, 2002, p. 17.

3 Lorena Fries / Verónica Matus, *El derecho. Trama y conjura patriarcal*, Santiago, Lom, 1999, p. 11.

4 Recordemos que “A la mujer... no le compete hacer la ley”, que es por ello que Creonte mató a Antígona: “Mientras yo viva, no será una mujer quien haga la ley”. Celia Amorós, *Mujer, participación, cultura política y estado*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1990, p. 32.

ella viviese”.⁵ Desde ya, después de que su madre quedara viuda, ambas –madre e hija– viven juntas en un simulacro de matrimonio en el que M. Madariaga sale a buscar el sustento en el mundo profesional (como un “hombre” que actúa de jefe de hogar) mientras Laurita (como una “mujer”) atiende la casa y la economía doméstica. En otro capítulo del libro, M. Madariaga celebra, vanidosamente, los resultados de una encuesta realizada en 1983 por el diario *El Mercurio*, que pide votar por “cinco chilenos ‘ejemplares’”. M. Madariaga se muestra orgullosa de figurar “como la única exponente femenina del grupo”: “*cuatro hombres y una mujer, todos solteros, sin hijos*”, todos “personajes célibes”,⁶ dice ella, en este capítulo titulado “Cinco chilenos ‘ejemplares’” y la reivindicación de la soltería”. La complacencia de M. Madariaga en enumerar las cualidades, asociadas a lo masculino, que le fueron atribuidas por algunos de los entrevistados (“eficiencia”, “profesionalismo”, “inteligencia”, “vocación de servicio público”, “fortaleza”, “capacidad de organización”) testimonia de los rasgos fálico-narcisistas que, según el psicoanálisis, caracterizan a las mujeres dominantes, impositivas, motivadas por un afán de competitividad y ambición masculinas, cuyo ideal de perfección no admite flaquezas. En el caso de M. Madariaga, la impositividad de la Ley corrobora este afán de dominación que sella el pacto entre *supremacía masculina* y *absolutismo del poder* con el que ella se mimetiza dentro del marco totalitario de la dictadura militar. La fijación libidinal que ata a M. Madariaga al poder la lleva a hacerse una/uno con la Ley, obligándola a reprimir las pulsiones de heterogeneidad de la diferencia que atentan contra el fundamentalismo trascendente de su misión de Orden.

La identificación viril de M. Madariaga con la normatividad abstracta de la Ley, su renuncia a la particularidad sexuada de lo femenino, fueron condición para que ella pudiera ejercer el poder público sin transgredir la programación de los roles sociales y sexuales impuesta por la dictadura militar. Recordemos que el gobierno de Augusto Pinochet le exigió al contingente femenino nacional sacrificarse por el bien supremo de la nación, apelando a la vocación de esposa y madre de las mujeres chilenas. La mística nacionalista del régimen militar quiso

5 Madariaga, op. cit., p. 111.

6 *Ibíd.*, pp. 140-141.

defender los valores de la patria cifrando, en lo *familiar* y lo *materno*, su emblemática del sacrificio y de la abnegación femenina. Para no contradecir públicamente el discurso consagratorio de lo materno-familiar que imponía el régimen militar gobernado por su tío, Augusto Pinochet, M. Madariaga tuvo que exaltar su condición de “*soltera y sin hijos*” y masculinizarse bajo la imagen del “personaje célibe”. Sólo esta masculinización del género podía autorizar el desempeño público de una mujer en el ejercicio viril del poder militarista: una mujer encargada del control de la aplicación de las leyes que consagraron el absolutismo del poder dictatorial.

Primero como asesora jurídica de la Presidencia de la República y luego como Ministra de Justicia durante el régimen militar, M. Madariaga entró en la competencia (masculina) de la conquista del mando y de las jefaturas haciendo gala de la concentración de poderes que ella ejercía en representación de la dictadura. La autora no tiene el menor escrúpulo, en su relato, en confesar el carácter anticonstitucional de varias de las instancias jurídicas que le tocó dictar: “Asumí con Pinochet la tarea de obtener de la Contraloría su apoyo para poner en marcha la administración pública, donde todavía se cobijaban cientos de francotiradores no sólo de armas, sino de ideologías trasnochadas, causantes del caos y del desgobierno que eran quienes habían llevado al país a repudiarlos y a apoyar, mayoritariamente, el movimiento militar. Y fue así como, gracias al contralor Humeres, sacamos más de 300 funcionarios a la calle... Redactamos juntos, ese día, un oficio dándole al organismo fiscalizador atribuciones ejecutivas para proceder en consecuencia. Es la gracia de las dictaduras: pueden hacer lo que les está vedado a las democracias, es decir, arreglar los problemas de la burocracia y del Estado así, sin mirar la cara de cientos de señores parlamentarios, presidentes de partidos políticos, galerías electorales, etc.”⁷ Realzar su talento para confeccionar decretos leyes que fortalecerán la normatividad represiva del régimen militar es una nueva demostración del carácter fálico-narcisista de esta Ministra de Justicia que se vanagloria de haber acaparado el poder total de dictaminar, soberanamente, la (i)legalidad del Estado.

7 *Ibíd.*, op. cit., p. 29.

Al referirse al mundo del poder público, M. Madariaga afirma que sólo debe regir la “meritocracia”, es decir, el reconocimiento –supuestamente imparcial– de la neutralidad técnica de las competencias profesionales como único criterio de valor personal. La impersonalidad de estas reglas tecnocráticas está obviamente hecha para reforzar la imagen desexualizadora de un yo que ella homologa a lo masculino en su identificación mimética y fanática con el poder de la Ley. Esta sublimación masculina del poder-en-representación, que guía exhibicionistamente el trayecto de vida de M. Madariaga, se encuentra interrumpida una sola vez durante su relato. La autora utiliza, de repente, el artificio del autorreconocerse fugazmente en la esencia de la mujer, escudándose tras una convención de lo femenino según la cual las mujeres hablan demasiado y no saben guardar secretos, para alegar desconocimiento en el caso de las violaciones a los derechos humanos sucedidas durante el período de su mayor cercanía al régimen militar: “De cuerpos arrojados al mar. En fin, de situaciones que, honestamente, creo que ningún civil, colaborador del Gobierno en niveles ministeriales, tuvo jamás ocasión alguna de conocer. *Menos una mujer ministra, que por su sola naturaleza femenina era desde luego una persona poco confiable para los agentes de la seguridad nacional*”.⁸ Aquí, el oportunista recurso a “la naturaleza femenina” que usa convenientemente el testimonio de M. Madariaga sirve de camuflaje para fingir no haber sabido nada del pasado siniestro y para justificar el hecho de seguir callando en un presente acomodaticio. Este falso no-saber y este cínico no-decir desmienten abusivamente la “búsqueda de la verdad última”⁹ que dice perseguir la autora, traicionando gravemente la leyenda editorial de la contratapa del libro que nos dice que “*testimoniar es dar fe de un hecho sobre el que se ha tenido conocimiento cierto*”.

La emergencia del testimonio como género confesional suele estar ligada, sobre todo en contextos de violencia y trauma históricos, a la defensa ética de una verdad en primera persona hablada por quien toma la palabra en su condición de víctima o para representar a las víctimas. El testimonio busca despertar una toma de conciencia solidaria

8 *Ibíd.*, p. 184.

9 *Ibíd.*, p. 16.

en torno a la negatividad residual de un índice de realidad traumática, generalmente negado por la historia que se ve luego rescatado por la intervención de una voz comprometida en divulgar las injusticias o crímenes ocultos. Aquí, nada de esto ocurre. No sólo las declaraciones de M. Madariaga no revelan ninguna verdad secreta de la historia de la dictadura ni del régimen de A. Pinochet en el que tuvo protagonismo, sino que su relato sigue guardando el secreto de los horrores con los que ella convivió como testigo político y de cuya verificación histórica se desentendió cómodamente.¹⁰ El (falso) Testimonio de M. Madariaga sigue publicitando la misma versión *pública-oficial* tras la cual la historia del régimen militar ha insistido en ocultar sus crímenes. Podría considerarse entonces que el libro publicado por Don Bosco comete un doble fraude editorial si es que confrontamos el relato de M. Madariaga con las expectativas del “género”, tomando dicho término en su dimensión tanto sexual como discursiva: lo “femenino” (denegado en su diferencia sexuada por la trascendencia impersonal de lo masculino que rige normativamente en el dominio de la ley) no cumple con la promesa de confidenciar una intimidad subjetiva y lo “testimonial” no revela los secretos ocultos de una historia antes no contada de abusos cometidos. Sólo la promiscuidad y la degradación de valores que cultiva el libre mercado (en este caso, editorial) de la transición chilena, hacen posible que se disfrace de “testimonio” este “anti-testimonio” titulado, irónicamente, “Mónica Madariaga: la verdad y la honestidad se pagan caro”. El abuso de confianza cometido por este relato fraudulento de M. Madariaga que se burla de lo testimonial como género de lo “auténtico” se logra, aquí, sustituyendo la revelación de la prueba histórica y el compromiso de la memoria con el recuerdo colectivo por la máscara *kitsch* de la “honestidad personal” y sus anecdotismos de la impostura.

10 “La versión común y permanente de los hechos que hoy se juzgan era, en aquellos tiempos, muy diferente. No había personas desaparecidas. Se daban índices históricos de desaparición de personas en el país y se les hacía calzar con las cifras administradas por los organismos de derechos humanos. Los muertos, reconocidos como tales, habían entregado su vida en enfrentamientos, de igual a igual, con las fuerzas de orden y seguridad. O se trataba de personas retenidas por los servicios de seguridad que habían osado fugarse, a los que, en el legítimo afán de detenerlos, se les había disparado por la espalda. Fue mucho tiempo después, en la O.E.A., cuando me encontré con la dolorosa verdad”. *Ibíd.*, pp. 182-183.

Entre el ayer y el mañana: “la vida es hoy”

El testimonio de M. Madariaga comienza y termina con un mismo tiempo de la narración, inscrito en la coyuntura del presente, desde donde ella retrocede hacia el pasado sin que en ningún momento se den signos de la *experiencia de la memoria*, que separa lo ya acontecido en tiempos anteriores de su posterior recreación en palabras, bajo la invitación de la editorial a visitar el pasado. La historia que cuenta M. Madariaga en su Testimonio se muestra completamente insensible a la tentación biográfico-existencial de examinar las vivencias del pasado para extraer de ellas alguna lección de vida. La banalidad de un relato desprovisto de afectos y sentimientos produce, en el Testimonio de M. Madariaga, una obturación de la memoria como proceso de recreación subjetiva de la experiencia de lo vivido.

Por el contrario, el Testimonio de Gladys Marín se abre con un capítulo subtítulo “A partir del recuerdo”, cuya escena de origen –un viaje al pasado– carga el relato de un primer valor de rememoración afectiva. Durante las vacaciones del 2002, G. Marín regresa a Lonquimay, localidad del sur de Chile, y ese viaje le permite a la autora un ir y venir en el recuerdo que se cruza, al mismo tiempo, con el hecho mismo de ir redactando un testimonio: “Pensando en lo que significa un testimonio de vida, he dedicado esta mañana a recrear mi trayectoria, a darles curso a estas impresiones...”.¹¹ El recuerdo (¿qué recordar y para qué?) se encuentra detonado por el acto mismo de tener que testimoniar lo vivido y, en el caso de G. Marín, de llevar ese testimonio a unir indisociablemente la memoria individual con la historia colectiva en la que se siente fuertemente involucrada.

Las vivencias personales que anota G. Marín en su Testimonio se encuentran, en rigor, subordinadas a la tarea mayor de “recuperar la memoria histórica” de Chile.¹² La narración subjetiva que construye la voz del Testimonio se resiste al yo-personal: “Sólo puedo hablar en plural”.¹³ Levantando la bandera del yo-colectivo, la voz testimoniante se subsume en el metasignificado fusional del Pueblo, lo que da al relato de G. Marín su nota de grandeza épica. Es como si la introspección sub-

11 Gladys Marín, *La vida es hoy*, Santiago, Editorial Don Bosco, 2002, p.11.

12 *Ibid.*, p. 186.

13 *Ibid.*, p. 29.

jetiva de un yo demasiado personal amenazara con traicionar la mística popular que le hace dedicar su Testimonio a “los trabajadores de todos los oficios y categorías; a los más humildes, olvidados y discriminados”. Recordemos que, en su nacimiento, la construcción literaria del gesto autobiográfico sostiene la conciencia del individualismo burgués¹⁴ y, por lo mismo, se hace parte de la división que traza la conciencia moderna entre lo *exterior* (historia, poder y sociedad) y lo *interior* (privacidad doméstica, intimidad subjetiva). Pareciera que el deseo de G. Marín de rebasar su “yo” en la colectividad del “nosotros” quisiera borrar las connotaciones burguesas del testimonio, como escritura de lo privado que distraería al sujeto político de las urgencias de la historia social. G. Marín sólo se atreve a decir “yo” adosada al fundamento comunitario del Pueblo, sostenida por la epopeya colectiva del “nosotros” y la verticalidad jerárquica del Partido,¹⁵ que cumplirían con conjurar la tentación individualista del repliegue autobiográfico.

La peregrinación de la memoria, que se inicia en el sur de Chile, evoca la década de los setenta (las excursiones en grupo de los jóvenes comunistas que forjaban entonces sus sueños de revolución) y, también, recuerda el año 82, cuando en Bariloche G. Marín, que había regresado clandestina a Chile, se reencuentra por primera vez con sus hijos después de los diez años de separación forzada del exilio. Lonquimay es el operador simbólico que, al marcar reencuentros y separaciones, insinúa la (única) tensión entre la vida familiar y la militancia política que aparece en el testimonio de esta mujer, que en su condición de militante de izquierda tiende a omitir las cuestiones de subjetividad,

14 “La aparición de un “yo” como garante de una biografía es un hecho que se remonta apenas a poco más de dos siglos, indisociable del afianzamiento del capitalismo y del mundo burgués. En efecto, es en el siglo XVIII –y según cierto consenso, a partir de *Las confesiones* de Rousseau– cuando comienza a delinearse nítidamente la especificidad de los géneros literarios autobiográficos, en la tensión entre la indagación del mundo privado, a la luz de la incipiente conciencia histórica moderna –vvida como inquietud de la temporalidad–, y su relación con el nuevo espacio de lo social. Así, confesiones, autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencias, trazarían, más allá de su valor literario intrínseco, el afianzamiento del individualismo como uno de los rasgos típicos de Occidente”. L. Arfuch, *op. cit.*, pp. 33-34.

15 En otro contexto, G. Marín dice lo siguiente: “Digo ‘el’ Partido, pero me siento muy dentro aunque nosotros tenemos esas manías en las formas de expresar que, por ejemplo, nos hacen hablar de ‘nosotros’ y nunca decir ‘yo’”. *Debates críticos en América Latina I* (Editora: Nelly Richard), Santiago, Editorial ARCIS / Cuarto Propio / *Revista de Crítica Cultural*, 2009, p. 135.

género y diferencia.¹⁶ Para ser escuchado como portador universal de una lección histórica y nacional sobre la emancipación del ser humano, el Testimonio de G. Marín debe renunciar a la identificación femenina de una biografía de género. Su discurso proviene del marxismo revolucionario de los setenta en donde “el cuerpo de las mujeres... debía hacerse idéntico al de los hombres, en nombre de la construcción de un porvenir colectivo igualitario” que les pedía “persuadir y persuadirse de que su femenino es intrascendente”.¹⁷ Desde ya, pese a que G. Marín ha ocupado varios cargos directivos en el Partido Comunista, cuyo órgano político está rígidamente marcado por valores de disciplina y obediencia partidarias, nada nos dice este Testimonio sobre eventuales conflictos entre “ser mujer” y ocupar un cargo de máximo poder en el interior de un partido tan disciplinariamente masculino. Así como el yo autobiográfico de la voz subjetiva (el yo personal) se subsume en la enunciación general de un nosotros popular, los temas del género y de la diferencia sexual se disuelven en la problemática más general de la diversidad, en la que dice interesarse la dirigente comunista, sin otorgársele al eje masculino/femenino ninguna prioridad simbólico-cultural en las luchas entre dominancia y subordinación, unas luchas que incluyen a las organizaciones de mujeres en la dinámica de los movimientos sociales sólo como un frente de acción entre otros. El ocultamiento del “yo” tras el “nosotros” de la enunciación colectiva y la necesidad de “ir más allá de una misma”, para trascender lo subjetivo en la voz histórica del Pueblo o en la dogmática del Partido, son los rasgos que entona G. Marín en su recuperación de la historia por la vía de los recuerdos biográficos.

Lonquimay, como escena de origen, marca la escisión en el testimonio de G. Marín entre “los tiempos plenos de amor, de esperanza, de realidad y sueños”¹⁸ del *ayer* y el *hoy* mezquino de una transición democrática que la autora considera vaciada de ideales y pasiones históricas.

16 Esta tensión se expresa así: “Del modo como se ha desarrollado mi vida, con mi compañero y mis hijos fueron más los años de separación que de encuentro” (p. 157). Al narrar la escena en la que ella se acerca a sus hijos, después de tantos años de no verlos debido al exilio y la clandestinidad, G. Marín se pregunta dolorosamente, culposamente, “cuál era Rodrigo, cuál era Álvaro” (p. 139). La escena de origen de Lonquimay deja entrever, aunque sea muy a la pasada, la única disociación entre los registros “*mujer*” (madre) y “*política*” (militante, dirigente) que se permite el Testimonio.

17 Diamela Eltit, *Emergencias*, Santiago, Planeta, 2000, p. 65-66.

18 G. Marín, op. cit., p. 18.

Volver después de veintinueve años a Lonquimay le da la oportunidad a G. Marín de anotar los cambios ocurridos en el país: “Mucho ha cambiado en Lonquimay. De gente de ayer abierta, alegre, sin temor, de puertas sin cerrojo ni candados, hoy nos encontramos con silencios, con negación de identidades políticas. Y a los que ayer murieron por sus ideas, a muchos de ellos les quieren negar el hecho de que perdieron la vida por ser socialistas, comunistas, miristas, mapuchistas, radicales, allendistas, etc.... Pero todo es culpa de este tiempo oscuro, de esta transición que los ha negado tres veces”.¹⁹ La recordación exaltada de su pasado vibrante de dirigente política y de militante revolucionaria va destinada a reforzar la esperanza de que G. Marín le devuelva a Chile la creencia de que sí es posible recuperar la profundidad de sentido y la densidad de experiencia que simbolizaban un ayer comprometido, pese a la “negación de identidades políticas” con que la transición quiso desconectar la historia de sus impulsos utópicos.

El Testimonio de G. Marín, al intercalar vivencias biográficas y reflexiones políticas,²⁰ analiza el problema de los derechos humanos, de sus exigencias de verdad y justicia, desde la condición de ser ella misma la mujer de un detenido-desaparecido (Jorge Muñoz) y de compartir así la misma condición de desesperanza que los otros familiares de víctimas del régimen militar. G. Marín transmite su juicio crítico sobre las renuncias y desistimientos con los que los gobiernos de la Concertación buscaron resolver el dilema del recuerdo y del olvido: “Para ‘dar vuelta la página’ se instaló la más hipócrita de las mesas de diálogo, con todo su aparato de mentiras, con el poder del dinero, el poder de los medios de comunicación, el poder político, con todo ese montaje arrogante, para decirnos que ya no teníamos derecho a pedir nada más y que debíamos conformarnos con la mentira oficial llamada ‘verdad’... La mentira, el cinismo, de nuevo la tortura, dictada desde La Moneda, pactada y custodiada por Lagos. No es La Moneda de Allende, bombardeada, llameante, pero con la palabra clara y serena de quién se ofrecía al sacrificio para dejar un legado”.²¹ Las críticas al dispositivo concertacionista, que

19 *Ibid.*, p. 38.

20 “Más allá del testimonio, de mis impresiones personales, estimo necesario expresar en este texto mi pensamiento político en cuanto a la situación actual de Chile”. *Ibid.*, p. 255.

21 *Ibid.*, pp. 27-28.

busca aquietar las voces de protesta en torno a los derechos humanos y neutralizar sus reclamos de verdad y justicia con las fórmulas de la reconciliación nacional instauradas por una pragmática de los acuerdos, le dan razón a la postura confrontacional de G. Marín para afirmarse en declarado antagonismo con los llamados a la moderación que recomiendan los gobiernos chilenos de la transición. La confrontación de puntos de vista que defiende la dirigente comunista no sólo rechaza la herencia de la dictadura (“...seguiremos oponiéndonos a todo lo que el pinochetismo significa, aunque no todos distingan su rostro en las políticas de los gobiernos de la Concertación...”²²) sino, más ampliamente, la desmovilización de las energías políticas con la que el modelo transicional adapta las subjetividades pasivas a su neoliberalismo de mercado. El relato de vida hecho testimonio de G. Marín busca contraponerse al horizonte de despolitización de lo social que niveló la transición neoliberal, reintensificando la memoria de la Unidad Popular y de Salvador Allende como símbolos de tiempos en los que el Pueblo era el máximo agente de sus procesos de transformación social. El libro de G. Marín es un testimonio que va en busca de la historia y aspira al reconocimiento histórico de las luchas sociales y populares y que, a partir del ejercicio narrativo de recordar las situaciones de una vida de militancia, nos enseña su “forma de enfrentar la vida”²³ como una vida siempre dedicada al combate: “en eso estamos *hoy*, como estuvimos *ayer* en Lonquimay confiando en la dignidad y sueños de los sublevados de Ranquíl, como estamos cuando la noche cubrió de sombras siniestras a mi país y sabíamos que otro amanecer era posible... En ese momento, no quedamos con sensación de derrota porque estábamos construyendo un movimiento nuevo, al igual que hoy se está construyendo un nuevo sujeto histórico del cambio, ni más ni menos que un nuevo movimiento social y político en la lucha contra el neoliberalismo”.²⁴ G. Marín declara como testigo de la historia que “siempre otro amanecer es posible”, trazando una continuidad de motivos entre la línea de acción del pasado y los deseos de futuro que formula su relato en tiempo presente. Es el fundido político-emancipatorio de esta continuidad de horizontes el que lleva la redacción del testimonio a

22 *Ibíd.*, p. 192.

23 *Ibíd.*, p. 35.

24 *Ibíd.*, p. 286.

querer titularse “*La vida es hoy*”, cuando la memoria del pasado se entrelaza con los sueños del porvenir para que la recuperación de los recuerdos individuales se levante como una promesa colectiva en lugar de decaer en la nostalgia del pasado aislado de una memoria solitaria.

Las brumas de la melancolía

Mientras que, para M. Madariaga, el Derecho era centro y eje de una pasión declamativa por la “cosa pública”, C. Szczaranski confiesa en su Testimonio “una falta de vocación general y especial por la profesión de abogado” que “sigue sin variaciones”,²⁵ pese a su figuración en el cargo de Presidenta del Consejo de Defensa del Estado. “Mi disgusto ante la práctica del Derecho”, o bien “No congenio con los amantes de los artículos de código”²⁶ son las frases, deslizadas en su Testimonio, que hablan de una primera fisura en la representación de su yo público, de un descalce entre rol e identificación, entre norma y subjetividad, que aloja un femenino hecho de pliegues y sombras.

A diferencia de la voz tiránica del yo omnipotente de M. Madariaga y de la voz militante del yo heroico de G. Marín, la voz tenue del yo estremecido del testimonio de C. Szczaranski retrata una subjetividad frágil e insegura. El recuerdo de que “yo no me gustaba para nada”,²⁷ crea la sensación de una constante desvalorización del yo que marca una identidad vulnerable. Probablemente, el recurso a la Ley que garantiza el Orden le sirve de amparo a ese yo trizado de C. Szczaranski por cómo “la jurisdicción representa esta función estabilizadora y tranquilizante de la Ley”,²⁸ debido a que la Ley opera como marco de sujeción y contención de una subjetividad resquebrajada que necesita fortalecerse en el inflexible sostén del control jurídico.

El motivo de la depresión (“soy depresiva endógena”²⁹) que atraviesa repetidas veces el relato de C. Szczaranski —una figura máximamente representativa de la Transición chilena, tal como lo confirma su total adhesión a las figuras presidenciales de Eduardo Frei y de Ricardo Lagos y

25 Clara Szczaranski, *El bisel del espejo: mi ventana*, Santiago, Editorial Don Bosco, 2002, p. 31.

26 *Ibíd.*, p. 41.

27 *Ibíd.*, p. 36.

28 Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 502 (la traducción es mía).

29 Szczaranski, *op. cit.*, p. 22.

su convicción de que la ponderación de la “democracia de los acuerdos” es la mejor fórmula de reconciliación nacional—, evoca el naufragio psíquico y las intermitentes caídas del sujeto en el sin sentido. ¿Cómo no asignarle un valor emblemático al hecho de que C. Szczaranski se autorretrate bajo el sello melancólico del duelo y de la pérdida, concordando así con la tonalidad afectiva de una post dictadura que padece ella misma de una falta de energías y pasiones vitales? La tristeza le contagia su aire fantasmal al relato de C. Szczaranski, que entra en correspondencia sensible con el estado de ánimo de una transición que se caracteriza por el abandono de las luchas militantes y la deserción del sentido histórico, el repliegue de las fuerzas deseantes y el desencanto del “post” que arrastra la crisis utópica. La muerte de su hija Catalina, con cuya escena de duelo se abre el testimonio, más el retraimiento depresivo que la afecta a su vuelta a Chile después del exilio,³⁰ son claves melancólicas que parecerían confirmar que “marcado por la pérdida de objeto, el pensamiento en la postdictadura piensa desde la depresión, o incluso piensa antes que nada la depresión misma... En la postdictadura, el pensamiento es *sufriente* más que *celebratorio*”.³¹ Algo de esto nos dice también la decisión que llevó C. Szczaranski a modificar la línea gráfica de las portadas a color de la serie editorial en la que se publica su testimonio: “He pedido que la portada de este libro no lleve mi rostro ni que sea a todo color, como la editorial quería, según las características gráficas de la serie titulada Testimonios. Solicité poner la misma foto *en blanco y negro* que aparece en la página web del Consejo, con el abrigo de todos los días”.³² Pese a que la autora eligió, para su autopresentación de mujer en un cargo directivo, una imagen “profesional” de sí misma (una imagen neutra que hace prevalecer su dimensión pública), lo que llama la atención es el aura melancólico de su retrato fotografiado entre brumas y lejanías; una imagen subjetiva “triste y en la niebla”,³³ remota y ensimismada.

El yo melancólico que acusa reiteradamente la tristeza de la pérdida y la sorda amenaza de desintegración subjetiva, ese yo confuso y difu-

30 “Pasados más o menos siete años desde que me reinstalé con los dos pies en Chile, volvió la depresión sorda. Habían sido años de silencio absoluto, de vacío y de falta de caminos”. *Ibíd.*, p. 134.

31 Alberto Moreiras, “Postdictadura y reforma del pensamiento”, en *Revista de Crítica Cultural*, N. 7, noviembre de 1993, p. 26.

32 Szczaranski, *op. cit.*, p. 223.

33 *Ibíd.*, p. 37.

so del Testimonio, se refugia en una dimensión de lo femenino convencionalmente ligada al misterio y la belleza, a la sacralidad y lo estético, a la “sacralidad de lo estético”, en palabras de la misma C. Szczaranski. Tanto la creación estética como la espiritualidad religiosa aparecen, en distintas zonas del relato, exaltando la potencialidad de evocación-invocación de lo simbólico que idealiza y sublima lo real transfigurado. Lo estético y lo religioso —la poesía y la mística— señalan el anverso (femenino) del contrato social y jurídico en el que descansan las instituciones del Estado, de cuyo dispositivo (masculino) C. Szczaranski participa competentemente. El juego de la escritura del que goza el testimonio (“Me gusta jugar, y cuando escribo, juego. ¿Y qué?”³⁴) va por ese lado esquivo de lo simbólico y lo imaginario, lo metafórico y lo alegórico, cuya fluida indeterminación de las cosas huye, entre sueños y fantasías, del asentado discurso reglamentario de la Ley.³⁵

La travesía subjetiva que formula el testimonio de C. Szczaranski evoca una y otra vez la fuerza del misterio que rodea lo informulable, lo innombrable y lo irrepresentable, el misterio de lo que se sustrae a la razón explicativa y se hunde en profundidades ocultas cuyo secreto remite a lo onírico y lo intuitivo: “Sí creo en lo mágico, en el misterio del infinito y del eterno”.³⁶ La celebración de la espiritualidad y la belleza se hace en la clave “femenina” de una búsqueda de señales y destellos que desbordan la racionalidad del concepto, la lógica abstracta y las verdades objetivas, las ideologías y también la pragmática del orden social. Abundan en el relato las significaciones ocultas, el culto secreto de lo iniciático, las fórmulas oraculares, los esoterismos.³⁷ Más acá y más allá de la regulatoriedad del orden jurídico-social que rige los quehaceres

34 *Ibíd.*, p. 233.

35 C. Szczaranski es la única de las tres autoras que hace referencia a la mediación *escritural* del Testimonio: ella nos dice que, pese al ofrecimiento que le hizo la editorial de “toda la colaboración material posible, incluidos editores y escritores”, ella rechazó dicho ofrecimiento porque le “gusta escribir”.

36 Szczaranski, *op. cit.*, p. 100.

37 La búsqueda de espiritualidad que delinea la exploración de una “vida interior” tal como se expresa en este Testimonio, tiene como desenlace biográfico la unión de C. Szczaranski con el sacerdote Renato Hevia, ex-director de la revista *Mensaje* que fue expulsado de la Compañía de Jesús luego de contraer matrimonio con ella. No es indiferente que la mención pudorosa a esta unión en el relato del Testimonio se refiera a la intervención pendiente del Vaticano, como “una institución que ama profundamente la reserva”, en el mundo de señales escondidas que caracteriza a la autora.

diurnos, la palabra en fuga de la poesía y la religión se despliega en la noche de los ritos y el misterio, en los presagios y las revelaciones, en el ocultismo y el hermetismo de las significaciones escondidas. Por la vía de lo *oblicuo* que se refleja en el título del libro *El bisel del espejo*, la “sacralidad de lo estético” ofrece una selva enmarañada de palabras imaginarias que tratan de escaparse de lo unívoco y disciplinador de la sentencia jurídica a la que debe obedecer C. Szczaranski en su vida profesional.³⁸

Al explicitar su concepción de la tarea que le incumbe como Presidenta del Consejo de Defensa del Estado en su principal lucha contra el crimen organizado, el lavado de dinero y los tráfico ilícitos, reaparece la fuerza de lo invisible, el desafío de *revelar lo oculto*, de develar las tramas y urdimbres del secreto. Según C. Szczaranski, “la democracia... requiere perfeccionamientos acordes con los actuales modos de lesionarla, económicos, políticos y financieros, cada vez más sofisticados e *invisibles*, cada vez más ocultos en construcciones jurídicas y contables”,³⁹ razón por la cual, frente al crimen relevante, “se vuelve absolutamente necesario penetrar los *secretos* bancarios”.⁴⁰ Su desafío, como Presidenta “mujer” del Consejo de Defensa del Estado, consistirá en descifrar “el entramado que pasa usualmente inadvertido para los ciudadanos”.⁴¹ La tarea jurídica de *capturar lo invisible para defender al Estado de los peligros ocultos* se asocia, implícitamente, con la vocación de *descifradora de señales* que, según C. Szczaranski, caracteriza a la mujer. En efecto, desde su “rol tradicional” (un rol “confinado dentro de los muros domésticos –salvo notorias excepciones– lejos de la circulación de la vía social y política”⁴²) la mujer ha aprendido, a través del “el lenguaje del cuerpo”, a “adivinar” y “recomponer frag-

38 Es como si la búsqueda esotérica del Testimonio de esa mujer jurista que también escribe poemas ilustrara, en su división entre lo diurno (razón de estado) y lo nocturno (secretos e inspiración), esta cita de J. Kristeva: “Cuando hablaba de la Ley, Hegel distinguía entre la Ley humana (la de los hombres, de los gobiernos y del orden ético) y la Ley divina (la de las mujeres, de las familias, con el culto de los muertos y de la religión). De cierta manera, existía por el lado del hombre la ley diurna y del lado de la mujer, el derecho de la sombra”. Julia Kristeva, “Un nouveau type d’intellectuel”, en revista *Tel Quel*, N. 74, Paris, 1977, p. 5 (la traducción es mía).

39 Szczaranski, op. cit., p. 91.

40 *Ibíd.*, p. 125.

41 *Ibíd.*, p. 154.

42 *Ibíd.*, p. 46.

mentos de información”.⁴³ C. Szczaranski se entrega a una simbolización de lo femenino que proyecta a la mujer como aquella que sabe leer “mensajes tácitos y una multitud de signos y señales”.⁴⁴ Al prolongar, en sus quehaceres como funcionaria de Estado, un aprendizaje iniciado en el recinto familiar y doméstico, C. Szczaranski lleva lo femenino a transitar desde lo privado hacia lo público sin tener que romper con la imagen convencional de la mujer ligada a lo sensible, lo intuitivo, lo prelógico y lo sobreracional. Gracias a sus habilidades sensoriales y perceptivas, la mujer, tal como la describe la autora, es desde siempre la depositaria y guardiana del *enigma*, y es esta función mitológica la que C. Szczaranski traslada al escenario político del Estado durante los años de una transición llena de amarres debido a los hilos secretos de los pactos escondidos.

A propósito de los “misterios de lo oculto” que celebra este Testimonio de la Presidenta del Consejo de Defensa del Estado, es útil recordar que el éxito editorial de los géneros biográficos –bajo el artificio comercial de un femenino sentimental– sirve, entre otras cosas, para ocultar la relación entre, por un lado, “la creciente visibilidad de lo íntimo/privado” y, por otro, la “invisibilidad de los intereses privados”⁴⁵ que administran insidiosamente lo social y lo político. En el anverso de lo que publicita su consigna de la transparencia, las democracias mediáticas especulan incesantemente con esta distinción, manipulada por ellas, entre *falsos secretos* (la exteriorización de lo privado estimulada por el mercado publicitario de lo biográfico) y *secretos verdaderos* (la privatización de lo público que esconde los secretos y chantajes de los poderes

43 C. Szczaranski cita el fragmento de una ponencia que presentó en un encuentro patrocinado por el BID, en 1999: “...parece ser que la mujer tiene mayor sensibilidad, no por ser mejor, sino por historia. ... Puede que ello se vincule a su tradicional condición aislada, confinada dentro de los muros domésticos –salvo notorias excepciones– lejos de la circulación de la vida social y política... Aprendió, también, en su rol tradicional, a descifrar el lenguaje tácito de los niños que no hablan, a leer el lenguaje del cuerpo, del llanto. Sin duda, todo ello ha sido un acondicionamiento perceptivo lento, como el de los ciegos que desarrollan paulatinamente el oído y el olfato. Puede que no sea más que lo que algunos definen como intuición, o sentido práctico, o sensibilidad, todos adjetivos con los que muchos se refieren al actuar de la mujer. Tal vez, por contrapartida, en quienes siempre han deambulado por el exterior, entre adultos y competidores, utilizando la comunicación racional y explícita como vía formal de entenderse con extraños, se ha ido olvidando la lectura de los signos”. *Ibíd.*, p. 46.

44 *Ibíd.*

45 Arfuch, op. cit., p. 27.

fácticos). Lo femenino-testimonial sirve de pretexto, hablantamente, para distraer la atención del público hacia las confesiones íntimas cuando los verdaderos secretos de Estado siguen oficialmente inconfesados, y la serie Testimonios de la Editorial Don Bosco no hace sino sacar ventajas de esta oculta estrategia de despiste.

Los tres testimonios de mujeres con alta figuración política que aparecen publicados en esta secuencia editorial de Don Bosco representan posturas distintas y contrarias en lo político y lo ideológico: el anti-marxismo radical y el ferviente compromiso pinochetista con el gobierno militar de M. Madariaga, la izquierda extra-parlamentaria y la militancia comunista de G. Marín, y la moderación centrista de la tendencia social-demócrata de C. Szczaranski.⁴⁶ Podría decirse que el corpus testimonial formado por estos tres relatos de vida de mujeres articulados en secuencia editorial es un reflejo de la sociedad chilena, ya que exhibe la polarización ideológica de los extremos (Mónica Madariaga versus Gladys Marín) junto con la búsqueda de consenso (Clara Szczaranski), en el afán de forjar equilibrios que conjuren el fantasma de la división y oposición de posturas frente al pasado. Desde ya, frente a los puntos de vista antagónicos que expresan estos tres relatos de vida conflictivamente inscritos en la reciente historia política chilena, la editorial Don Bosco sólo atina a decir, en la contratapa de sus libros, que la serie Testimonios constituye “una tribuna abierta *sin distingos* para propiciar el encuentro de los chilenos en torno a la verdad expresada responsablemente por sus propios autores”. Es como si la Editorial Don Bosco —una editorial jesuita, de inspiración religiosa— quisiera convocar a una primera reconciliación de su comunidad de lectores juntando pacíficamente las verdades históricamente divergentes de estos tres relatos sin ejercer discriminación alguna, sin confrontar entre ellas las visiones de la historia que las separan irremediamente una de otras. Sólo que este gesto de reconciliación editorial, al hacer chocar entre sí verdades morales y dogmas ideológicos de signo contrario bajo la misma convención editorial de lo femenino-confesional, le hace el juego a la masa irreflexiva del consumo lector. Es la banalidad del mercado la que recicla “sin distingos” las diferentes posiciones que suscita la histo-

ria como simples ofertas de una particular visión del pasado en el menú del pluralismo relativista de la memoria que cultivó la transición. Sin saberlo, o quizás sabiéndolo, esta editorial de inspiración religiosa, en lugar de educar a sus lectores con los valores morales de respeto a los derechos humanos a través de la lección crítica que emerge de la lectura contrastada de estos tres relatos de vida, contribuye a disolver el peso ético de las verdades históricas en los flujos amorales del consumo de novedades que excita la curiosidad pública con los enredos del género.

46 “Amarilla la piel tártaro-eslava, amarilla el alma socialdemócrata”. Szczaranski, op. cit., p. 52.

TORMENTOS Y OBSCENIDADES¹

Ciertas difíciles trabazones de signos entre memoria e historia, involucradas en la operación crítica de producción del recuerdo, se urden en los pliegues difusos de significaciones retorcidas que se salen de la historia ya contada para acosar su relato principal con las hablas entrecortadas de narraciones secundarias.

¿Qué revisitar de la memoria del pasado para que el trabajo de la crítica se aleje de las grandes recomposiciones de escena del análisis sociopolítico que delinea una historia sin sombras ni recovecos? ¿Cómo desbaratar el ordenamiento regular de una visión de conjunto falsamente abarcadora? ¿Cómo atender lo confuso de las disgregaciones del sentido que se rebelan contra el orden finito de las verdades completas? 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 obscenidades.

En plena transición fueron publicadas dos autobiografías, firmadas por Luz Arce y Marcia Alejandra Merino,² que relatan las historias de ambas mujeres militantes de izquierda durante la Unidad Popular y luego detenidas por los servicios secretos del régimen militar (DINA), que las recluyó y las torturó hasta que ambas se convirtieron en deladoras y colaboradoras de este organismo oficial por más de diez años.

Los relatos de estas mujeres emergen en la intersección de varias líneas de conflictos (ideológicos, morales, sexuales, políticos, éticos) cuya turbiedad contribuyó, sin duda, a que sus libros fueran silenciados por los medios de comunicación chilenos, que se desentendieron completamente de su publicación pese a que la información reservada sobre los autores responsables de las violaciones a los derechos humanos contenida en cada libro interpelaba directamente a las políticas institucionales de la transición, desafiando sus maniobras de encubrimiento de los mi-

¹ Este ensayo aparece publicado en: Nelly Richard, *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

² Se trata de: Luz Arce, *El infierno*, Santiago, Planeta, 1993, y Marcia Alejandra Merino, *Mi verdad*, Santiago, AGT, 1994.

litares implicados en casos criminales. Estos testimonios que desbordan, en sus contenidos de información, el formato editorial de las simples historias de vidas, tomaron la forma de dos autobiografías de mujeres pilladas entre, por un lado, la compulsión verbal de querer decir más y más (“las mujeres no saben callar”³) y, por otro, el castigo del silencio que recibió su desobediente exceso de palabras en una esfera pública que optó por descalificar sus contenidos. La excesiva locuacidad que se les atribuye generalmente a las mujeres habría infringido gravemente, en el caso de estas deladoras-acusadoras, la regla de la confidencialidad con la que la transición guarda la reserva del secreto oculto de los delitos criminales. Contrariamente a lo que expresa el lugar común según el cual las mujeres no cesan de hablar para no decir nada, estas compaginaciones de relato que estuvieron a cargo de Luz Arce y Marcia Alejandra Merino dicen mucho más de lo que dicen. Y lo hacen mezclando la retórica de la sinceridad, que guía su autoescritura, con los artificios de un yo en recomposición de escena que juega, a su vez, con los códigos de la simulación y del disimulo que marcaron la transición democrática.

El chantaje de la verdad; cuerpos y nombres

M. A. Merino comienza su relato autobiográfico diciendo: “entre la desnudez, los estertores producidos por la electricidad, la vejación, los golpes, grité sin poder controlarme el primer nombre: Maria Angélica Andreoli. Sentí que todo había terminado para mí. Había traicionado lo que más amaba en ese entonces”.⁴

Desde sus primeras detenciones y reclusiones, M. A. Merino y L. Arce se vieron enfrentadas a tener que decir la verdad bajo la presión de métodos coactivos. Decir la verdad, confesar lo que sabían, era la condición para que sus cuerpos se salvaran de la tortura a cambio de algunos nombres. En el contexto de publicación y relectura de estas dos autobiografías, pareciera que cuerpos y nombres vuelven a ser nuevamente objetos de una siniestra extorsión. La condición impuesta para saber acerca de los cuerpos de los desaparecidos y sacarlos de la violencia del anonimato de ser N. N. (no identificables), pasa por mantener

³ Así se tituló un artículo publicado sobre estos testimonios en la revista *Hoy*, N° 762, marzo de 1992: “Confesiones de seis agentes de la Dina: las mujeres no saben callar”.

⁴ Merino, op. cit., p. 6.

anónimos a los ejecutores de esa violencia que, sin embargo, tienen nombres y apellidos conocidos. Decir o callar, revelar u ocultar, son los términos del chantaje que divide la máquina del conocimiento entre, por un lado, la búsqueda absoluta de una verdad total sobre el destino de los cuerpos y, por otro, las fórmulas intermedias de transacción en la obtención negociada de una información siempre parcial.

La confesión autobiográfica de la Flaca Alejandra busca el perdón por haber delatado ciertos nombres. Lo hace queriendo volver a nombrar, a delatar y acusar: "dar ahora a conocer los nombres de los responsables y entregar antecedentes sobre ellos que ayuden a desenmascarar(los)".⁵ El libro finaliza con un anexo donde se nombra a detenidos desaparecidos y a funcionarios de la DINA que reedita inconscientemente, en la simétrica enumeración de los nombres que se suman en el listado, la escena primaria de la culpa desde lo que sería ahora su reverso: el arrepentimiento. La Flaca Alejandra paga la traición de la primera delación de militantes convertidos en víctimas con esta denuncia compensatoria de la entrega de los nombres de los victimarios, queriendo saldar su deuda moral con la sociedad con un suplemento restitutivo de contra-información.

El libro de M. A. Merino se cierra con un abismante sinfín que repite mecánicamente el acto de "entregar nombres" en un compulsivo listado que alterna las fichas de las víctimas y las de los victimarios, haciéndoles compartir una zona ambigua de delación-confesión-acusación. Pero estos nombres de víctimas y de victimarios, igualados entre sí por las mayúsculas de la tipografía dentro del libro impreso, lamentablemente no poseen el mismo valor de resonancia pública en el espectro político-nacional. El General Contreras, ex jefe de la DINA y principal acusado en los juicios de violación a los derechos humanos, llenó durante varios meses (entre junio y diciembre de 1995) la primera plana de la actualidad chilena con el ilegítimo suspenso de una enfermedad orquestada para diferir su ida a la cárcel. Mientras tanto, la tensión irresuelta del legítimo querer saber "¿dónde están?" de los familiares de los detenidos desaparecidos sigue relegada a un doble margen de desafecto nacional que deja su interrogación de vida o muerte sin respuesta documentada,

sin dramatizaciones narrativas del horror de su verdad doblemente mutilada por la carencia de testimonios reconocibles.

A diferencia de lo ocurrido con el General Contreras que, en 1995, protagonizó la actualidad haciendo de la demora el episodio de una condena sin cumplirse, los detenidos desaparecidos ya conocieron el triste desenlace de verse archivados como simples casos en la fosa común de los listados oficiales de las comisiones y los tribunales de los derechos humanos. La comedia del diferimiento en torno a los males del General Contreras retuvo la atención pública con el "¿cuándo?" hipertelevivo de su ida a la cárcel, sacrificando nuevamente el "¿dónde?" de la pregunta por los cuerpos de las víctimas que permanecen, ellos, indocumentados. Doble suspenso nacional de una misma trama en presente continuo que tiene sus hilos secretamente amarrados en algún callado punto de razonamiento y forcejeo civil-militar del argumento oficial de la Concertación. Tirar un solo hilo es correr la malla entera, ya que los puntos de unión entre saber y callar, disfrazar y ocultar, confesar y engañar, están todos invisiblemente amarrados entre sí por la complicidad del silencio que rodea el oscuro trasfondo de secretos guardados y pactos encubiertos que se tejieron en la sombra del retorno a la democracia.

Obscenidad I

Durante su estadía en el hospital militar de Talcahuano (1995), el General Contreras fue llevado a distintos centros médicos para realizarse los exámenes que confirmarían las enfermedades susceptibles de aplazar su ida a la cárcel. Aparecieron varias veces en la televisión chilena imágenes del General Contreras reducido a la condición de paciente a ser examinado, ubicado en sorprendentes relaciones de analogía formal con la situación de los cuerpos de quienes habían sido cruelmente destinados por él a la tortura: la misma obligación a trasladarse de recinto en recinto y a desnudarse; a colocarse en posiciones obligadas; a ser objeto de la acción fragmentadora de máquinas que investigan el cuerpo en busca de una verdad.

El General Contreras, haciendo teatro con sus enfermedades, tuvo que exhibir el lamentable revés de un cuerpo horizontalmente sometido que, en los tiempos de la dictadura, ejercía el terror desde la postura erguida (vertical) del mando: un cuerpo ahora tendido como paciente, a la merced del ojo examinador de la cámara que lo recortaba anatómicamente para sacar a luz su información secreta.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

El General Contreras fue paródicamente condenado por la televisión a ser víctima de algunas tecnologías corporales de la verdad (ser sometido a observación; estar expuesto al foco del interrogatorio médico; ser vigilado por la maquinaria del examen y sujeto a objetivación —reducido a objeto— en una escena de rebajamiento físico de la condición de persona). La cobertura mediática del suceso que documentó la enfermedad del General Contreras tomó así el carácter de una venganza simbólica en contra de una persona que condenó tantos cuerpos a la condición de no-persona.

Las tomas del General Contreras radiografiándose y sus radiografías exhibidas en la pantalla que mostraban el detalle orgánico y visceral de tejidos invadidos por la enfermedad, llevaron lo malsano a la inquisitiva transparencia de un primer plano sobre las interioridades y profundidades mórbidas de zonas del cuerpo semi-inconfesables que se encontraron obscenamente penetradas por la noticia. El cuerpo malsano del General Contreras quedó remitido figurativamente a toda la cadena de asociaciones semánticas que ligan el imaginario de las enfermedades tumorales a las figuras patológicas de lo sospechoso y lo maligno,⁶ haciendo que dichas asociaciones se trasladaran inevitablemente desde el cuerpo (zona de la proliferación de lo anormal) hacia la mente (gestora de lo indigno). El eco, diabólicamente resonante, de la expresión “contra natura” que se aplicó a los tránsitos intestinales del enfermo y que fue ampliamente reproducida por toda la prensa nacional, comunicó involuntariamente el subtexto latente de un esperado juicio moral sobre la inhumanidad del General Contreras: una inhumanidad que, por fin, pudo ser nombrada a través de la palabra “degeneración”, haciendo que el síntoma corporal de su enfermedad se elevara, inoficialmente, al rango denunciante de una condena ética y política a su condición de victimario.

La traición perpetua

En sus dos autobiografías, M. A. Merino y L. Arce se designan a sí mismas como “la Flaca Alejandra colaboradora” y “Luz Arce, la delatora, la traidora”.

6 Dice F. Lombardo: “los cuerpos. El cuerpo siempre tiene sus razones, él hace metáfora de lo innombrable, enquistado, supura, enloquece en la multiplicación silenciosa de células que un día fueron la vida misma desplegándose y ahora son la proliferación insana de eso que la vida hizo, se hizo e hizo a otros”. Francesca Lombardo, “Cuerpo, violencia y traición”, en *Revista de Crítica Cultural*, N° 11, junio de 1996, Santiago, p. 36.

Ambos relatos nos dicen que el primer acto de traición se comete al entregar información bajo tortura, por miedo al dolor. Habría una línea divisoria, marcada por la entrega del “primer nombre”, que separa la zona de lealtad, en la que la persona se mantiene todavía *entera*, de la zona de traición, en la que dicha persona termina delatando a sus compañeros porque su integridad moral y síquica ha sido finalmente *quebrada*. La primera delación viola el principio moral de la firmeza y su ideal de rectitud que asimilan, por un lado, la lealtad a la entereza y, por otro, la traición al quebrantamiento de los valores. Pero, a medida que avanzamos en las autobiografías, esta línea recta de separación tajante entre el “antes” (puro) y el “después” (impuro) de la primera falta, también “se quiebra”: se dobla y se ramifica ambiguamente. ¿Cuáles son las primeras renunciaciones y entregas que convierten a L. Arce y a M. A. Merino en traidoras: la delación del primer nombre bajo tortura, el haber aceptado después ser oficiales de la DINA a cambio de una promesa de libertad, o bien sus repetidos esfuerzos cómplices para ser posteriormente aceptadas y reconocidas por la jerarquía del poder militar? Los contornos que acusan y disfrazan el perfil de la traición son ellos mismos traicioneros.⁷ Nunca se sabe exactamente cuál es el límite de confiabilidad de las hablas supuestamente arrepentidas que desfilan en ambos libros, ni en qué injuzgables márgenes del relato se desbanda la verdad testimoniada y aparentemente confesada del arrepentimiento. La figura de la traición no posee un trazado nítido sino que mezcla fronteras que se desdibujan y se redibujan en tortuosas regiones de la conciencia y del juicio, contagiándonos con sus incertezas. Al perdonar la traición, ¿no estaremos traicionando la memoria de los que murieron delatados por estas autoras confesadas? ¿Podemos confiar definitivamente

7 Dice D. Eltit: “cuando se cumplió la etapa de la delación, ya Luz Arce y Marcia Alejandra Merino, entraron en un nuevo estadio vital. Sus energías resurgieron con un objetivo absorto como fue pasar a integrar el cuerpo de inteligencia militar y llegar a convertirse en oficiales de ese servicio. Para conseguir ese objetivo, buscaron la protección de oficiales maduros que, desde su impresionante poder, las mantuvieron vivas apelando al espacio más clásico del encuentro de lo masculino y lo femenino como es el ejercicio de la sexualidad. Cuando los relatos entran en esa etapa, ya los parámetros cambian. Una lectura atenta permite vislumbrar que realmente están comprometidas con las redes de inteligencia militar, se hacen partícipes intelectual y emocionalmente de los conflictos y de las luchas internas. Cada una con sus respectivos socios-captadores-amantes emprende otra vez una carrera, digamos, política”. Diamela Eltit, “Cuerpos nómades”, en revista *Feminaria*, N° 17-18, Buenos Aires, noviembre de 1996, p. 57.

mente en que esta verdad publicada es *toda* la verdad, si ellas mismas reconocen haber confesado muchas veces sólo una “verdad a medias” por tratar “de salvaguardar a terceros implicados”? ¿Qué relación con los “terceros implicados” mantienen o bien ocultan estas confesiones al delatarlos si es que, haciéndolo, violan el principio según el cual la clandestinidad de los nombres de los culpables requiere ser protegida con maniobras de ocultamiento que se disfrazan de prudencia judicial? Además, ¿podemos estar seguros de que las versiones autobiográficas de M. A. Merino y L. Arce —que reclaman el perdón desde la confesión del engaño— no nos distraen del peso de verdad de otras traiciones menos publicitadas que éstas y quizás más sordamente colectivas, más vergonzosamente nacionales?

A partir de estas dos autobiografías, el símbolo de la traición se extiende a Chile entero para ramificarse en figuras sospechosamente parecidas que multiplican, inconfesadamente, nuestras incredulidades y desconfianzas.⁸ La reiteración de la sospecha que despiertan estos dos libros generaliza el efecto de que el Chile de la transición vive bajo los signos amenazantes de una traición perpetua. Si bien la consigna oficial de la transición ha sido la transparencia (de procedimientos, lenguajes y actuaciones llamados a no ocultar nada, a ponerlo todo al descubierto), estos dos libros hacen cundir la sensación de que la división entre lo privado (lo secreto) y lo público (lo confesable) corre permanentemente sus marcas para seguir operando disfrazadamente en el interior mismo de la oficialidad democrática, llenando sus pasillos institucionales de órdenes secretas, de materias reservadas y de arreglos clandestinos entre poderes indirectos.

Mientras el gobierno de la transición declara oficialmente su compromiso con la verdad, nuevas acusaciones, mentiras y desmentidos siembran diariamente el pánico del engaño en la escena de palabras

8 “Nos rodean los secretos políticos, de Estado, del gobierno y de las instituciones en virtud de ‘los intereses más altos de la sociedad’. Podríamos ver la proliferación de estos secretos de la transición en oposición a los secretos de los circuitos de sobrevivencia que existían en la dictadura, los de la clandestinidad política. Los secretos actuales más fuertes que van de oreja en oreja y de ojo a ojo del otro lado de la cara política pertenecen más bien a los de las redes de la sobrevivencia montada en los excedentes más degradados de la coca y de los negocios sofisticados de sus polvos blancos, como los de quienes disfrutan y padecen de sus propiedades.” Olga Grau, “Calles y veredas”, en *Revista de Crítica Cultural*, N° 14, Santiago, junio de 1997, p. 19.

bajo juramento de los parlamentarios. De falsedad en ocultación, de deslealtad en perjurio: las figuras del engaño y de la traición nos hablan de los múltiples resquebrajamientos internos del pacto oculto que amarran ciertos nombres de la transición a los secretos de la violación de los derechos humanos que se resguardan en el anonimato. También los libros de M. A. Merino y L. Arce extienden las sombras de la duda sobre los llamados a la “transparencia” de las políticas de la imagen que maneja el aparato comunicacional de la transición, dejándonos ver cómo sus políticas ocultan el trucaje de posiciones burladas y de acomodaciones infieles.

Obscenidad II

En el video realizado por Carmen Castillo sobre “La Flaca Alejandra” (1994), aparece el personaje de una mujer —Alicia Barrios, ex militante del MIR— que resuelve no compartir el dramatismo de la búsqueda de la verdad en la que se involucra la protagonista. A. Barrios es una mujer que burla el pathos de la confesión con el que M. A. Merino se justifica, avalada por la superioridad moral del dolor de haber conocido el infierno de la tortura. A. Barrios no se cree el cuento y, casi a modo de divertimento, se ríe frente al dramático tono de la conversación que sostienen M. A. Merino y C. Castillo, sumergidas ambas en los dilemas compartidos de la memoria y del perdón. La voz en off de C. Castillo que comenta la entrada de este nuevo personaje a la escena del video (Alicia Barrios), nos dice que se trata de una mujer, disfrazada, que se disfraza cada sábado para “actuar el artificio del país que disimula, miente, engaña”. Se trata de una figura comediente que recurre, escénicamente, a la actuación y el disfraz para establecer un juego carnavalesco de máscaras y enmascaramientos que desafía el testimonio “profundo” de Marcia Alejandra Merino (la Flaca Alejandra) con espejos de “superficialidad”. El juego de artificios y máscaras que connota la aparición de Alicia Barrios en el video, entrega las claves metafóricas del travestismo de la conducta que identifica a la sociedad chilena de la transición.

Mentiras, engaños y traiciones; artificios y disfraces; simulaciones y disimulos. Asistimos diariamente a todo un juego de revestimientos y travestimientos actuado por varios personajes de la transición que cambian oportunistamente de discursos siguiendo la “política del cambio” con la que autojustifican sus transformaciones, sin que ningún remordimiento de conciencia dificulte estos ritos livianos de conversión de la identidad. Entre la ruina y la fiesta, la procesión

fúnebre y el carnaval de disfraces, varios personajes de la post dictadura han revestido su duelo con trajes de entretenimiento. Su desfile en las páginas sociales del diario El Mercurio exhibe la combinación aleatoria de roles incoherentes que vagan fuera de libreto en busca de algún nuevo verosímil de la figuración social, cuando ya han fallado los antiguos códigos del honor y la moralidad.

El álbum de la transición se llena con esta colección de actuaciones desinsertadas, de poses falsas, de mímicas discursivas, de frases mentirosas: todo un juego de apariencias destinado a compensar el debilitamiento del significado histórico y político de la memoria con una proliferación exhibicionista de significantes vistosos. La transición conjuga paródicamente el tema del desaparecer (modulado por el registro trágico de quienes padecen el duelo) con el registro frívolo del aparecer (mercado de los estilos y comercialización de la pose).

La conversión

Las dos autobiografías de Marcia Alejandra Merino y Luz Arce toman la forma de una *confesión* donde la culpa y el arrepentimiento se dividen el marco de la narración expiatoria. Ambos relatos autobiográficos despliegan la continuidad progresiva de un transcurso de vida, signado por la mnemotécnica del recuerdo que ordena el pasado en una secuencia razonada de hechos y explicaciones. Ambos relatos autobiográficos se abren con un texto preliminar firmado por sus autoras que anuncia y resume el contenido del relato confesional, superponiendo el punto de llegada, es decir, el final cronológico del trayecto de vida que el libro recrea, con el punto de partida: el comienzo de nuestra lectura. Esta superposición de *comienzo* y *final*—propia de la redacción autobiográfica— hace que la recapitulación de los hechos contenida en el libro aparezca firmada por un sujeto-autor que coincide consigo mismo: un sujeto-autor que usa la narración para reintegrarse a su matriz originaria de identidad. Este efecto de *reintegración identitaria* se logra mediante la circularidad de un relato que da la vuelta narrativa del yo, rellenando cualquier eventual bache de inconsistencia con una sostenida línea de continuidad. Es como si la palabra sobreviviente que narra la tortura necesitara de la finalización del relato que promete el cierre editorial del testimonio, para suturar definitivamente las heridas de la memoria y del sentido que habían quedado abiertas y estabilizar así una continuidad de vida violentamente interrumpida.

Pero ambas autobiografías son confesiones, y también *conversiones*: los libros describen la transformación moral experimentada por sus dos protagonistas a partir del reencuentro con Dios, quien les habría enseñado a tomar conciencia de sus faltas y dado “el coraje de contar toda la verdad” en busca del perdón.

Las reglas de performatividad del género de la confesión-conversión nos dicen que la palabra del sujeto actúa la experiencia que describe, sin más prueba de verdad (de que *dice* la verdad) que la revelada por el testimonio subjetivo de quien habla. Es una interioridad de conciencia la que dicta la verdad privada de las confesiones-conversiones, y esa verdad no tiene referente verificable fuera de la intimidad biográfica del relato personal que la pone en palabras. Siempre hay algo moralmente perturbador en esta inverificabilidad de la confesión. Los dos relatos autobiográficos de M. A. Merino y L. Arce también producen esta perturbación moral que surge de la condición inautenticable de lo confesado. Pero lo singular de lo que ocurre con estas publicaciones es que el efecto de esta perturbación se ve simbólicamente controlado por una garantía religiosa (Dios, la Iglesia) que es llamada a avalar la sinceridad del arrepentimiento. En el caso de *El infierno*, el prólogo de un sacerdote da fe de la conversión de L. Arce a la fe, y nos ofrece también el ejemplo misericordioso del perdón cristiano como un modelo que debería anticipar y comprometer, desde el comienzo del libro, nuestro futuro perdón de lector. La indecidibilidad del contenido de verdad que caracteriza habitualmente a los relatos de confesión, ha sido aquí compensada por un texto prologante dotado de una autoridad moral; un texto que toma decididamente partido a favor de la verdad testimoniada por la pecadora arrepentida. Es como si la voz sacerdotal de este prólogo ejemplarizante quisiera dispensar a los lectores de ejercer su facultad de juzgar, al situar el proceso de adjudicación de la verdad bajo la jerarquía de la voz eclesiástica que nos predestina a una recepción del texto ya modelizada por su ejemplo cristiano. Al entrometerse editorialmente en el secreto moral de estas confesiones políticas para testimoniar su veridicidad, la Iglesia chilena de la transición nos hace saber que sigue siendo ella la única autorizada a dictar la pauta de los valores y comportamientos a seguir en materia de credibilidad pública.

El dignificante reencuentro de las conversas con Dios, narrado en ambos libros, justifica varios otros reencuentros moralizadores que ordenan las trayectorias de vida de sus autoras. Por ejemplo, la conversión descrita en *El infierno* muestra cómo L. Arce pasa del código de la militancia al rito de la observancia, del dogma político al credo religioso, de la disciplina partidaria a la obediencia cristiana. El imperativo del *deber* cambia de signos entre la primera y la segunda parte del libro (de lo político-ideológico a lo religioso-cristiano), pero se trata siempre de la rígida fidelidad a una verdad superior y absoluta que sujeta la identidad a un severo marco de invocaciones y prescripciones (“la tantas veces infiel, la Luz que se sintió miserable comenzó a desear poder decir sí al Señor”⁹). La reiteración de la figura de la obediencia a un sistema vertical de doctrinas y mandatos no hace sino reforzar, a lo largo de los libros de ambas mujeres, la convención ideológica de una femineidad sometida (fiel y dócil) como destino final de readecuación moral de la conducta que compensaría todos sus desvaríos anteriores. Esta convención se formaliza en la readecuación del signo “mujer” a los roles tradicionales que programa la moral social: “el padre Gerardo... me mostró a Dios en este mundo. Le debo el aprender a valorar la familia, el ser madre, los compromisos, etc.”¹⁰ El valor conversivo de la fe religiosa salva a la traidora política del peso de la culpa, llamando a su conciencia a un reencuentro con la Verdad que debe pasar por el tributo simbólico de un reencuentro con su *naturaleza de mujer*: una naturaleza ideológicamente resumida en la vocación de esposa y madre. Esta doble reconciliación arma el final feliz de una vuelta al recto camino de la buena conducta para aquellas mujeres que traicionaron no sólo los ideales políticos de la militancia revolucionaria sino también la idealización del rol femenino.¹¹ Después de tantas vueltas y revueltas, ambas mujeres regresan ahora a las verdades-esencias fijas y consagradas de una femineidad normada por la institución de la familia. La reintegración de las “traidoras” —que habían extraviado la verdad de su yo— a una convención de iden-

9 Arce, op. cit., p. 339.

10 *Ibíd.*

11 Se pregunta Luz Arce: “¿y... yo no soy mujer? Me dio cientos de explicaciones. No me convenció, pero en esos días para mí era todo un halago ser considerada por sobre todo una militante”. *Ibíd.*, p. 51.

idad sellada por el relato autobiográfico, se ve acompañada, en ambos libros, por una reprogramación familiar y doméstica de la condición femenina que lleva a ambas a coincidir finalmente con la primordialidad de sus roles de madre y esposa. ¿De qué otra manera podría ser en el Chile de la transición, donde la voz protagónica de la Iglesia y del tradicionalismo católico es la que comanda la escena de los discursos sociales y sanciona la política de los cuerpos?

La reconversión moralizante de M. A. Merino y L. Arce, de vuelta ambas al dogma de la fe y a las convenciones de género, paga la culpa de su traición a los roles sexuales prefijados por la norma familiar cristiana. Sin este pago ideológico-sexual, el trayecto de arrepentimiento realizado por estas dos autobiografías políticas sería visto como incompleto e imperfecto por la Iglesia y la sociedad. Sólo el arrepentimiento de los cuerpos sexuales, testimoniado por la conversión a la fe de ambas mujeres, hace que su trayecto femenino de ex militantes y luego traicioneras-colaboradoras pueda ser leído, modélicamente, como un saludable ejemplo de reinserción de sus identidades políticas y de género en la sociedad chilena de la transición.

El silencio, el grito y la palabra impresa

Las historias que narran M. A. Merino y L. Arce pasan una y otra vez por cuestiones de nombre, de voz y de identidad, recorriendo una estigmatizada secuencia de disminuciones, confiscaciones y anulaciones del yo que, luego de un degradante proceso de desidentificación, parecería buscar su compensación final en la imborrabilidad de la palabra y de la *firma* impresas.

Primero, su pasado de militante llevó a ambas mujeres a recurrir al método de los sobrenombres para ocultar y disfrazar una identidad peligrosa en la clandestinidad. Luego, durante sus reclusiones, ellas se vieron desprovistas de “existencia legal” y quedaron reducidas “a un simple número” en las cárceles militares. Posteriormente, su vinculación con las oficinas de la DINA-CNI exigió que cambiaran muchas veces de nombres para borrar huellas y confundir cualquier pista de reconocimiento. Identidades suprimidas o tergiversadas dejaron huecos de ajenidad y carencias en los sujetos de esta doble historia que se autoperciben como un *no-yo*: alguien con “un nombre usurpado” y “una existencia

sin identidad".¹² La dudosa coherencia de ese "alguien" que ha pasado por tantos cambios de identificación se agrava con la prueba física de la tortura, que desarticula y reduce la persona a sólo ser "algo", tirado ahí, que está "siendo" usado" hasta el paroxismo de la aniquilación.

El silencio (la tenaz negativa a pronunciar sonidos) y el grito (la trituración física del molde locutorio del habla) son dos expresiones de la tortura que desafían la ley de articulación fonética del sentido. El silencio y el grito son lo que precede y también excede la formulación hablada del "primer nombre", cuya entrega bajo tortura permitiría suspender temporalmente el castigo aplicado sobre el cuerpo del torturado. El silencio y el grito son dos formas de no-palabra: son las manifestaciones inutilizables cuya resistencia controlada o salvaje deberá ser convertida a la fuerza por el torturador en palabra utilizable.¹³ La confesión *hablada* será el victorioso trofeo del afrontamiento entre un cuerpo dañado e inservible y el dispositivo de la crueldad que terminará arrancándole al torturado una palabra finalmente útil.¹⁴ La violencia física de la tortura, literalmente, hace pedazos. Fractura la unidad corporal de la persona dislocando sus miembros. Hace estallar el núcleo de la conciencia razonante. Después de este padecimiento, que rebaja el cuerpo al estado prelingüístico del silencio y del grito, el testimonio escrito, en tanto acto de nominar lo innominable y de hacerlo con palabras escritas, le permite al sujeto dañado *verbalizar* su historia y traspasar así el destructivo límite al que fue sometido para vengarse de la inhumana condena a lo subhumano que sufrió en el pasado.¹⁵

¹² *Ibid.*, p. 56.

¹³ Para un análisis de los significados de la tortura, en particular de la relación entre poder, cuerpo y voz, consultar: Elaine Scarry, *The Body in Pain; the making and unmaking of the world*, New York, Oxford University Press, 1985.

¹⁴ Dice M. de Certeau: "la tortura se sitúa en la relación triangular entre el cuerpo individual, el cuerpo social y la palabra, que logra establecer un contrato entre los dos. El gesto del verdugo graba en la carne la orden que se encarna en obtener una confesión primordial: acreditar que él, el poder actuante, es normativo y legítimo". Michel de Certeau, "Corps torturés, paroles capturées", citado en *Fracturas de la memoria*, Maren y Marcelo Viñar (eds.), Montevideo, Ediciones Trilce, 1993, p. 104.

¹⁵ "El secuestro y el encarcelamiento forman parte de un doble proceso por el cual se busca primero quebrar el silencio del prisionero para producir una confesión, y luego reinstalar en él, el silencio a través de amenazas físicas e inducciones sociales tras su liberación para que no revele lo sucedido. El relato testimonial del secreto o encarcelamiento es el producto de dos actos verbales diferentes pero conexos: el hablar (o no hablar) *durante* el interrogatorio y la tortura, y el hablar (o no hablar) *sobre* lo sucedido. Donde antes existió un silencio, ahora hay la palabra;

El relato de L. Arce asocia reiteradamente el motivo del bloqueo de la identidad al trauma de la pérdida del habla: "era como si la propia voz no sonara; como si uno no existiera".¹⁶ La falta de voz, de la voz como vehículo expresivo de una subjetividad hablante, somatiza la destrucción de una persona que la experiencia límite ha convertido en alguien ya incapaz de pronunciar sonido, de testimoniar de sí misma como fuente de sentido. Después de tantos deterioros de la facultad hablante, escribir un libro, recurrir a la elocuencia de jugar con el arte de las palabras, les podría significar a las ex torturadas, ahora convertidas en autoras, una manera superlativa de *recobrar la voz* en tanto autoras de su propia narración. Las narraciones publicadas son la demostración tangible de que finalmente "encontraron las palabras" que tantas veces les faltaron para transmitir el significado del horror de lo vivido.

Antes de publicar estas dos autobiografías, M. A. Merino y L. Arce habían ya roto el silencio que pesaba sobre sus pasados de deladoras y colaboradoras de la DINA. Ambas habían ya declarado frente a los tribunales para contribuir con su confesión al esclarecimiento de la verdad sobre casos de violación a los derechos humanos. Estas autobiografías exhiben la condición posterior, añadida, de ser un *suplemento* textual: ¿por qué la necesidad del libro como suplemento escrito; como suplementación autobiográfica de una verdad previamente testimoniada que había ya cumplido su función socialmente útil al haber sido entregada como material de información? Es como si no hubiesen bastado las entrevistas de prensa ni las declaraciones de tribunales que rodearon las primeras confesiones de M. A. Merino y L. Arce en Chile para que ellas lograran volver a entrar en completa posesión de sus identidades largamente capturadas y secuestradas por el chantaje represivo. Es como si ambas mujeres hubiesen necesitado de la publicación autobiográfica para re-posesionarse completamente de sí mismas, rememorando el yo

donde antes hubo palabras extraídas por miedo a la tortura, ahora existe a veces un significativo silencio. De este modo, si a fin de sobrevivir el prisionero se vio obligado primero a producir un texto convincente (una confesión, ya sea real o ficticia a medias), ahora, en otro texto 'anti-confesional', debe contradecir aquella primera palabra y convencer al lector (¿a sí mismo?) de su inocencia". Fernando Reati, "De falsas culpas y confesiones: avatares de la memoria en los testimonios carcelarios de la guerra sucia", en *Memoria colectiva y políticas de olvido*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1997, p. 213.

¹⁶ Arce, op. cit., p. 78.

destrozado de sus historias de vida a través de un relato capaz de dotar retrospectivamente de fuerza verbal y de continuidad narrativa a todo lo que fue roto en pedazos por el aparato destructivo de la tortura.

El pacto autobiográfico garantiza formalmente la coincidencia entre narrador, autor y personaje, sellando la cuestión de la identidad bajo la marca reafirmativa de un triple calce del yo. De ser así, el pacto autobiográfico y su reafirmación-confirmación de identidad proyectan la ilusión, en estas víctimas de la tortura, de poder reparar el daño de los múltiples aniquilamientos del yo padecidos a lo largo de sucesivas violencias. Al suponer la continuidad referencial de un sujeto dotado por la narración psicológica de volumen y espesor, el testimonio y sus convenciones autobiográficas rellenan los vacíos dejados por las supresiones y las enajenaciones de identidad. Además, el criterio de veracidad que sustenta la definición del testimonio, basado en las reglas de lo sincero y lo auténtico, hace valer lo dicho como una *prueba de realidad* que revierte el insistente “temor a no ser creída” manifestado por ambas autoras a lo largo de sus dos historias.

La recomposición narrativa del yo del testimonio que ordena ambas autobiografías es guiada por una voluntad de recuperación del nombre: *El infierno* comienza con la frase “Me llamo Luz Arce, me ha costado mucho recuperar este nombre”, mientras *Mi verdad* termina con “Yo, Marcia Alejandra Merino...”. El nombre de ambas mujeres fue tantas veces obliterado y tergiversado que debe, hoy, pronunciarse a voz alta y *escribirse con mayúsculas* para conjurar los fantasmas de la desfiguración de identidad que habitan su pasado de clandestinidad, tortura y delación. Las mayúsculas del libro levantan la vergüenza de la culpa y dan cuenta pública de una identidad reconstruida que finalmente se atreve a decir “yo”, patentando su verdad bajo la autorización legitimadora de una publicación impresa validada editorialmente.¹⁷ De hecho, *El infierno* describe cómo Luz Arce transitó desde el “nombre usurpado” hasta un nombre primeramente legítimo y luego legitimado, usando

¹⁷ Valdría la pena también leer estas autobiografías confrontándolas a la pregunta que tensiona el género: “¿para quién soy yo un ‘yo’?” o, mejor dicho, “¿para quién escribo ‘yo’?” ya que “la evocación del pasado está condicionada por la autfiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige”. Sylvia Molloy, *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 14-19.

una doble garantía de reconocimiento moral (la Iglesia) y político (la Concertación) para vincularse nuevamente a las redes de pertenencia de las que había sido expulsada. Si la *firma* es una señal que identifica a la persona en lo que ésta tiene de más *propio*; si la historia de L. Arce es una historia de *des-apropiaciones* del yo: ¿qué mejor que la firma de autor para consagrar la *re-apropiación* legítima del nombre antes *expropiado*, un nombre que le sirve de trofeo a una identidad finalmente justificada y distinguible?

La firma de autor es la marca editorial que confirma la propiedad del sentido. Es también el emblema de una identidad dueña de su marca, que pone su nombre a circular como un signo nombrable, referible y citable, en el mercado cultural de los nombres. El nombre escrito con mayúsculas que ocupa el prestigiado lugar del autor en la tapa del libro publicado por Editorial Planeta concluye el proceso de reapropiación del yo de la narración autobiográfica de L. Arce: “yo sabía que vivir en Chile tenía un precio. *Y ese precio era decir públicamente mi nombre es Luz Arce*”.¹⁸ En este caso, la firma registrada del nombre de autor materializa también una cierta economía simbólica de la reconciliación, ya que le permite al sujeto ser validado y reconocido, por vía de la publicación, como una identidad perdonada en una sociedad que confía en su aporte testimonial a la integración del recuerdo, como ayuda para la memoria y el reencuentro nacionales. El sello legitimador y valorizador de la editorial hace que el nombre de la “traidora”, después de tantos *desprecios*, tenga finalmente un *precio* en el mercado de la representación social. Pero, ¿a quiénes se dirige el yo de estos dos libros que ponen a circular el precio/premio editorial de sus recuerdos en el contexto de olvido y desmemoria de una transición cuyo día a día de la noticia contribuye sistemáticamente a negar las voces del pasado abyecto?

Memoria y mercado

Publicados en 1993, los libros *El infierno* y *Mi verdad*, que mezclan confesiones biográficas y testimonios político-sociales, no fueron analizados ni tampoco comentados, hasta que un primer texto se atreviera

¹⁸ Arce, op. cit., p. 352.

a seguir los oscuros meandros de sus verdades compaginadas según el tortuoso libreto de la culpa y del arrepentimiento.¹⁹

Pese a que ambos libros rememoran los tiempos de la dictadura dando a conocer imágenes controversiales del pasado, nada sucedió alrededor de su debatible y no-debatida publicación. Las páginas finamente impresas de *El infierno*, que se vendía en el local comercial de la Feria Chilena del Libro, en pleno centro de Santiago, no hicieron reaccionar a nadie en torno a su provocación. Es como si la verdad testimoniada por L. Arce en su libro no fuera sino una verdad entre otras, tan atendible y desatendida como las demás. Verdades todas ellas fácilmente conciliables, por divergentes que sean, porque encajan con un pluralismo de la diversidad que aplaude, en cada versión de la historia, la particularización individual de relatos que se perciben desligados de la responsabilidad general de una exigente lectura colectiva. En lugar de que las diversas tácticas de sentido, mediante las cuales cada narración histórica se diferencia y se opone a las demás, sean revisadas como siendo parte activa de una lucha de significaciones sobre memoria y recuerdo, los libros quedaron invisiblemente marginados de la distraída escena pública.

El infierno edita un fragmento del pasado de la dictadura que el mercado de la transición pone a circular a través de una de las marcas registradas de su industria cultural. Dicho fragmento publicado ingresa al desfile de marcas y logotipos del mercado democrático, un mercado cuya plana continuidad de planos iguales entre sí no se deja interrumpir por ningún accidente de transcurso que lo obligue a historizar el atormentado vínculo entre presente y memoria ("Toda mercancía incorpora el pasado exclusivamente como totalidad anticuada que convocaría una sustitución lisa, sin residuos... La memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos"²⁰). La velocidad del flujo mercantil de las marcas y logotipos descansa en la transitoriedad de la circulación, ya que los signos deben reemplazarse e intercambiarse continuamente unos a otros para que la pulsión de novedad se mantenga estimulada. La memoria de la dictadura que circula

19 Diamela Eltit, "Perder el sentido", en Suplemento Literatura y Libros del diario *La Época*, Santiago, 1995.

20 Idelber Avelar, "Alegoría y postdictadura", en *Revista de Crítica Cultural*, N° 14, Santiago, junio de 1997, p. 22.

por las vías del mercado entra en estos juegos de signos velozmente reciclados que no se toman el tiempo de hacer de la historia algo más que una breve mención al pasar: una referencia brevemente intercalada que no debe molestar el ritmo fútil de variaciones y diversiones de la estética mediática con la demanda inoportuna de materiales que requieren de una demora de atención e intelección; unos materiales cuya gravedad de sentido reclamaría un juicio ético sobre posiciones de conciencia que hoy se disipan en el vertiginoso mercado del consumo.

Obscenidad IV

La imagen del "Guatón Romo" entrevistado en la televisión chilena (junio 1995) para comentar los detalles ocultos del terrorismo de Estado, fue obscena en varios sentidos. La retransmisión de la entrevista a Osvaldo Romo abusó de la delicadeza de ciertos frágiles límites de resistencia emocional, al hacer que su memoria de la tortura brutalizara nuevamente los ánimos todavía perjudicados de las víctimas del golpe militar. Esta memoria de la tortura golpeó la memoria cicatricial de un pasado demasiado herido y maltrató la afectividad rota de biografías irremparablemente dañadas. Sin embargo, la entrevista televisada del Guatón Romo no produjo en la sensibilidad colectiva del Chile de la transición ni el menor remezón de códigos. Nadie se quejó públicamente de la insostenible violentación del recuerdo operada por la maldad sin castigo de una entrevista que todos fuimos obligados a presenciar como telespectadores cautivos, sin poder interrumpir el ritmo de sucesión de las imágenes de esta abominable secuencia televisiva con alguna réplica digna que expresara su ofuscación. Nadie preguntó tampoco por las no-fronteras de resguardo ético que nos enfrentan a lo peor: no sólo a la desaparición del recuerdo de las víctimas sino, además, a la descarada reaparición de la crueldad del relato del victimario que, gozando de su indecente privilegio de entrevistado, usurpó el lugar de enunciación pública de los afectados a los que la escena comunicativa de la transición chilena les niega tribuna mediática.

Lo obsceno de la entrevista procede del relato televisivo del ex torturador Romo, pero deriva también de cómo lo éticamente chocante de su relato ya no produce ninguna disrupción de sentido en la lisa y pulida continuidad visual de información-publicidad-entretenimiento de la televisión chilena. El límite entre lo mostrable y lo inmostrable ha sido abolido por la neutral permisividad de la indiferencia que todo lo absorbe en su hábil operación de vaciamiento semántico y de indiscriminación valorica.

Si bien la entrevista televisiva no revelaba horrores desconocidos, el exhibicionismo vicioso del "Guatón Romo" que desafiaba a la cámara nombrando estos horrores con absoluta malignidad, personalizó lo siniestro de la impunidad a través de un cuerpo escandalosamente ubicado en una posición directamente inversa a la que ocuparon los cuerpos victimados por él: un cuerpo monstruosamente indemne, protegido de toda sanción física por la abstracta e incorporal distancia mediática de una imagen televisiva que no sólo lo ponía a salvo sino que, además, lo premiaba con su exitosa competencia noticiosa en el rating informativo.

Exhibido en otro canal de la televisión chilena durante la misma semana de junio de 1995, el programa "Mea Culpa" —un reality show que escenificó la noticia de un crimen ocurrido durante el régimen militar a cargo de agentes de la DINA— despertó más polémica que la entrevista de Romo. Es como si la realidad grabada de la entrevista de Osvaldo Romo hubiese llevado a la pantalla un documento menos "espectacular" que el ofrecido por el reality show en tanto género cuyo éxito consiste en confundir melodramáticamente los límites de actuación entre realidad, realismo y simulación. El programa chileno "Mea culpa" basa su éxito en cómo hiperactúa esta confusión de los límites de actuación mediante la performance locutoria del periodista: turbia sentimentalidad y patetismo viscoso de un "drama de conciencia" traducido al estilo folletinesco. Mirado desde el trucaje actoral de la "reconstitución de escena" que caracteriza el género televisivo del testimonio al estilo "Mea Culpa", es como si les hubiera faltado a los contenidos de la entrevista televisiva del "Guatón Romo" el engañoso suplemento de doblaje de una "recreación" de los hechos. Quizás sólo así, con la ayuda del doblaje y la recreación, estos materiales repugnantes de la entrevista hubieran sido tratados por la televisión chilena como materiales dignos de una profundización dramática del horror.

Lo obsceno de "Mea culpa" radica en el repulsivo pathos del comentario moralizante de su locutor, que disfraza el truculento beneficio de comerciar televisivamente con simulacros de emociones. Lo obsceno de la presencia de Romo entrevistado por la televisión estuvo en la ausencia de un comentario capaz de pronunciarse sobre el escándalo de cómo las reglas de pudor-verdad-moral que gobiernan nuestra diaria condición de telespectadores están hechas solamente para censurar las transgresiones menores —y para comercializar la censura de su inofensivo margen sexual— a fin de desviar sistemáticamente nuestra atención de las ofensivas puestas en escena políticas y comunicativas de la impudicia (Contreras, Romo y otros).

LAS CONFESIONES DE UN TORTURADOR Y SU (ABUSIVO) MONTAJE PERIODÍSTICO

En tiempos de post dictadura, una primera responsabilidad ética consiste en oponerse a los flujos de desmemoria que, velozmente, buscan disolver las adherencias traumáticas de un pasado históricamente convulso en la superficie liviana, sin restos, de la actualidad neoliberal. Pero existe también una segunda responsabilidad crítica que nos obliga a desconfiar rigurosamente del reciclaje de mercado del boom industrializado de la memoria. Debemos sospechar de los promiscuos artefactos del recuerdo que simulan rescatar el pasado de las víctimas pero que, en realidad, no hacen sino traicionar su memoria sufriente al dejar que los dramas de sentido tormentosamente vinculados a ella caigan en la trivialidad de lenguajes demasiado ordinarios, en la rudeza de voces demasiado simples.

Evoco esta responsabilidad crítica a la hora de dar cuenta del libro *Romo; confesiones de un torturador* de Nancy Guzmán (2001), editado en Santiago de Chile por Editorial Planeta. Juzgar el valor de un libro así es una tarea difícil, incómoda. Por un lado, podríamos llegar a convenir que su publicación cumple eficazmente uno de los propósitos que se asigna el libro: dar cuenta de la verdad oculta del funcionamiento de la tortura en los centros de detención militares a través del relato detallado de uno de sus principales y más directos exponentes (Osvaldo Romo) y contribuir así, con el develamiento de lo sufrido y de lo insufrible, a mantener vivo ese recuerdo punzante cuya imagen no debe perder intensidad para que no se debilite la memoria de los abusos cometidos que tanto desean borrar las máquinas de la impunidad que protegen a los violadores de derechos humanos. La monstruosa visión de Osvaldo Romo que entrega este libro podría permitir, con sus siniestras deformidades y malformaciones, "poner al desnudo el horror, lo feo, lo sucio que nuestra sociedad guarda en la trastienda de su historia";¹ exhibir lo abominable para que las abominaciones del recuerdo sacudan la falsa normalidad de una memoria de la transición demasiado confiada en la

1 Nancy Guzmán, *Romo; confesiones de un torturador*, Santiago, Planeta, 2001, p. 17.

sana y equilibrada compostura de sus recuerdos. Mirado así, quizás se justifique el Premio Planeta de Investigación Periodística que obtuvo este libro.²

Pero por otro lado, apenas nos adentramos en la confección del libro mismo para seguir de cerca el desempeño de los signos que le sirven de guión textual y escenográfico al relato de los horrores de la tortura, nos encontramos con funestos errores en los modos de atar las palabras, de conjugar enunciados, de superponer imágenes y ensamblar los planos. Sea por debilidad, sea por inhabilidad, ciertas partes del libro descuidan groseramente toda cautela moral en la exhibición de un disoluto fragmento de memoria homicida que, desgraciadamente, logra salir triunfante, indemne, del trayecto editorial de este libro que lo guía por las oscuras cavidades de un recuento malsano. Mirado desde este otro lado, el otorgamiento del Premio de Investigación Periodística resulta casi inexplicable en su negligente distinción a un relato que se muestra altamente problemático en su evocación de la tortura.

Al desmontar los ensamblajes de sentido que fabrican la historia de la entrevista de Nancy Guzmán a Osvaldo Romo, surge una trama irreflexiva de fatales deslizamientos, de imperdonables deslices, de asociaciones ilícitas que llevan *el pasado de las víctimas de la tortura* a rozarse con *el presente del torturador* mediante una obscena re-creación de escena que borra los tiempos en el fundido de la repetición. Este fundido de la repetición hace fracasar aquella disociación entre pasado y presente que juega un rol tan estratégico para las víctimas, al hacer que logren separarse de la vivencia traumada de la tortura para trasladar su experiencia a una escena *otra*, recurriendo para ello a una memoria descifradora e interpretante que las ayude a liberar mecanismos post-trauma de reconfiguración simbólica e identificatoria.³

2 Recordemos que el jurado fue integrado por Faride Zerán, Alfredo Jocelyn-Holt, Tomás Eloy Martínez, Alejandra Matus y Carlos Orellana.

3 Coincido con el reparo ético que manifiesta el Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos respecto del libro, alegando que "cuando se provoca el resurgimiento de experiencias traumáticas sin ningún respeto ni solidaridad con las víctimas, se vuelve a producir una agresión que en cierto modo repite la violencia represiva. En ese caso, hablamos de retraumatización pues se ha vuelto a herir a las víctimas, reproduciendo el abandono y el aislamiento del comienzo". "Confesiones de Romo: ¿locura del verdugo o locura de la sociedad?", revista *Rocinante*, N. 29, Marzo 2001, p. 24.

Ejercer nuestra responsabilidad crítica sobre la memoria es también denunciar el modo en que ciertos juegos de signos, por descuido o por falta de tacto, reiteran el daño en las subjetividades heridas al no ser capaces de atender la extrema vulnerabilidad de las texturas afectivas que urden el sentido. Pese a la buena intención de querer rescatar la memoria de las víctimas para salvarla del olvido social, ciertas desatentas facturas del recuerdo reproducen sin quererlo una violencia brutalizadora sobre aquellos cuerpos y mentes ya tan duramente signados por la crueldad. Aquí, es la escena del relato encargada de la re-memoración la que lleva a las víctimas a tener que padecer la indelicadeza de palabras torpes que, en su fallida misión por narrar la entrevista misma como revelación de lo abominable, terminan complaciendo el facilismo periodístico que gira en torno a lo impactante.

La escena de la entrevista

El título del libro *Romo; confesiones de un torturador* comete una primera falta al disimular el estatuto de "entrevista" que configura el material del libro bajo el engañoso título de "confesiones".

La confesión "no es sólo uno de los tantos juegos de lenguaje que rige nuestro ser social sino que instauro decisivamente su legitimidad en el espacio ético de la veridicción: confesar es traer al presente una verdad oculta, una culpa que demanda una expiación y es, también, en su versión cristiana, expresar el arrepentimiento, asumiendo la promesa de un 'nunca más'".⁴ Es decir que tanto el acto de confesar como el género de la confesión se encuentran ambos implícita o explícitamente tramados por el querer develar el secreto de una infracción de la conducta que, en busca de perdón, se narra bajo el signo de la autoconciencia del mal. La actitud de Romo, en el interior del libro, se burla del rigor de esta exigencia de verdad y arrepentimiento que conlleva la definición establecida de la confesión. En la contratapa del mismo libro, se lee el siguiente fragmento sacado del texto de Romo: "*Puedes decir que yo he torturado, ya, hasta es lo mío, es una cosa buena. Pero no puedes decir que yo he sido un sinvergüenza. Lo que sí puedes decir de mí*

4 Leonor Arfuch, "Confesiones, conmemoraciones", en revista *Punto de Vista*, N. 52, Buenos Aires, Agosto 1995, p. 9.

¿cierto?. Que yo cumplí una etapa, una etapa bien cumplida. Yo estoy limpio con mi conciencia, limpio con mi frente. *Yo creo que lo que yo hice lo volvería a hacer*". Mientras la tapa del libro y el género que identifica engañosamente su contenido prometen una sincera disposición del hablante a la confesión-conversión, el fragmento de contratapa se encarga de decepcionar cínicamente las expectativas morales generadas por el anuncio de su título. Tapa y contratapa funcionan como el derecho y el revés de un juego de engaño y traición. Mientras la tapa nos hace creer que, según la retórica de la confesión, el personaje va a dar la cara (desnudar una verdad oculta que lo expone a la sanción moral de un juicio público), la contratapa deja que el habla descarada del torturador cierre el libro con una muestra de desvergüenza que consigue ocupar, impunemente, el lugar de privilegio de un remate editorial que detenta la última palabra. ¿Por qué haberle cedido el beneficio de la contratapa al morbos final de Romo, que se da el lujo de cerrar / no cerrar el relato de la tortura manteniendo el horror vigente con esta siniestra amenaza verbal: "*Lo que yo hice lo volvería a hacer*"? Sin una réplica terminante en su capacidad enjuiciadora, el intolerable sin fin de esta amenaza y su sinvergüenzura permanece libre de castigo simbólico. ¿Por qué haberle otorgado privilegio editorial a este desquiciado fragmento que se autopublicita en la tapa del libro contando con la indiferencia del mercado o, peor incluso, trabajando con su complicidad ya que el mercado de las memorias (testimonios y confesiones) tolera muy bien estas deformidades al hacerlas pasar por casos aparte: un caso que toma aquí la forma particular de un absceso de locura individual que revienta en la exageración psicótica?

La periodista explica así las razones que tuvo para querer entrevistar a Romo: "*esperanzada con la posibilidad de encontrar a un Scilingo chileno*, decidí ir donde él pensando en que tenía razones similares a las del ex oficial de la ESMA: Romo era el único detenido por violaciones a derechos humanos, estaba abandonado y sometido a juicio por cumplir órdenes".⁵ Dicho así, con esta brusquedad y sin el marco consistente de

5 Recordemos que Adolfo Francisco Scilingo es el oficial de la Armada argentina que durante la dictadura militar perteneció al Centro de detención de la ESMA y que, en 1995, confiesa en las pantallas de televisión los métodos usados para hacer desaparecer a los presos, en un inesperado testimonio que produjo conmoción nacional.

una reflexión que precise la finalidad investigativa del trabajo periodístico del libro, prevalece la sensación de que el principal objetivo de la periodista fue dar un golpe noticioso equiparable al sorpresivo testimonio en directo de Scilingo en la televisión argentina.

La sensación de que la periodista está sobre todo preocupada de conseguir un material cuya espectacularidad lo convierta en suceso mediático se ve reforzada por varias frases que, en el interior del libro, giran en torno al *sensacionalismo de lo inédito*, tales como: "Sería *la primera y única vez* que un torturador hablara frente a las cámaras para explicar sin el menor asomo de pudor una pequeña parte de lo que había sido el sufrimiento de las mujeres, hombres y niños que pasaron por los centros de tortura en el Chile de la dictadura",⁶ o bien: "No era posible aceptar su negativa, *perder esa oportunidad* de exponer la barbarie de la tortura relatada en cámara por su máximo exponente".⁷

Éxito mediático (la entrevista televisada de Romo que se hará internacionalmente pública en un programa titulado "Primer impacto") y *boom editorial* (el libro periodístico como superventa) se confunden tácticamente en las referencias cruzadas que hace el texto a un masivo horizonte de consumo rápido: "Si me da la entrevista, yo la puedo hacer llegar a trescientos millones de personas que corresponden al mundo de habla hispana desde Canadá hasta Tierra del Fuego",⁸ le dirá la periodista a Romo al mismo tiempo que ella se dirige al lector para compartir la pregunta de "por qué el libro se publica sólo después de cinco años de la entrevista a Osvaldo Romo... que apareció en las pantallas de la televisión norteamericana y que conmocionó al país y al continente, cuando publicado en esos momentos quizás hubiera sido un *best seller*".⁹ *Romo; confesiones de un torturador* mezcla así *lo público* (la vitrina televisiva en la que se divulgará la entrevista) y *el público* (la audiencia cautiva del *ranking* dominical de las novedades editoriales de las librerías chilenas) en un mismo gesto *publicitario*. Tanto lo público como el público y lo publicitario prefieren, sin duda, el ritmo instantáneo del *flash* noticioso que se pierde en el vértigo mediático de la publicidad-información a la

6 Guzmán, op. cit., p. 182.

7 *Ibíd.*, p. 180.

8 *Ibíd.*, p. 42.

9 *Ibíd.*, p. 14.

demora reflexiva que requiere el pensar crítico para desanudar la complejidad histórica del recuerdo traumatado.

Cuando fue entrevistado, Romo estaba escribiendo su libro de memorias: "Yo estoy escribiendo mi libro. Estoy escribiendo porque en mi libro están todas las cosas que yo vi, realicé, hice durante mis años".¹⁰ Romo, nos dice la periodista, habría aceptado darle a ella la entrevista tentado por su oferta de que la publicidad televisiva de su testimonio desde la cárcel fuera a estimular la venta masiva de su futuro libro ("Si a un diez por ciento de esos telespectadores le interesa tu historia, ya tiene treinta millones de libros vendidos"¹¹). Aunque la periodista justifica el recurso de tentar editorialmente a O. Romo como una astucia profesional para que (le) cuente lo sucedido –una astucia destinada a vencer la eventual negativa de Romo a ser entrevistado– predomina el *artificio de seducción de la popularidad noticiosa* como primer acuerdo entre quien persigue una "entrevista única"¹² y quien le dice, durante el transcurso de la conversación, "Te vai a hacer famosa con mi entrevista".¹³ Esta primera cadena de *publicitación-publicidad-publicación* que une a Romo y a la periodista en torno al deseo de circulación de la palabra como moneda de intercambio, los sujeta a ambos al valor exhibitivo de la memoria que deviene mercancía comunicacional al ganarse el éxito por las vías de lo masivo.¹⁴

El libro de Nancy Guzmán traza el itinerario de preparación de la entrevista televisiva con Osvaldo Romo, que fue transmitida el 18 de mayo de 1995 por la cadena norteamericana Univisión, y relata las varias sesiones previas de grabación que transcurrieron durante semanas

10 *Ibíd.*, p. 218.

11 *Ibíd.*, p. 42.

12 *Ibíd.*, p. 41.

13 *Ibíd.*, p. 182.

14 ¿Qué mejor que la publicación de estas "memorias" –un género que siempre se mueve en torno al deseo de inscripción del "nombre propio" en una tapa editorial que consagra la fusión del autor, el narrador y el personaje (Ver: Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Editions du Seuil, 1996, p.15)– en el caso de alguien cuyo "constante exhibicionismo" hacía que "todos los detenidos lo identificaran con claridad porque le gustaba presentarse ante ellos para que lo vieran y supieran su nombre" (p.31)?

En este caso, el sensacionalismo del "nombre propio" de Romo como golpe noticioso –como "primer impacto"– es lo que parecerían disputarse la entrevistadora y su entrevistado en una competencia editorial entre las memorias en curso del propio Romo y la entrevista de N. Guzmán que se anticipa a su publicación.

en la Penitenciaría de Santiago. El libro intercala también, entre capítulo y capítulo, ciertos materiales de investigación asociados a casos de violación de los derechos humanos que afectaron a personas cuyo nombre sale mencionado en el relato de Romo.

Periodísticamente hablando, Nancy Guzmán podría haber satisfecho su propósito de revelar toda la horrible verdad sobre "los secretos de la tortura que Chile y el mundo deben conocer" recurriendo a la entrevista de Romo para obtener y comunicar información, pero sin que la presentación final del material recolectado diera necesariamente cuenta de la mecánica usada en la preparación del libro. Existen múltiples técnicas de escrituración y montaje de un material grabado que permiten que lo transcrito cumpla con la finalidad de poner una verdad oculta al alcance público, garantizando técnicamente su veracidad, sin que el dispositivo mismo de la entrevista se haga necesariamente presente como tal. El libro de N. Guzmán opta por reproducir el símil de la entrevista con O. Romo como una forma deliberada de recrear y mostrar la situación *en vivo y en directo* que compartieron el entrevistado y su entrevistadora.

Lo sabemos, la entrevista es un género conversacional cuyo formato dialógico implica la existencia de un "tú" y un "yo" que se reconocen mutuamente –y se aprueban– en sus respectivos papeles de interrogador y de interrogado. Al *reescenificar* el formato de la entrevista, el libro visibiliza la existencia de este acuerdo previamente concertado entre quien pregunta y quien responde. Pese a la violencia de lo que la periodista escucha durante lo que ella llama "las largas sesiones de *tortura verbal* con Romo", nada obstruye el curso de su diálogo con el torturador, que continúa hasta el final sin mayores incidentes ni accidentes de recepción ni transmisión. Ningún bache emocional, ningún sobresalto en el controlado manejo de la entrevista, ningún trastocamiento de la voz, ningún exabrupto quiebra la linealidad conversacional del diálogo que fluye sin cortes, sin interrupciones, sin trabas ni bloqueos. La sostenida ilación del diálogo y la inalterabilidad del tono de la periodista no evidencian desencaje alguno en el formato de entendimiento comunicativo inicialmente pactado. Y quizás sea este vínculo de complicidad entre dos hablantes que alternan fluidamente sus señas interlocutorias lo que tuvo que disimular la palabra "confesiones" en la tapa del libro

para borrar la sospechosa mediación-colaboración de la entrevistadora en la entrega periodística de esta “verdad” inducida y conducida bajo las orquestadas reglas de un acuerdo de voces.

El formato dialógico de una entrevista no sólo supone un pacto de reconocimiento entre interlocutores sino también una cierta validación de las identidades de los hablantes, ya que el mecanismo del diálogo pone en situación de horizontalidad comunicativa a las dos personas que participan de su “cara a cara”. De ser así, entrevistar a Romo significa validarlo como interlocutor (aunque la entrevista –según lo que dice la periodista– sea sólo una trampa destinada a obtener información útil), y esta validación conlleva el riesgo de dignificar lo indigno, de ascender lo inhumano a ser humano, sobre todo si nada en el discurso de la entrevistadora es capaz de romper la simetría de este diálogo liso y parejo entre dos hablantes que, en rigor, deberían mostrarse tajantemente separados por algún límite infranqueable de comunicación. A lo largo del libro asistimos incluso al fortalecimiento del habla del torturador, que va adquiriendo cada vez más potencia (“Hace sentir más fuerte su voz, más impactante cada una de sus palabras”¹⁵) sin que se haga notar una contraparte firmemente decidida a rebajar su amenazante protagonismo verbal.¹⁶

Cuando la periodista le da la réplica a Romo lo hace en un tono tan discreto y mesurado (“¿No cree que a pesar de lo que usted dice, que andaban armados, que tenían entrenamiento militar o intentaban atentar contra el gobierno militar, esas personas tenían derecho a juicio?”¹⁷) que, retóricamente hablando, tenemos la impresión de asistir a una conversación que admite fácilmente el desacuerdo entre dos perspectivas de juicio que, si bien son contrarias entre sí, poseen ambas por igual

15 *Ibíd.*, p. 25.

16 Así lo interpreta el Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos: “En la forma de reportaje prolongado del libro, el personaje entrevistado parece ir creciendo y va como opacando gradualmente a la periodista, debiendo los lectores soportar los pavoneos y amenazas de un matón. A ratos es como si el torturador mismo se posesionara del libro y lo usara en parte para sus propios fines... La entrevistadora lo confronta escasamente... Ella más bien parece orientar, estimular, provocar suavemente al temible personaje para que éste siga hablando y con su locuacidad se delate... Presentar al ex torturador en la forma más viva fue la opción tomada. Es como presentar un incendio, mostrando una llama. Cumple su objetivo pero hay algún riesgo de volverse a quemar.” “Confesiones de Romo: ¿locura del verdugo o locura de la sociedad”, en *Revista Rocinante*, N°29, Marzo 2001, Santiago, p. 24.

17 *Ibíd.*, p. 144.

el derecho común a ser convincentemente defendidas. El tono medido de las tímidas réplicas de la periodista a Romo crea la idea de que ambos interlocutores comparten un mismo repertorio de significaciones históricas y políticas a partir del cual hacen valer, *razonablemente*, sus divergencias y sus antagonismos de puntos de vista. Lo que borra la entrevista es la violencia del escándalo que debería nacer de la confrontación verbal y ética entre una voz y otra, el descalce furioso de la indignación: el *abismo de inconmensurabilidad* que debería separar el habla de la periodista y el habla del torturador como dos hablas que, al formularse desde bordes moralmente opuestos, no pueden encontrarse en una zona intermedia de argumentación como si compartieran, transigentemente, una misma lógica de la sensatez. Debería haber algo infranqueable en la distancia que separa preguntas y respuestas: algo rebelde a cualquier negociación de razones, verdades, argumentos y persuasiones; algo furiosamente irreconciliable que testimonie de un abuso moral y verbal frente al cual la periodista debería mostrarse rigurosamente incapaz de fingir la tolerancia que demuestran sus educadas palabras.

Es curioso que cuando la periodista se asoma al tema de la “verdad” (“Usted tiene que responder con la verdad. Decir lo que sabe en forma clara”¹⁸), es decir, cuando le pide a Romo que aclare la turbia verdad de la práctica de la tortura, ella cometa el lapsus de desviar tontamente la frase, pensando en su público televisivo, hacia una cuestión idiomática: “Tiene que decir lo que sabe en forma clara para que lo entiendan personas que hablan el castellano de manera distinta”¹⁹). La periodista reduce el problema del decir la verdad a una modulación del idioma, buscando que la repugnante versión de Romo sea abiertamente *transmisible y comprensible* por todos, sin fallas de pronunciación. Es como si N. Guzmán no quisiera admitir que las marcas de violencia que provienen de una versión moralmente chocante no pueden sino producir choques de comprensión social. Pretender que el relato de Romo sea fácilmente *traducible* a la lengua de todos es querer disolver la turbiedad de una memoria que debe seguir perturbando el flujo enunciativo del intercambio social para que el fatídico recuerdo del pasado siniestro

18 *Ibíd.*, p. 175.

19 *Ibíd.*

no pase a confundirse, imperceptiblemente, con la quieta normalidad comunicativa del sentido de todos los días que sólo busca su traducción a audiencias masivas.

La escena de la tortura

La entrevista parte con el tono neutro de la investigación periodística que sólo trata de averiguar datos: “¿Cómo fue que llegó a la DINA?”²⁰ Pero el relato de la entrevista se va llenando gradualmente de marcas de confianza hasta alcanzar el guiño de familiaridad del “Oye, Romo... Háblame de tu conciencia”.²¹ La supresión de la distancia profesional que señala el paso del “usted” al “tú” parecería correlacionarse con las buenas disposiciones que muestra Romo hacia la entrevistadora: “Su agresividad se convierte en una conversación amable que busca conseguir mi interés en lo que dice”;²² “Puedes usar mi radio para grabar si quieres –dijo, solícito”;²³ “Tú tenís paciencia y escuchas lo que digo”;²⁴ “En todo caso, tú me decís si está bien o no lo que digo”.²⁵

Si bien la entrevista comienza con la neutralidad del tono periodístico que sólo pregunta sin comentar en el registro objetivo de la información, pequeños mecanismos subjetivantes llevan el yo de la entrevistadora a posesionarse del lugar primeramente gramatical que le asigna su entrevistado. A la pregunta de Romo: “¿Qué quieres que te cuente?”,²⁶ ella responde: “¿Por qué no me cuenta qué pasó con Ud. en la DINA?”.²⁷ Los dos pronombres personales, en diálogo combinado, se funden en un *close up* que parecería dejar fuera de plano al otro, al público, que se encuentra así en la situación de un tercero excluido, como si se tratara de un *voyeur* que asiste intrusamente al espectáculo de una narración semi-prohibida.

La motivación periodística de la entrevista con Romo suponía traspasar el umbral de lo privado hacia lo público para llevar la verdad que oculta

el torturador desde dentro hacia fuera: desde lo introspectivo del secreto hacia su divulgación periodística. Sin embargo, el juego de pronombres que se reparten la familiaridad del “cuento” de la memoria entre ese “tú” y ese “yo” termina por hacer reingresar lo público –la motivación social de la verdad arrancada a la confesión– al diseño privado de un *entre-nos*. El recuadro de este entre-nos se verbaliza con una primera impudicia: la que le pone como título “Comienza la velada” al capítulo final de la entrevista. La segunda impudicia consiste en no reparar en el oblicuo significado del título, “En confianza”, que nombra el segmento del programa televisivo en el que se transmite la entrevista. Esta imprudente cadena asociativa de términos que van connotando *familiaridad e intimidad*, una cadena de señales que el texto es incapaz de decodificar, rodea la entrevista de señales ambiguas y permisivas que orientan un doble movimiento entre lo privado y lo público tanto en el tono de la entrevista como en su puesta en escena editorial. El descuido del texto reúne improcedentemente a la entrevistadora y al entrevistado en el marco intimista de dos titulaciones que, por inadvertencia crítica, terminan cometiendo un verdadero “abuso de confianza” al consagrar esta mala junta.

Dijimos que el primer pacto que se organiza entre la entrevistadora y el entrevistado gira en torno al valor de la palabra como moneda de intercambio. Habría una primera analogía entre la entrevista periodística (la del libro) y los interrogatorios policiales (que Romo dirigía en los tiempos de la dictadura) según la cual ambas situaciones consisten en *hacer hablar*, salvando la obvia diferencia de que el interrogatorio bajo tortura somete el cuerpo que guarda el secreto a métodos de violencia criminal. Tanto la entrevista como los interrogatorios tratan de sacarle palabras al silencio del otro para convertirlas en información valiosa. La analogía entre la entrevista periodística y el interrogatorio policial se encuentra inconscientemente reforzada, en el libro de N. Guzmán, por las similitudes formales que existen entre los lugares donde ambas situaciones ocurren: una *celda* que, tanto en el presente de la entrevista (la Penitenciaría de Santiago) como en el pasado de Romo (los centros de detención y tortura), es caracterizada por el mismo “olor a encierro, orines y sudor de cuerpos mal aseados”.²⁸ Cuando la periodista entra a

20 *Ibid.*, p. 65.

21 *Ibid.*, p. 207.

22 *Ibid.*, p. 41.

23 *Ibid.*, p. 65.

24 *Ibid.*, p. 174.

25 *Ibid.*, p. 181.

26 *Ibid.*, p. 65.

27 *Ibid.*, p. 67.

28 *Ibid.*, p. 65.

la celda para realizar la primera conversación con el ex torturador, ella anota: "Romo acercó una silla, me pidió sentarme junto a la mesa, él se instaló en el otro lado y quedamos frente a frente".²⁹ Queda así escenográficamente recreada la escena del interrogatorio que precede a la tortura (sin que el libro sea capaz de autorreflexionar sobre la crudeza de esta cita no meditada entre interrogatorios y entrevista) mediante la cadena de analogías creadas a partir del *hacer hablar*, colocando dos sujetos frente a frente para una sesión de preguntas que transcurre en el interior de un recinto carcelario.

El yo de la entrevistadora se va haciendo presente en la escena de la entrevista en la medida en que ella, primero, desvía el relato hacia su persona gramatical ("Cuénteme cómo se torturaba en la DINA?"³⁰) y, luego, captura la atención de Romo durante la grabación televisiva ("Cuando le estemos haciendo la entrevista no mire la cámara... Mire para acá. Míreme a mí... porque estamos conversando"³¹). Esta sostenida *in-corporación* del yo de la periodista a la escena de la entrevista con el torturador culmina en una aberrante modelización personal que lleva a N. Guzmán a ocupar un *cuerpo*: el cuerpo de la torturada. Quizás sea éste el momento más abusivo del libro: el momento que lleva a la periodista a usurpar, figuradamente, el lugar real de la víctima, ofreciéndole al degenerado imaginario de Romo la imagen que más le complace: la de una víctima sexual.

El libro de N. Guzmán se suma, en Chile, a un abundante conjunto de producciones documentales, testimoniales y periodísticas que llevaron a las víctimas a denunciar la violencia padecida con su palabra rota, apenas rescatada del desastre físico y psíquico. Sin embargo, el libro *Romo; confesiones de un torturador* no recoge esta huella pública —ya publicada— de los testimonios existentes; no hace ninguna mención explícita a esta suma de vivencias anteriormente testimoniadas por voces que sí han demostrado tener la capacidad expresiva de narrar identidades catastróficas y de disputarle al poder de la desintegración corporal la fuerza reparadora del *nombrar* y del readueñarse de la palabra que otorga sentido a los fragmentos disconexos de una experiencia límite, los

29 *Ibíd.*

30 *Ibíd.*, p. 165.

31 *Ibíd.*, p. 182.

32 *Ibíd.*, p. 17.

33 *Ibíd.*

34 *Ibíd.*

35 *Ibíd.*, p. 208.

que seguirían vagando mudos, trabados, erráticamente solos sin el valor reparador y transformativo de una palabra comunicada. Por un lado, el libro *Romo; confesiones de un torturador* tiende a desconsiderar los escritos de quienes ya reinsertaron su palabra victimizada en el campo de conflictos de la memoria social en Chile para luchar por la significación del recuerdo histórico desde el quiebre y la fractura de sus universos biográficos; por otro, en tanto, el libro sobre-considera el efecto-de-verdad supuestamente consignado en el monstruoso relato de quien ejecutó la violencia: "*Y lo más increíble es que esos sufrimientos son narrados por su propio verdugo*".³² Al decir que "esta entrevista a Osvaldo Romo Mena es un documento dirigido a la memoria de un país",³³ la periodista parece depositar en este relato *armado* de Romo el poder de condensar el significado más emblemático de la tortura, como si las narraciones *des-armadas* de sus víctimas carecieran de la suficiente fuerza persuasiva para denunciar el horror. N. Guzmán ayuda así a que el recuerdo *viviente* de la tortura pase a escribirse en la clave memorística del torturador, en lugar de que sean los relatos entrecortados y sobresaltados de sus víctimas los encargados de aportar su más desgarrado índice de verdad a la reconstrucción del pasado. Este gesto del libro que semi-ausenta la voz pública de las víctimas que testimonian (y que le asigna al recuerdo del victimario la misión de suplir la falta de memoria del país respecto de la tortura) le da licencia a la periodista para montar una *representación* de las víctimas, en el sentido tanto político como teatral de la palabra. No sólo ella toma la representación de las víctimas en delegación/sustitución de su voz (ella habla en nombre y lugar (colectivos) de "los que no pueden narrar sus dolores"³⁴), sino que además llega a adoptar la figura de la víctima en el montaje ficcional que concluye la entrevista. N. Guzmán se vuelve persona y personaje del teatro de la memoria que va cobrando vida en la entrevista, jugando con el realismo/irrealismo de una suposición: "Digamos que yo tengo una hermana, que se llama María. Y mi hermana desapareció. ¿Qué debería hacer yo primero para buscar ese cadáver, para buscar a María?".³⁵ De la evocación del rol

prestado de familiar de detenida desaparecida que ella usa como pretexto para obtener información sobre los secuestros, la periodista se desplaza al papel de la torturada al preguntarle directamente a Romo: “¿Cuál sería el método más eficaz para torturarme a mí, por ejemplo?”.³⁶ Este desplazamiento inventado de roles entre persona y personaje que se introduce en el relato, acerca cada vez más peligrosamente la escena de la entrevista a un grado de corporización física del papel de mujer que, aunque sea como figura de representación, termina seduciendo la imaginación de un torturador del que se ha dicho que su especialidad “eran las detenidas que llegaban a las casas de torturas”: “ellas sufrían el sadismo de este hombre de físico voluminoso y respirar jadeante. A los dolores corporales de las torturas se sumaban sus perversas obsesiones sexuales”.³⁷

El libro nos anticipó en sus primeras páginas que, al personaje de Romo, “las cámaras lo excitaban, de la misma manera que los recuerdos turbios”.³⁸ El libro se despliega a sí mismo como la historia de los preparativos de una entrevista filmada para la televisión donde Romo deberá hacer memoria frente a las cámaras y recordar los métodos de la tortura. El libro nos dice que, durante esta entrevista grabada de más de cuatro horas, Romo, al recordar, “ríe y se soba las manos”,³⁹ “su cuerpo expelía ese hedor parecido al amoníaco que da la orina descompuesta”⁴⁰ y que “las interrupciones de la grabación eran causadas por el propio entrevistado que acudía al baño una y otra vez”.⁴¹ El imaginario sádico de Romo, excitado por la *cámara* y por los *recuerdos*, encuentra en la personificación de la periodista figurada como víctima un modelo que *toma cuerpo* para ilustrar su perversa fantasmagoría. Enfrentado a la pregunta de la periodista —hecha en tiempo presente— de “¿Cómo me voy a morir?”,⁴² el torturador revive su pasado alcanzando el clímax sexual de una tensión *cuerpo-palabra* cuyo simulacro performativo reedita físicamente la operatoria de la tortura.

36 *Ibíd.*, p. 223.

37 *Ibíd.*, p. 29.

38 *Ibíd.*, p. 24.

39 *Ibíd.*, p. 221.

40 *Ibíd.*, p. 22.

41 *Ibíd.*, p. 227.

42 *Ibíd.*

El relato de la entrevista termina cuando se apagan “luces y sonido”, con este inmundo final en boca de Romo: “Llega un momento en que (la víctima) no aguanta. Llega un momento en que la persona... se hace de too, se hace de too. *Con eso te digo too, se hace de too*”.⁴³ Estas son las últimas líneas de la entrevista, que hacen reventar el libro en la visión del cuerpo de una torturada *des-haciéndose* mientras que el relato del torturador sobreexcitado por la imagen de este vaciamiento corporal llega al paroxismo sádico y gozoso de una verbalidad llena que acaba sobre la imagen de los restos de una carne ultimada.

Sabemos que la tensión cuerpo-palabra actúa dramáticamente tanto en la vivencia misma de la tortura como en su reelaboración subjetiva. La fuerza mortificatoria del ataque contra la voluntad con la que la tortura pulveriza a sus víctimas se ocupa, primero, de romper destructivamente toda conexión entre el cuerpo maltratado, convertido en una pura sustancia doliente, y el molde expresivo de la palabra susceptible de *decir*, de articular y pronunciar significaciones. La elaboración post-traumática del dolor necesita que la víctima logre formular imágenes y representaciones que doten de inteligibilidad a los restos catastróficos de este quiebre corporal y anímico, y es el recurso a la palabra —tal como ocurre, por ejemplo, en la voz del testimonio— el que permite trasladar la brutalidad de lo vivido a un plano del “decir” donde la experiencia se vuelve descifrable y reinterpretable a través de nuevas constelaciones de sentido.

De ser así, es doblemente preocupante el hecho de que el libro concluya con este reviente femenino del cuerpo abyecto⁴⁴ de la torturada que regresa, al final de la entrevista, a su dimensión más arcaica (de flujos y desbordes orgánicos: de orina, sangre y excrementos), mientras que el relato del torturador ejerce la palabra, ocupa el lugar victorioso del que *goza* de la palabra, del que puede usar y abusar de las palabras, con la colaboración de la periodista, sin verse constreñido por ningún límite en su desenfrenado relato paroxístico. La memoria de la tortura, simbolizada como *muda* por el cuerpo inarticulado de la torturada que

43 *Ibíd.*, p. 225.

44 Para comprender la indisolubilidad de lo femenino y lo abyecto como doble caída fuera de los límites del orden de lo simbólico, ver: Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Editions du Seuil, 1980.


estalla en el caos de lo indiscernible (“se hace de too”), se ve condenada por la viciosa elocuencia de Romo a permanecer en la no-discursividad, es decir, a carecer de las mediaciones conceptuales y lingüísticas del *decir* y del *nombrar* que son los únicos capaces de abrir, sanadoramente, una distancia móvil entre el recuerdo fijo de lo acontecido y el trance vivo del recordar.

Terminar el libro con la imagen femenina de una corporalidad desestructurada y con el reviente sexual de sus materias sucias, es volver a castigar una memoria de las víctimas que todavía recuerda los extremos de la pérdida del ser que la no-palabra significó para ellas. Este final de la entrevista ubica la representación figurada de la víctima en un borde de abyección que excita la fantasía del torturador y su locuacidad, quitándole a las víctimas reales todo derecho a la réplica en el escenario del libro mismo. El cuerpo de la torturada se vacía (“se hace de too”) mientras el relato satisfecho del torturador agradecido llena ese vacío (“te lo digo too”), al consumir su fantasía sexual. Desastroso final cuyo lapsus sexual revela la falta de vigilancia crítica del libro en el manejo textual de un relato del horror que hubiera debido sopesar, minuciosamente, la carga de las palabras y de sus trabazones narrativas, porque de ellas, y de su extremo cuidado, depende que la cruda exhibición de lo recordado no viole las fronteras de protección moral de una memoria ya demasiado victimizada.

Romo; confesiones de un torturador nos obliga a preguntarnos si los detalles del horror, aunque sirvan para completar la verdad, deben ser completamente *referibles* y *mostrables*, a sabiendas que la sobreactuación del horror complace el deseo de expositividad del *flash* mediático y el voyeurismo de la mirada que gozan de los signos *desnudos*. Debemos salvaguardar el pudor y la reticencia (ética y moral) de una memoria que no quiere ceder al efectismo del *desnudamiento* del recuerdo que se exhibe *tal cual*, para no contribuir a la espectacularización de un recuerdo transparentemente descubierto para cautivar una fantasmática de lo obscuro.⁴⁵ Sabemos que la voracidad del mercado se traga el horror

en vivo y en directo con deleite consumista, y sabemos también que el acto simplemente presentativo de *describir los hechos* no es suficiente para comprender las recónditas maniobras con las que violencia y memoria traban sus efectos más insidiosos. Hay sombras de *irrepresentabilidad* y de *impresentabilidad* del recuerdo que deben seguir molestando la imagen de lo dispuesto y lo expuesto con la que juega una memoria completamente divulgable y comunicable, para que el recuerdo del horror no pierda su valor de negatividad refractante en medio de tanto sensacionalismo periodístico de la verdad en bruto. Para trabajar con rigor y fineza lo intolerable del recuerdo, hay que saber lo que no sabe este libro: que las palabras que evocan el pasado inmundado deben impedir a toda costa que la memoria digna de las víctimas y el relato indigno del victimario vayan a sentirse alguna vez “*en confianza*”.

45 “El fantasma cristaliza una cierta fascinación por el espanto que cautiva... en la transferencia. Lo esencial, en relación al horror, es detectarlo y mantenerlo como ‘resto’ no asimilable”. Marren y Marcelo Vilar, *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*, Montevideo, Trilce, 1993, p. 110.



PASADO FIJO
Y RECUERDO EN MOVIMIENTO

Ciertas formaciones de la memoria aspiran a la sumisa reconstrucción de un pasado que privilegia la fidelidad con lo vivido para que nada extraño o desconocido amenace con afectar la continuidad biográfico-identificatoria que vincula el recuerdo a la matriz de identidad, pertenencia y sentido de los sujetos o grupos involucrados en el acto individual y colectivo de recordar. Es lo que suele ocurrir con el recuerdo político de la militancia revolucionaria que se aferra a su pasado glorioso con la tendencia a mitificar los combates del ayer en compensación nostálgica por la ausencia de batallas que hoy se consideren tan dignas como las de antes. También sucede con el testimonio de las víctimas de un pasado traumático que buscan afirmarse en la integridad de narrativas que cumplen la misión reparadora de suturar las heridas del pasado con la fuerza empática de la recordación sensible. En ambos casos, se trata de memorias —la de los ex combatientes y la de las víctimas de la represión— que se esfuerzan por unir los pedazos rotos de una totalidad quebrada para que la ilación del recuerdo, encargada de amortiguar los daños de la ruptura biográfica e histórica que escindió la relación entre pasado y presente, les sirva de consuelo a sus identidades cicatri-

zadas. El texto "Ir y venir" se ocupa de dos ejercicios de elaboración de la memoria confeccionados en el registro del documental que, si bien provienen del mundo de la militancia política y del exilio, tienen la virtud crítica de no idealizar el pasado lejano, ya inalcanzable, como el único pasado digno de ser recordado. Ambos ejercicios documentales trabajan con los desfases y las intermitencias de escenas y tiempos cortados que propician un trayecto rememorativo lleno de bifurcaciones y ramificaciones de sentido.

Los documentales *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán (1997) y *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo (2007) tienen como autores a dos cineastas del exilio. Como tales, sus producciones deberían mostrarse más vulnerables que otras a los efectos contemplativos de sublimación de un pasado que, debido al quiebre y la separación forzada que marcó biográficamente su condición de exiliados, podría haberse quedado fijamente detenido en la lejanía casi intocable del "antes de". Lo valioso de ambas producciones radica en que sus autores trabajan con los vaivenes del *entremedio*, cuyas sacudidas alternan el ayer con el hoy para que el discurso de la memoria no se mantenga autorreferencialmente centrado en la transmisión lineal de un recuerdo histórico ya consumado. *La memoria obstinada* de P. Guzmán y *Calle Santa Fe* de C. Castillo provocan la intercalación de escenas que desordenan la narrativa preordenada de una cronología de la historia, con remisiones e interferencias que hacen saltar la coherencia mítica del pasado. Ambos documentales trabajan al revés de lo que pretende el mito en su voluntad de monumentalización histórica, si acordamos que "inscribir en lo mítico una reflexión sobre el pasado —además de ser una estética consoladora para un tiempo cultural sin mitos— es una confesión de la pérdida en su manera más extrema. Lo es en el sentido que suspende el tiempo en la secuencia narrativa y extingue lo auténticamente histórico, reduciéndolo al momento de la contemplación emocional, más adecuada al consumo nostálgico que a generar una distancia reflexiva".¹

La memoria obstinada de Patricio Guzmán somete a revisión crítica su propio pasado cinematográfico al incluir como cita el documental *La*

1 Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 80.

batalla de Chile para suscitar nuevas confrontaciones de puntos de vista y argumentos no concordantes entre sí que desorganicen toda reconstrucción plena (autoafirmativa) del ayer. Si bien la evocación del pasado del 11 de septiembre de 1973, revivido por sus testigos presenciales en *La memoria obstinada*, produce una desatadura emocional del recuerdo, el documental de P. Guzmán no se conforma con el desborde de afectos y sentimientos que al sentirse tocados por el drama del pasado podrían sólo lamentar las desgracias de la historia sin lograr modificar retrospectivamente las percepciones acumuladas en el depósito vivencial de su memoria biográfica. Además de los testigos que se involucran afectivamente con los recuerdos grabados en el documental, P. Guzmán lleva *La batalla de Chile* a ser debatida y rebatida por espectadores que son generacionalmente ajenos a la experiencia vivida del tiempo histórico relatado por ella y, también, a la ortodoxia de una visión cautiva de certezas rotundas, tal como sucede con los estudiantes de colegios chilenos que asisten por primera vez a la proyección del documental y son invitados por el autor a reflexionar sobre los tiempos de la Unidad Popular y el golpe militar.² Este ejercicio de desemplazamiento del *pasado de la película y de la película como pasado* sirve para revitalizar los ejes de posicionalidad crítica que sustentan la conciencia de aquella temporalidad histórica que reanima *La batalla de Chile*, al insistir en que el recuerdo debe seguir agitándose como una zona de litigios de interpretación, de argumentación y representación en torno a preguntas que se multiplican según las prioridades y curiosidades de un presente alerta que le transmite al pasado nuevas motivaciones. Y sirve también para no resignarse a que las respuestas del pasado a estas preguntas del presente terminen definitivamente alineadas en una trama única de explicación y comprensión de la historia que produciría el efecto negativo de inhibir el plural contradictorio de los motivos disidentes y marginales que proliferan en los costados de las versiones oficiales.

En el caso de *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo, el giro biográfico de su exploración de una memoria personal (la calle Santa Fe como

2 "Para mostrar la película y producir estos debates, Guzmán pidió permiso en cuarenta colegios de Santiago. Cuatro contestaron afirmativamente. "En el resto me dijeron que los chicos se podían traumatizar, que el pasado había que olvidarlo". Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 301.

aquel lugar en el que se trunca su vida de ex compañera de Miguel Enríquez, máximo dirigente del MIR, baleado por un operativo militar, el 5 de octubre de 1974) se abre a la dimensión colectiva de una valiente reflexión sobre las implicancias de haber sido militante mujer de un partido político de extrema izquierda en tiempos de ferviente compromiso con la lucha revolucionaria. Son pocos los testimonios en Chile que reflexionan sobre la militancia política y se muestran dispuestos no sólo a recordar su pasado de entrega a los ideales de la revolución popular sino, también, a interrogar la lógica del “mandato sacrificial”³ que reforzaba la colectividad del grupo en base a un verticalismo doctrinario tendiente a censurar tanto las vueltas de la subjetividad como las revueltas del género a las que la autora de *Calle Santa Fe* les presta hoy especial atención en su reconstrucción personal de la memoria. No sólo C. Castillo descentra la narrativa épica de la resistencia armada durante el régimen militar en Chile al enfrentar su recuerdo del MIR a nudos dilemáticos que le hacen releer ahora como encrucijada, es decir, como cruce de posibilidades, lo que en ese entonces debía ser asumido unilateralmente como el trazado de un curso de acción impuesto por la orden militante de una jerarquía política cuyas órdenes no admitían cuestionamientos. Además, la autora introduce el matiz de la duda, de la paradoja y la ambigüedad, en los bloques de aseveraciones que la dogmática partidaria del movimiento revolucionario declaraba inquebrantables, sin temerle a los descalces de identidad e identificación que fisuran la glorificación del pasado mítico que consagró la leyenda del MIR.

Tanto P. Guzmán como C. Castillo se toparon a su vuelta a Chile con una sociedad normalizada por la transición en la que les costó mucho inscribir su primer recuerdo entusiasta de la Unidad Popular y su segundo recuerdo amargo de la dictadura militar simbolizado en el exilio, por cómo el sentido común del realismo democrático evitó cuidadosamente las referencias exclamativas a estos dos pasados por considerarlos peligrosos en tanto zonas de choques entre pasiones extremas. Esas pasiones extremas son precisamente las que registró magistralmente el

3 Este es un motivo que desarrolla A. Longoni en: *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma, 2007.

documental de P. Guzmán, *La batalla de Chile*, que analiza el texto “El contratiempo crítico de la memoria”. Me interesa destacar cómo *La batalla de Chile* es aún capaz de desplegar la historicidad del pasado de la Unidad Popular con la fuerza inquietante de un presente vivo cuyo ritmo documental se precipita en un vertiginoso plano a plano que no deja ni un segundo que el ayer se inmovilice en una representación acabada de sí misma que lo haría posar tranquilamente como una imagen de archivo. *La batalla de Chile*, filmada en los años 1972 y 1973 del gobierno de Salvador Allende, procede a una asombrosa recreación del proceso de la Unidad Popular que abre la tumultuosa realización de cada momento de su desarrollo a las expectativas de un porvenir que involucra febrilmente a todos los agentes del cambio. *La batalla de Chile* de P. Guzmán nos traspasa el saber reflexivo de que los encadenamientos entre el “antes” y el “después” que se precipitan en el transcurso de la historia se juegan decisivamente en el “ahora” irrepetible de cada acción, es decir, en la elección entre los distintos posibles cuyas condiciones de efectuación se resuelven aventuradamente al filo de los sucesos. Lo ejemplar de *La batalla de Chile* radica en su “aproximación materialista a la cuestión de la temporalidad”.⁴ Es notable, por ejemplo, cómo el montaje y la edición posteriores del documental, bajo el formato de una trilogía compuesta sucesivamente por “La insurrección de la burguesía”, “El golpe de estado” y “El poder popular”, arma una nueva temporalización de la relación entre lo precedente (la Unidad Popular) y lo sucesivo (el golpe militar) que trastoca la secuencia histórica conocida, invirtiendo la línea de tiempo entre los momentos de la prefiguración y de la retrospectión para que lo que *no fue* llegue nuevamente a concebirse como posible, en espera de... *La batalla de Chile* sabe cómo mantener en suspenso la tensión entre lo dado (la realidad existente) y lo imaginable (los mundos todavía por crear) para que la latencia de su pulsión utópica confronte el resultado verificable del pasado sabido (la derrota de la Unidad Popular) con la potencialidad de realización de un “todavía” que sigue imaginando futuros desconocidos.

4 Paolo Virno, *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 144.

Ocurre todo lo contrario con el pasado congelado del álbum fotográfico *Imágenes 1973. Archivo histórico El Mercurio*, editado en 2003 con motivo de los treinta años del golpe militar. El gesto editorial que decide de esta reescenificación deliberadamente quieta, treinta años después de la historia convulsionada del año 1973, pretende hacernos olvidar la responsabilidad que tuvo el diario *El Mercurio* en la exacerbación del conflicto entre el pueblo y la burguesía que aparece retratado fotográficamente según las convenciones formales de un álbum que recopila lo pretérito y enmarca lo obsoleto para que el presente se sienta definitivamente a salvo de las batallas de significaciones e interpretaciones que desgarraron al pasado. Desplazadas de soporte, las fotos buscan esconder la subversividad pasada de sus usos periodísticos en contra del gobierno de Salvador Allende tras una lujosa presentación, que al disimular sus antiguas consignas de adoctrinamiento, camufla hábilmente el recuerdo de la propaganda anti marxista que movilizaba estas imágenes como armas contra-ideológicas en los años en que fueron ideadas. Las mismas escenas fotografiadas que antes se veían rodeadas de leyendas incendiarias en la implacable guerra del diario *El Mercurio* en contra del gobierno de la Unidad Popular, aparecen hoy elegantemente enmarcadas por la blancura silenciosa de las páginas del libro que acalla el recuerdo de los ruidos y clamores de las manifestaciones callejeras que, en 1973, eran enfocadas por cámaras de prensa que las fotografiaban con ánimo de venganza y persecución. A la empresa *El Mercurio* que publica este libro de fotografías le conviene desmentir la sospecha crítica de que “el archivo no es para nada el reflejo inmediato de lo real, sino una estructura dotada de sintaxis... y de ideología”.⁵ El libro *Imágenes 1973. Archivo histórico El Mercurio* nos presenta el pasado conflictivo como definitivamente muerto en la tumba de un recuerdo sellado como vitrina, para que nada perturbador violente las reglas del relato hegemónico de la prensa oficial que sigue pretendiendo controlar la posición de la mirada en torno a los significados de la historia fingiendo imparcialidad y objetividad desde la neutralidad diagramativa de sus páginas.

Los ejercicios de la memoria se organizan a partir de la relación

⁵ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 152.

entre efectos de significación, disposiciones de lectura y marcos de valoración crítica que sustentan el juicio sobre los actos y contenidos de la representación. Algunas construcciones del pasado de la Unidad Popular (*La batalla de Chile*) logran que el espectador de sus escenas en movimiento se involucre participativamente en la narración misma de la historia desde el agenciamiento crítico de una subjetividad-en-acto, mientras otras reconstrucciones (*Imágenes 1973. Archivo histórico El Mercurio*) buscan repertoriar sus imágenes en un catálogo de escenas congeladas que silencian las batallas interpretativas de las puestas en escena de la historia. Mientras que el archivo fotográfico de *El Mercurio* busca tranquilizar la mirada sobre lo *ya contado* de una historia del año 1973 que el libro declara finita, la sintaxis discontinua de *La batalla de Chile* desmonta la relación entre sucesos y comprensión, para que *la historia contándose* abra el pasado expectante a las pasiones de sentido que lo resucitan cuando la memoria sigue elucubrando sobre las distintas posibilidades de entrelazar nuevamente los antes y los después. Mientras que el libro publicado por *El Mercurio* quiere ocultar los modos de acción de los signos que, insidiosamente, urdieron la historia como intriga, el documental de P. Guzmán muestra la realidad en constante reelaboración discursiva de sí misma como producto de un inagotable montaje del entendimiento que le permite a la historia seguir barajando hipótesis inéditas. Mientras que el congelamiento del relato fotográfico que edita *El Mercurio* detiene la historia en una pose estática, *La batalla de Chile* exalta una historia en trance cuyo precipitado de fuerzas vivas nunca sedimenta del todo. Mientras que las *Imágenes 1973, Archivo histórico El Mercurio* domestica los signos bajo el orden clasificatorio de series alineadas y fijamente repartidas, las disjunturas de planos de *La batalla de Chile* vitalizan el sentido arriesgado de la contingencia histórica. Mientras que la editorialización neutra de *El Mercurio* quiere vaciar la historia de las controversias y discrepancias que enfrentan lo real a lo posible, la narración no derrotada sino que esperanzadora de *La batalla de Chile* mantiene sin suturar la brecha de insatisfacción entre lo *real-consumado* y lo *imaginario-utópico*.

Durante los años de la transición democrática, la prensa y la televisión chilenas desviaron expresamente la mirada pública del recuerdo de la dictadura (imágenes, símbolos, representaciones, testimonios)

por ser un recuerdo que, al dividir a la sociedad por la carga de enfrentamientos aún depositada en su pasado de controversias, podía chocar inoportunamente con la retórica neutralizadora y homogeneizadora del consenso. Esto es lo que explica, desde ya, que *La batalla de Chile* no haya sido todavía exhibida comercialmente en las salas cinematográficas del país ni que, hasta la fecha, haya sido incorporada a la programación regular de la televisión pública. Después de largos años de obliteración de las imágenes y de enmudecimiento de las voces del pasado, Septiembre de 2003 (fecha de los treinta años del golpe militar) se convirtió en un motivo de explosión noticiosa cuya repentina proliferación de citas históricas terminó volviéndose sospechosa por cómo los mismos materiales que los medios habían mantenido largamente cautivos de su silencio competían ahora (¡demasiado tarde!) para ponerse al día en materia de rememoraciones y conmemoraciones. Más que reparar la deuda de una omisión histórica, la conmemoración del 11 de Septiembre 2003 pareció querer despedirse apuradamente del pasado molesto, clausurando así una secuencia histórica que se mostraba finalmente aliviada de haber cumplido ya treinta años.

La cobertura mediática de los treinta años del Golpe Militar seleccionó con máximo recelo los materiales invitados a ser parte de sus evocaciones del pasado. Los medios excluyeron los documentos, testimonios y reflexiones que podían resultar incómodos por sus densas tramas experienciales o sus tensas armaduras de signos, mientras acomodaban gustosamente los comentarios y entrevistas que consideraron funcionales a la divulgación informativa de una historia simplificada en sus matices, esquematizada en sus contradicciones. El gobierno chileno y los medios de la transición rememoraron los treinta años del golpe militar evitando cuidadosamente la polarización ideológica entre las visiones opuestas que marcaban un pasado irreconciliable para que nada de las divisiones de ese pasado llamara, inconvenientemente, a reivindicar las conflictivas memorias que no terminan de apaciguarse en el fondo de las vidas y las conciencias irremediamente marcadas por el daño. Los relatos periodísticos sobre el pasado que acapararon la atención pública prefirieron ordenar los testimonios de los partidarios y de los opositores al golpe militar alrededor del término medio, centrado y centrista, de una verdad supuestamente medida y equilibrada que repartió simétri-

camente las culpas entre la izquierda (la Unidad Popular) y la derecha (el régimen militar), acusando a ambas fuerzas de haber colaborado por igual a las destructivas consecuencias del enfrentamiento político. La “verdad” histórica que buscó instalar la transición con motivo de los treinta años del golpe militar, una verdad ponderada por la medida oficial del *término medio* cautelosamente instalado por su retórica del consenso, debía regular afirmaciones y desmentidos para que la sensatez del orden volviera razonable lo que fue vivido como irrazonable en sus desates de violencia y crueldad. 1973 —el golpe militar como exabrupto— y 2003 —su recuerdo oficializado por el disciplinamiento del pasado— se dieron cita bajo el prudente refugio de un discurso de la memoria oficial que descalificó la tesis de la incompatibilidad de los opuestos para no tener que tomar partido a favor de una u otra de las opciones enfrentadas entre sí. Por eso el recelo de la transición chilena con *La batalla de Chile* de P. Guzmán que, hasta el día de hoy, mantiene la capacidad de introducir los desarreglos de lo vehemente y lo pasional en el marco de la desapasionada revisión histórica del golpe militar oficializada en los treinta años de su conmemoración.

IR Y VENIR

El golpe militar de 1973 en Chile y su Doctrina de la Seguridad Nacional declararon “enemigos internos” a todos los que se resistían al totalitarismo del Orden instrumentado por una dictadura cuya primera consigna ideológica fue la de erradicar el marxismo. La persecución de los vencidos de la Unidad Popular se realizó mediante prácticas de exterminio cuya violencia coercitiva y destructiva atacó los cuerpos, las ideas y los ideales, las identidades y sus estructuras de sentimiento, las redes de pertenencias, etc. El exilio, la expulsión y el destierro, fueron medidas de desalojo levantadas contra aquellos que las Fuerzas Armadas y de Orden consideraban “enemigos de la Patria”; unas medidas implementadas por la dictadura cuya Junta Militar reguló arbitrariamente la salida obligada de Chile y el derecho o no derecho a volver al país, mediante sucesivos decretos firmados por el Ejecutivo en períodos que eran auto-declarados como períodos de excepción jurídica. Alejados de su país de origen por ser considerados portadores de una amenaza de “perturbación de la paz interior”, fueron miles los chilenos exiliados de su patria que, refugiados en numerosos países, debieron rearmar los pedazos de una vida bruscamente interrumpida en su continuidad proyectiva por el quiebre de la separación y, luego, dolorosamente tensionada por el “¿cuándo?” incierto de la vuelta.

El exilio chileno se organizó mediante activas redes de solidaridad internacional con las víctimas de la dictadura que reunieron a organismos de derechos humanos, organizaciones sociales y partidos políticos, todos ellos dedicados a forjar un vital trazo de unión entre el afuera (los gritos de denuncia y protesta en contra de las violaciones de los derechos humanos que compartió el mundo entero: la fuerza agitativa de la consigna y del panfleto) y el adentro de Chile (miedo, clandestinidad y censura: la mutilación de la voz y los silenciamientos del decir en un clima nacional de persecución y represión política). El trazo de unión entre el *adentro* y el *afuera* forjado por los exiliados de la comunidad internacional buscaba, además, armar un enlace biográfico-político-ideológico entre el *antes* de su partida al exilio (el sueño militante de un proyecto colectivo de transformación social) y un *después*: el anhela-

do retorno a Chile para continuar luchando por el postergado triunfo del sueño frustrado, aunque muchas veces este anhelo se topara con la inviabilidad de darle cumplimiento en un Chile radicalmente transformado por los efectos desactivadores de una transición democrática que, neoliberalmente, anuló el coeficiente político de las batallas por imaginar otra sociedad. La tensión entre el adentro y el afuera, el antes y el después, marca la experiencia del exilio como *separación* y *desposesión*: el exilio como la vida suspensiva de un paréntesis de tiempo indefinido entre el pasado dejado atrás (un pasado mitificado por la nostalgia del recuerdo) y el futuro hipotético de una vuelta a Chile que promete el reencuentro con las aspiraciones pasadas para restituirle así su sentido al truncado proyecto de las luchas militantes.

Las abundantes producciones artísticas y culturales realizadas durante el exilio (en el teatro, la literatura, el cine, la gráfica y la pintura, etc.¹) respondían, sobre todo, a la urgencia política e ideológico-partidaria de condenar las atrocidades del régimen militar, sumando fuerzas internacionales mediante cadenas de solidaridad que les dieran tribunas a las víctimas de la represión chilena. Producto de las circunstancias, esas realizaciones del exilio subordinadas a los imperativos ético-contestatorios de las acusaciones contra el régimen de Pinochet, debieron basar sus imágenes y palabras en la referencialidad directa de los contenidos políticos del “mensaje” a transmitir, con la mayor eficacia comunicativa (“¡No a la dictadura!”) para sensibilizar a los públicos de la solidaridad internacional. Cuando varios de estos creadores del exilio regresan a Chile, se modifica el entorno de producción y recepción de los mensajes combativos que le había dado ánimo y fuerza a la cultura del exilio. Es entonces cuando aflora retrospectivamente la tristeza del desarraigo que, afuera, se había visto mitigada por la pasión organizativa de las luchas internacionales. Se suma a la tristeza del ya no sentirse acompañados por las fuerzas movilizadoras de la protesta y la denuncia, que servían de remedio contra la soledad, la sensación de desencuentro con un país que a la vuelta del exilio se torna irreconocible a quienes lo dejaron abruptamente.² Estas fluctuaciones del ir y venir caracterizan

1 Ver: Estela Aguirre / Sonia Chamorro, “L”. *Memoria gráfica del exilio chileno, 1973-1989*, Santiago, Ocholibros Editores, 2008.

2 Dice Hernán Soto Henríquez, en su Introducción: “El exilio se prolongó durante toda la dic-

la compleja vivencia del exilio en tanto temporalidad dividida entre la nostalgia del pasado (antes del golpe militar y contra la dictadura) y el futuro desorientado de la vuelta a un Chile cuyo presente democrático les resulta ajeno a aquellos que, antes perseguidos por la dictadura militar y todavía habitados por su recuerdo hostil, no asistieron de cerca a los preparativos de la transición ni se conformaron después con tener que aplaudir realistamente el trabajo de amarres que sujetó su gobernabilidad a lógicas de pactos y negociaciones con las Fuerzas Armadas.

El presente des-concertado del reencuentro con el Chile de la Concertación es la trama oscilante que rodea el impulso del recordar y la compulsión de la memoria que animan los trabajos audiovisuales de Patricio Guzmán y Carmen Castillo, ambos exiliados chilenos en París. Aunque de diferentes maneras, los trabajos de estos dos cineastas se esfuerzan en darle *movimiento* al recuerdo estático, fijo y detenido, del exilio: un exilio que terminaría convirtiéndose en retraimiento melancólico si no aplicara sus recursos móviles a la tarea crítica de desbloquear la memoria sedimentada de la nostalgia.

Reconstituciones de escena

Tal como lo señala Jorge Ruffinelli, "Patricio Guzmán preparó con cuidado el regreso. Cuando el Equipo Tercer Año filmaba en 1973, el material que acabaría por ser *La batalla de Chile...*, el público que sus miembros naturalmente tenían en mente era el chileno. El golpe de estado les quitó ese público, y *La batalla de Chile* fue prohibida durante veintitrés años. Así, al cabo de ese período Guzmán debía preparar muy bien su regreso ya que el nuevo público era más joven, probablemente tan joven que muchos de ellos ni siquiera habían nacido cuando Salvador Allende trató de hacer una revolución socialista, sin conseguirlo... Para preparar ese regreso, Guzmán reeditó la banda de sonido de su documental dado que el lenguaje de los años 60 y 70 poca relación tenía ya con los futuros espectadores, ante todo los jóve-

tadura, y más allá. Muchos regresaron antes de que terminara. Unos pocos tuvieron un exilio breve. Todos, sin embargo, sufrieron un retorno traumático, en el cual la decepción fue, casi siempre, el sentimiento dominante. El régimen estaba terminando, pero era evidente que se había pactado una salida para la transición. El país había cambiado demasiado. Los resabios de la dictadura eran insoportables. Y se había impuesto un capitalismo a ultranza que resultaba agobiante y demoleador de toda esperanza de cambio". Op. cit., p. 18.

nes, y era un lenguaje estereotipado, modelado por la ideología de la época. Al sustituir expresiones como "imperialismo" por "política exterior de los Estados Unidos", "reaccionarios" por "opositores a Allende", entre otras modificaciones de este estilo, Guzmán sabía que su opción encontraría alguna resistencia o incompreensión, en particular entre los miembros de su propia generación, para quienes la guerra (en términos ideológicos) no había terminado".³ Es este doble gesto de rescate y traslación de la cita histórica de *La batalla de Chile* el que dota de singularidad autoral al trabajo documental de *La memoria obstinada*: el de devolverle a Chile el grandioso documental de *La batalla de Chile* que nunca pudo ser exhibido frente al público chileno y el de reajustar sus contenidos para que la película suscite nuevas reacciones en torno a escenas de archivo que podrían considerarse demasiado repetidas. *La memoria obstinada* organiza un trance múltiple entre *conocer* (haber sido, en el caso del autor y de sus personajes, sujetos directos de la experiencia retratada filmicamente), *desconocer* (el ocultamiento de la memoria y la confiscación del recuerdo durante la transición que invisibilizó el recuerdo) y *reconocer* (volver a encontrarse, actores y espectadores, con las partículas rebeldes de la memoria que salen a flote cuando se rompe la censura que las sofocaba). La intercalación, como superposición y desfase, de las escenas del ayer en el presente vivo del hoy es el recurso que usa P. Guzmán para conmover la sintaxis de la continuidad pasiva del recuerdo que domesticaría al pasado archiconocido. *La memoria obstinada* es, en sí misma, la elaboración fílmica de las condiciones de producción, materiales y subjetivas, que llevan la cita del pasado de una memoria doblemente detenida (el final trunco de la Unidad Popular; *La batalla de Chile* nunca exhibida frente al destinatario histórico que fue parte de su gesta colectiva) a recobrar vida y fuerza de participación crítica. Al tener que rellenar los vacíos de la desunión (partida-exilio-regreso) y a la vez completar un intervalo de tiempo no transitado entre *La batalla de Chile* (1973) y *La memoria obstinada* (1997), el gesto documentalista de P. Guzmán, que sabe que las deudas pendientes de la historia no cursada deben ser ahora cubiertas en sus lagunas y baches por un relato de entretejimientos varios, va

3 Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 279-280.

armando cadenas de relevos entre el “antes” y el “después” del corte que separa los tiempos de ambas películas.

La laboriosidad de la memoria insatisfecha que retorna una y otra vez sobre el pasado inconcluso, no dándose nunca por vencida, hace que *La memoria obstinada* perturbe la voluntad oficial de sepultación del recuerdo histórico en un depósito de significaciones muertas. Dos son las formas que emplea *La memoria obstinada* para remover el depósito de lo ya sucedido como un pasado archivado, desarchivando sus materiales y energías para que contagien de ritmos y escansiones al pasado. Una es la re-creación de la historia a través de escenas que les permiten a los personajes volver sobre lo acontecido, reproducir la experiencia vivida, contando con la novedad de un desfase de tiempos y escenas que cambia la textura de su vínculo con el pasado. Otra es la confrontación de puntos de vista en torno a lo transcurrido (el golpe militar de 1973 y sus consecuencias) para que la versión de la historia de la que se hace originalmente portadora *La batalla de Chile*, al ser discutida en sus enfoques y perspectivas por renovados públicos, deje de mantenerse cautiva de la única visión del pasado que modeló el autor. Ambos recursos generan intervalos de no-coincidencia entre el pasado y las fuerzas vivas del recuerdo que contribuyen a desplazar los significados históricos de su secuencia original activando las marchas y contramarchas del pasado.

¿En torno a qué marcas se obstina la voluntad de recordar de *La memoria obstinada*? ¿Sobre qué recuerdos deja caer tenazmente P. Guzmán su deseo de trazas e inscripciones de un pasado que lo persigue doblemente: en tanto autor de una obra (*La batalla de Chile*) desencontrada de su público histórico y en tanto exiliado político que quedó aislado del país y sus transformaciones? La memoria compartida por autores, personajes y testigos que actúan en la película reactiva la materia sensible del acontecimiento (el golpe militar), insertando lo acontecido en nuevas constelaciones perceptivas y afectivas que abren, en cada uno, líneas de recreación móvil de los bloques de existencia que tanto el congelamiento del recuerdo como la borradura del pasado parecían haber clausurado definitivamente. Más que recordar, *La memoria obstinada*, performativamente, *hace recordar*, al ser conducente, transitiva y dialógica en sus modos de ensamblar las vivencias de unos con las reflexiones de otros. Lleva los personajes a construir sus propios montajes

del recordar mediante asociaciones vividas entre pasado y presente: volver al Palacio de la Moneda; recrear la escolta del Presidente Salvador Allende; visitar nuevamente el Estadio Nacional, etc. Es la disruptividad histórico-temporal de estas reconstituciones de escena la que produce los choques de la memoria que remecen la linealidad del pasado con el detalle pormenorizado de algún recoveco biográfico que, por íntimo e ínfimo, sorprende el recuento histórico de los archivos oficiales.

Estas experimentaciones *en directo* de una memoria actuada por sus sujetos estimulan formas de vitalización del recuerdo que contradicen la versión ritualizada de la memoria monumental. *La memoria obstinada* construye así un anti-monumento que descongela lo estático del pasado mediante una lecto-escritura de planos de imágenes sometidos a avances y retrocesos, que a fuerza de ir y venir llevan lo contemplativo del mirar hacia atrás a transformarse en un presente enunciativo que, moviéndose de cuadros, desplaza y reubica los hechos acontecidos. El carácter vinculante del recuerdo pone en correspondencia de búsquedas y táctos a las afectividades que el quiebre de la dictadura y la obliteración del recuerdo postdictatorial habían desencajado de toda posibilidad de “estar-juntas”: *La memoria obstinada* ejerce su fuerza asociativa y colaborativa (sumar recuerdos y cotejar visiones) en respuesta a la fragmentación del recuerdo histórico que significaron el exilio y las desapariciones.

La facultad actualizadora de la memoria viva y operante que despliega el documental de P. Guzmán resemantiza los nexos con lo omitido del pasado histórico (las imágenes de *La batalla de Chile* nunca antes mostradas en la televisión chilena) a través de un recuerdo que ahora *circula*: un recuerdo que fluye al transmitirse de cuerpo a escena, de escena a relato, de relato a narración, de narración a fragmentos, de fragmentos a re-composición. La “memoria obstinada” del recuerdo insistente y persistente de P. Guzmán usa las transferencias inter-subjetivas entre autor y personajes para que la rearmadura del pasado sea participativa, es decir, para que sus distintas versiones yuxtapuestas y contrapuestas necesiten siempre de la complementación de otros.

La memoria obstinada de P. Guzmán compromete el recuerdo (la materia del pasado sobre cuyas partículas existenciales trabaja la obra), sus agentes (testigos y personajes) y sus espectadores (los destinatarios

de un documental que incluye a otro documental como cita fílmica e histórica de un pasado compuesto) mediante un proceso de co-producción de sentidos cuya interrelacionalidad de planos, temporalidades, escenas, vivencias y subjetividades-en-acto van ensayando diversas formas de tramar un relato. Más que el "tema" histórico-referencial del documental, la memoria es el agente narrativo del proceso de recordar: una fuerza de sentido dotada de energía crítica que va realizando un trabajo de junturas simbólicas y temporales entre estratos de experiencia antes sumergidos en la profundidad del trauma y que se funden ahora en una nueva contigüidad de tiempos y espacios.

La memoria del documental se desdobra en una memoria-objeto (el recuerdo del 11 de Septiembre de 1973 capturado por fotos e imágenes de archivo) y una memoria-sujeto (recordar) cuyas voces retraman la figura del trauma desde las búsquedas de reconocimiento ejercidas por sujetos que deben superar una doble prueba: la del corte histórico entre dos tiempos escindidos (el pasado de la dictadura y el presente de la transición) y la de la disjunción psíquica que se origina en las situaciones de pérdida. Memoria-objeto y memoria-sujeto dialogan entre sí mediante los tránsitos que se arman entre las fotografías documentales del acontecimiento histórico (la realidad de los hechos) y las recreaciones subjetivas de ese pasado violentamente roto que sigue habitando las evocaciones personales de cada personaje.

Las intercalaciones que se llevan a cabo entre lo histórico-social y lo individual-subjetivo trasladan la memoria en direcciones que cruzan el pasado fílmico del golpe militar (el de *La batalla de Chile*) con las reescrituras en tiempo presente que practican sus actores-testigos al personificarse a sí mismos en un proceso de reconstitución de escenas. La memoria que pasa por archivos, conversaciones, fotografías, visitas de lugares, etc., vuelve a conectar los registros a menudo opuestos de lo nacional y lo familiar, lo heroico y lo cotidiano, que en el caso de varios de los protagonistas de *La batalla de Chile* se habían visto disociados unos de otros por la epopeya de la resistencia, el dogma ideológico y los códigos militante-partidarios que sacrificaron lo privado en nombre de lo público. Así ocurre con las fotos del álbum de matrimonio de Juan, el guardia del palacio presidencial que se iba a casar ese mismo día 11 de Septiembre de 1973 y con cuyo relato se inicia la película, y la foto do-

documental del bombardeo de La Moneda que se superpone al relato: la monumentalidad pública de la cita histórica y la ritualidad privada del recuerdo sentimental se hacen parte de un doble trabajo de la remembranza (rememorar: juntar miembros desperdigados) que mezcla lo general y lo particular, lo referencial y lo derivativo, lo macro-histórico y lo micro-biográfico en un nuevo cruce de afectos y representaciones.

Son recuerdos subjetivos hechos de vivencias personales los que desenganchan la narración histórica del pasado en *La memoria obstinada*. Las escenas privadas rebajan así el tono heroico-monumental del pasado de resistencia emblemático por las víctimas de la dictadura con las pequeñas historias contingentes de un yo que relata, en voz tenue, algún fragmento suelto de su trizada experiencia de vida. Los territorios reservados de la privacidad familiar des-trascendentalizan la referencia política al pasado dictatorial, haciendo vibrar la memoria en la cotidianidad de los pequeños acontecimientos irreductiblemente singulares que particularizan cada recuerdo. Sólo el personaje de Ernesto Malebrán opera una gesticulación del recuerdo que reintroduce en el documental la declamatividad de la consigna ideológica, las oraciones en mayúscula de la verdad altisonante del dogma revolucionario. El tono de E. Malebrán desentona con la minimalidad temblorosa de la memoria que todos los demás personajes comparten bajo el mismo registro dubitativo del "puede ser", del "quizás": un registro de falibilidad del juicio que, al manifestar la vulnerabilidad de las categorías, testimonia solidariamente del estado de indefensión en el que la catástrofe histórica dejó a sus víctimas. En el otro extremo de la sobre-actuación del recuerdo que gesticula enfáticamente E. Malebrán, y contrastando con la forzada retórica de la elocuencia que sostienen los restos de su fraseología militante, está la imagen del estudiante de teatro cuyo llanto ahogado designa el límite de mudez, de intraducción, contra el cual se estrella el dolor solitario en un país donde el drama histórico-existencial carece del correlato público de una reflexión crítica que ayude a la elaboración del recuerdo.

En *La memoria obstinada* un personaje le cuenta a otro lo que él no recuerda y la suma parchada de estas versiones colaborativas reconstruye un frágil tejido de vivencias solidarias. Las versiones entrecortadas se socorren unas a otras para amarrar los hilos rotos de la historia, pero

sin renunciar ni a los puntos suspensivos de una trama abierta ni a la controvertibilidad del recuerdo histórico que admite versiones antagónicas, tal como ocurre en el caso de los estudiantes que discuten *La batalla de Chile*. El hecho de que las convicciones que guían *La batalla de Chile* puedan ser debatidas y rebatidas en *La memoria obstinada*, según un modelo de producción autocrítica, nos sirve de enseñanza para desconfiar de los abusos cometidos por aquellas verdades que se presumen indesmentibles. El debate de los estudiantes reunidos en torno a la mostración de *La batalla de Chile* registrada en *La memoria obstinada* da lugar a confrontaciones de juicios que, al admitir la discordancia y los litigios de interpretación, evita las clausuras doctrinarias de una narrativa ortodoxa. A su vez, quienes toman la palabra en *La memoria obstinada* para recordar(se), lo hacen llenos de vacilaciones y oscilaciones: “Tengo mis dudas”, dice Carmen Vivanco (familiar de cinco detenidos-desaparecidos) cuando le corresponde identificarse a sí misma en la foto. El titubeo y la incerteza arman el púdico reverso de estas víctimas que tuvieron que padecer como castigo el habla triunfal de las verdades prepotentes de los victimarios.

Los personajes de *La memoria obstinada* se sujetan en la escena del recuerdo del golpe y la dictadura militar gracias a las ataduras del hilo de la memoria con el que la filmación del documental busca vincularlos biográficamente: “Actualización del naufragio, tras veinte años de ocurrido, a través del testimonio personal de los que quedan... Sobrevivientes del naufragio o de la catástrofe, que arrasó con el futuro, con la historia como promesa, lo que queda es restituir, en contra del olvido sobre el cual se organiza la actualidad, el despojo a su condición de recuerdo... *La memoria obstinada* es la inscripción documental de lo doblemente perdido que retorna, y la conmoción experimentada por la memoria aniquilada, despojada de inscripciones, reducida por la historia a la recuperación de restos. Esa es la única reparación que la democracia actual promete”.⁴ Ningún entorno social parecería relacionar directamente a los personajes con la cotidianidad pública del Chile de la transición, que sólo aparece en el documental de Patricio Guzmán sim-

4 Carlos Pérez Villalobos, *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción*, Santiago, ARCIS, 2005, pp. 23-25.

bolizado en una vista de Santiago similar a una “tarjeta postal” en la que la cordillera le sirve de marco geográfico a la hipermodernización de la ciudad. La tarjeta postal como imagen prefabricada de una escena que se conserva como *souvenir* delata la visión de Chile con la que se topa el exiliado Patricio Guzmán a su vuelta al país. *La memoria obstinada* busca descongelar el pasado en quienes lo resucitan vivencialmente frente a la cámara y, también, remecer la visión ordenada del país quieto que figura en la postal de la transición. La imagen de Santiago como tarjeta postal nos hace ver que la confiscación de las imágenes de *La batalla de Chile*, que nunca fueron exhibidas frente a un público chileno, sumada a la distancia del exilio operaron la doble *substracción de contexto* contra la cual lucha P. Guzmán en *La memoria obstinada*. Uno de los personajes de la película nos dice que “somos como un cementerio... donde duermen todos los que hemos sido... que no han muerto y que despiertan al menor conjuro cotidiano”. Como uno de los tantos mecanismos de co-producción del recuerdo que la película pone en ejercicio para luchar contra el borrado desdramatizante de la transición chilena, *La memoria obstinada* activa la detonación de una vuelta al pasado a través del himno de la Unidad Popular tocado por una orquesta que desfila intempestivamente en pleno Paseo Ahumada y cuyo desfile se propone alterar el cotidiano peatonal de una ciudad entregada a las rutinas del olvido: “Por primera vez en el centro de Santiago después de 23 años resuenan los acordes del Venceremos, el himno de la Unidad Popular. Su autor, Sergio Ortega, que vive exiliado en París me ha enviado la partitura y una banda de jóvenes aceptó tocarla para gran sorpresa de la gente”.⁵ La performance de Patricio Guzmán que registra *La memoria obstinada* confronta entre sí dos tiempos históricos desvinculados uno de otro: el pasado histórico marcado por el fervor revolucionario que antecede al golpe militar de 1973 y el presente deshistorizado de la transición que le sucede a la dictadura sin mayores rebeldías. El desconcierto y la perplejidad que invade los rostros de algunos de los transeúntes que asisten a la escena del Paseo Ahumada no hace sino evidenciar la descontextualización de esta cita emblemática del pasado de la Unidad

5 Este es el texto, leído *en off* por Patricio Guzmán, del audio de *La memoria obstinada* que acompaña la performance del Paseo Ahumada.

Popular en un presente disciplinado por múltiples técnicas de anestesia del recuerdo. Resignificar performáticamente la cita del pasado que simboliza el himno de la Unidad Popular es la provocación de *La memoria obstinada* para despertar con ella a los muertos del cementerio y rasgar así la postal inerte de Santiago de Chile. Y, también, para volver a enlazar la memoria del antes del exilio de P. Guzmán (la de “un sueño colectivo que se hizo pedazos”) y el cotidiano desmemoriado de una transición cuya pasividad podría llegar a remecerse bajo la fuerza crítica de una *desubicación* o *descolocación* de los signos que los hacen rebelarse contra la naturalización social del olvido consagrada por la vía cruel de la insignificancia.

La resquebrajadura de los códigos

Si, para Patricio Guzmán, la grabación de las imágenes de *La batalla de Chile* sobre el proceso de movilización social y política de la Unidad Popular, antes del golpe militar de 1973, es la escena que *La memoria obstinada* busca desmontar una y otra vez, el documental *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo se inicia con el recuerdo biográfico de los doce meses durante los cuales, clandestinamente, convivió en la casa de Santa Fe 728 con su pareja Miguel Enríquez, máximo dirigente del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), y en la que se truncó su historia amorosa y política con la muerte de su compañero y su posterior salida al exilio. Las confesiones de que “todo empezó en esa casa” o que “mi memoria resurge siempre desde la casa” que desliza la voz de C. Castillo en el audio, hacen del episodio de la muerte de Miguel Enríquez (5 de octubre de 1974) el motivo recurrente de una exploración retrospectiva de los distintos episodios de su historia personal que se mezclan, a lo largo del documental, con una reflexión colectiva sobre la militancia revolucionaria a través de los diálogos que la autora sostiene con sus ex compañeros del MIR.

Las deambulaciones de la autora —también personaje y narradora— que registra el documental se trasladan de la memoria privada a la memoria pública, de lo íntimo de los afectos personales a lo colectivo de las luchas compartidas, haciendo que sus incursiones en el pasado de la historia ocupen diversos registros (meditativos, interrogativos, soñadores, dialogantes, replicantes, etc.) según la tonalidad de las escenas que

rememora a solas o entre varios. El ir y venir de C. Castillo a través de los recuerdos que acompañan sus regresos a Chile después de los años de exilio, acusa una y otra vez el *extrañamiento*, la ruptura de toda familiaridad con un país que se le torna hostil por cómo simboliza la “amnesia” de la transición, que borra un doble *pasado continuo*: el pasado de violencia y represión criminales del régimen militar contra los opositores de la dictadura de Augusto Pinochet que asesinó a Miguel Enríquez, pero también el pasado de los sueños y combates de quienes, antes de convertirse en opositores y perseguidos, fueron parte de la gesta histórica conducida por Salvador Allende. *Calle Santa Fe* busca reinscribir en el presente socialmente desactivado de la transición neoliberal la fuerza contraria de estos dos pasados, que se volvieron indeseables por la carga de antagonismos políticos y conflictos ideológicos que traen al recuerdo colectivo de una sociedad medida que ya no tolera las exaltaciones de antes. *Calle Santa Fe* logra restituir ambos pasados, pero lo hace evitando caer en la monumentalización de aquellas dos figuras que comúnmente levantan los testimonios de la militancia: la del héroe revolucionario y la de la víctima antidictatorial.

Las referencias que hace Carmen Castillo a su condición de exiliada subrayan una y otra vez la despertenencia: “Para mí el exilio es la imposición violenta de un abismo en la integridad de nuestras referencias. *En ninguna parte, ni aquí, ni allá, me leo completa. En cada lugar me falta un pedazo de mí*”.⁶ La pregunta de “¿Quién es la que vuelve al país?” que esconde el documental *Calle Santa Fe* nos habla de la búsqueda de una identidad que se sabe definitivamente rota en su continuidad biográfica por el quiebre de pertenencia que significó el exilio, y también por los distintos recuerdos parchados que nunca lograron juntarse en una identidad completa. Marcada por este quiebre, C. Castillo se propone recomponer los pedazos de experiencia de un yo fracturado mediante el ejercicio de unir trayectos de vida que se vieron bruscamente disociados unos de otros sin haber tenido la oportunidad de reensamblarse, aunque sea provisoriamente. Al trasladar materiales disparejos que buscan su sentido en la movilidad de las intersecciones, la autora conjura

6 Entrevista a Carmen Castillo, “La dictadura convirtió a Chile en país de amnesia general”, por Ximena Bedregal, diario *La Jornada*, México, viernes 23 de febrero de 2007.

la fatalidad de una mirada sobre el exilio o desde el exilio que tienda a dejar fijado el recuerdo del antes de la partida en una escena inmovilizada por la contemplación nostálgica del ayer remoto: "el exilio endurece tus memorias... El olvido se construye tanto cuando una memoria se fija hasta hacerse estática como cuando se borra... *Mi pelea es contra una memoria rígida que podía quedarse pegada*".⁷ El ejercicio introspectivo y retrospectivo de la memoria de Carmen Castillo batalla contra esta adherencia del pasado, del recuerdo capturado por el sello de la anacronía, al mover sus distintas experiencias del ayer individual y colectivo en direcciones múltiples y cruzadas, que si bien le sirven para tratar de reconstituir identidad rellenando los huecos vacíos de la separación, abren siempre nuevas fisuras e intervalos cuyo efecto narrativo desafía el relato unificado de una secuencia lineal que daría por completado su transcurso del yo dividido. Este tránsito de la memoria como una formación híbrida que mezcla lo dispar nos hace saber que no valen lo mismo la experiencia del pasado que el conocimiento adquirido al meditar sobre sus vivencias y que, además, la distancia fluctuante entre ambos momentos surge de la capacidad de desdoblar las orillas menos seguras de las verdades repetidas del ayer para inquietarlas con las nuevas preguntas disconformes del hoy. *Calle Santa Fe* pasa del reconocimiento del pasado (la fuerza de lo vivencial como huella identificatoria de una biografía) a la interpretación de los significados dispersos y sueltos que vagan en los bordes de la recapitulación principal de su historia-memoria: la vida de pareja con Miguel Henríquez en la casa de Santa Fe; las actividades del exilio y sus campañas de la solidaridad; las vueltas a Chile y las reuniones con su grupo familiar en las que se discuten las opciones tomadas por cada miembro; la historia del MIR sacada de los archivos que documentan el proyecto revolucionario de la Unidad Popular; las conversaciones con ex militantes sobre la represión y la clandestinidad del movimiento y, también, sobre la validez de las acciones dictadas por su dirigencia política. Se trata de volver atrás, hacia los tiempos de la militancia, para entender por qué ciertas opciones controvertibles fueron tomadas drásticamente ayer como las únicas posibles, sabiendo hoy que el repaso de los hechos decisivos ya no debe aferrarse a las certezas

7 Ibid.

prefabricadas de las verdades construidas monolíticamente. C. Castillo se atreve a indagar libremente en aquellas ambigüedades y contradicciones que, muchas veces, quedaron simplificadas en sus pliegues por la rigidez de los estereotipos que ayudaban a que los sistemas fijos de categorización e identificación militantes no se vieran descolocados por la impertinencia de la duda.

En Chile, las narraciones de la memoria que evocan los tiempos de la represión militar y que en el contexto de la transición buscaron forzar la atención pública sobre el recuerdo traumático de un pasado violento narrado por quienes padecieron directamente la brutalidad militar, se elaboraron desde la figura de la Víctima (sobreviviente, ex torturada o ex presa), que en la esfera de la justicia quedó universalizada por el discurso de los derechos humanos y que, en el campo de la memoria, recurrió a la voz del testimonio para generar una conciencia de repudio a las atrocidades del régimen militar. La expresividad dramática de los testimonios de víctimas cumplió con darle voz a la experiencia del horror y del terror de la dictadura para transmitir una verdad de lo sucedido que fuese condenada por la conciencia ética desde el rechazo unánime que marca el imperativo categórico del "¡Nunca más!". Son pocos los relatos de víctimas que, entregados a la tonalidad afectiva del testimonio como sufrimiento vivido en carne propia, dudan que el dolor sea una categoría moral de la experiencia. Son escasos los testimonios que van más allá de la solidaridad que despierta universalmente la figura de la víctima injustamente perseguida para reivindicar las posiciones de la lucha armada de la militancia política, sobretodo cuando el rol de la izquierda sigue motivando debates crítico-ideológicos en el análisis de las causas del golpe militar del 11 de septiembre de 1973. C. Castillo asume que la memoria combatiente de los grupos revolucionarios que defendieron las armas es una memoria que, junto con la de las víctimas que sólo testimonian del dolor, debe ser revisitada para aprender de sus aspiraciones y fracasos, de sus sueños y frustraciones. Al atreverse a realizar este gesto de reivindicación militante, *Calle Santa Fe* retrotrae la condición nostálgica del haber sido víctima de la dictadura a un "antes de" (el de los tiempos de la Unidad Popular en el que el pasado del MIR era un futuro a construir) que sigue resonando en el "después" de la transición como el horizonte de expectativas que originalmente fue.

La auto-afirmación del “Nosotros los miristas” en la que se sustenta el documental de C. Castillo define una pertenencia comunitaria y una matriz de identidad a partir de la cual la autora, juntando archivos, documentos y testimonios, recrea la historia del MIR, impulsada tanto por la necesidad de transmitir la fuerza histórica y el vigor subversivo de ese proyecto revolucionario como por la obligación personal de saber responder, frente a la derrota histórica, a la lacerante pregunta de “¿Cuál es el sentido de tantas muertes? ¿Valía la pena?”. La obligación de encontrar argumentos para responder esta pregunta difícil, que no cualquier militante o ex militante estaría dispuesto a hacer, y la necesidad de contrapesar razones y circunstancias para saber por qué las acciones concebidas por pocos se dictaminaban en nombre de todos, es lo que le permite a C. Castillo realizar un documental que desafía la rigidez doctrinaria que enmarcaba su organización política. *Calle Santa Fe* rompe con la verdad heroica de las consignas militantes-partidarias para sumergirse en los tumultos interiores y exteriores de una construcción de mundos que, en contra de la sólida armadura de las narrativas gloriosas de la revolución, se asume insegura y vulnerable.

En varias oportunidades, el relato de C. Castillo entrega señales de cómo le pesan tanto su rol de combatiente como la obligación de cumplirlo ejemplarmente, es decir, de ser la portadora inquebrantable de una moral de lucha y sacrificio, que tal como lo concebía el MIR, debía imponerse a cualquier costo y hasta las últimas consecuencias. Leído desde una perspectiva de género, el relato de C. Castillo nos muestra cómo el signo “mujer” sirve de doblez para introducir el plural disonante de lo *otro* (sospechas y rebeldías) en el principio uniforme de lo *uno* (dogmas y ortodoxia). En la narración autobiográfica de *Calle Santa Fe*, este doblez de lo “femenino” actúa como un recurso anti-dogmático que resquebraja el molde de las verdades absolutas de la militancia partidaria. C. Castillo nos comenta en el documental que durante el exilio la oprime “la repetición de códigos de la viuda heroica”. Sumemos a este comentario las confesiones reveladas en otro texto referido también al exilio: “La sobrevivencia... Una avenida, un departamento, todos se parecen: suburbios de Roma, de Estocolmo, de Londres, de Ottawa. Vagancia sin visión, recorrido sin movimiento, misma repetición de los códigos: la “viuda heroica” se mueve ciega, sorda y casi muda... De es-

taciones en aeropuertos, nunca paraba, una ciudad tras otra, mitines, conferencias de prensa, reuniones. Una agenda cargada. El personaje de la viuda heroica era solicitado. Obediente, me presté para jugar ese rol. El asco crecía”.⁸ La figuración de la “viuda heroica” se descompone aquí en rol, personaje y máscara, evidenciando cómo estos artificios de construcción de identidad que iban destinados a darle el sostén de una estructura de personalidad a su yo desestructurado nunca lograron resolverse en una identificación sólida y cohesionada. Las reflexiones de C. Castillo en *Santiago-París. El vuelo de la memoria*, unas reflexiones que la autora intercala en el documental *Calle Santa Fe*, nos reiteran este no-calce entre persona y personaje que revela las trizaduras de una simbolización de lo femenino rebelde a los roles programados a los que la militancia partidista le exige que adhiera totalmente: “Sé que descifran las imposturas... Imposible, las palabras se me escapan, no entiendo el sentido que tienen, sigo tropezándome, tartamudeando, confundiendo todo... Aprendía de memoria frases vacías... Mi incompetencia se volvía obscena”.⁹ La conducta “sonámbula” de C. Castillo en el exilio, referida en *Calle Santa Fe*, muestra su desalineamiento del rol previsto de la “viuda heroica” que formaba parte del repertorio obligado de la militancia política y revela también los titubeos, las fallas y los lapsus que traicionan una subjetividad que vivía opresivamente la investidura de lo ejemplar, a cuya grandeza la obligaba la moral heroica de su partido. El “nosotros los miristas”, como marca de enunciación que conforma la búsqueda de *Calle Santa Fe*, recrea antecedentes de la memoria y averigua sentidos en torno a la clandestinidad y la militancia sin hacer ninguna reverencia obligada a los fundamentos revolucionarios que transmitían verticalmente (masculinamente) el mandato heroico exigido por la moral combatiente. *Calle Santa Fe* realza más bien las dudas y las interrogaciones, las vacilaciones y las oscilaciones de las que se avergonzaba el encuadramiento político-doctrinario. Los archivos, las entrevistas y conversaciones que C. Castillo sostiene con sus ex compañeros de resistencia y lucha testimonian fielmente cómo el dogma militante rigió la pasión revolucionaria de toda una generación empeñada en transfor-

8 Mónica Echeverría / Carmen Castillo, *Santiago-París. El vuelo de la memoria*, Santiago, LOM, 2003, pp. 184-185.

9 *Ibíd.*, p. 186.

mar el mundo. Aparecen señalados los imperativos de la militancia: la entrega total y el compromiso irrenunciable con la causa suprema; la censura de cualquier desvío que atentara contra el finalismo triunfante de una verdad sacralizada; la conducción verticalista de organizaciones llamadas a obedecer sentencias que debían considerarse infalibles; el rigorismo moral de un “mandato sacrificial”¹⁰ que contemplaba incluso la muerte como prueba máxima de fidelidad y entrega militantes. Junto con este testimonio fiel de una época cautivada por la mística combatiente, *Calle Santa Fe* pone en escena a una C. Castillo “ya crítica de la cultura de la muerte del MIR”. Sus inquietudes respecto de si las decisiones tomadas por la organización política fueron las correctas o no (por ejemplo, en el caso de la “Operación Retorno” montada, a fines de los setenta, para el reingreso clandestino desde el exilio de los cuadros del MIR adiestrados militarmente en Cuba) visibilizan las líneas de contradicción que atraviesan silenciosamente a las militantes mujeres en torno al tema de la maternidad.¹¹ En su documental, C. Castillo sostiene varias entrevistas y conversaciones sobre las implicancias y consecuencias de la “Operación Retorno” con las militantes del MIR que regresan a la insurgencia clandestina en Chile y con sus hijas, separadas de las madres e insertas en el “Proyecto Hogares” que Cuba organizó en solidaridad con Chile y que mantuvo a las familias alejadas durante cuatro años. C. Castillo rompe el cerco de la obediencia a la incuestionada validez de las decisiones políticas tomadas por la dirigencia del MIR, facilitándoles una voz antes negada a los afectos y sentimientos íntimos de las mujeres y a todo aquello vinculado a la esfera de lo personal que censuró el dogma partidario. *Calle Santa Fe* levanta la represión que mantenía sobre dicha esfera la programaticidad de una razón política que operó severamente

10 Este es uno de los tópicos en torno al cual reflexiona lúcidamente Ana Longoni en su libro: *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma, 2007.

11 Refiriéndose al libro argentino de testimonios *Mujeres guerrilleras*, anota oportunamente H. Vezetti: “En estos relatos que exploran la militancia femenina desde una perspectiva de género, los choques conciernen casi siempre el ámbito personal: los afectos, la sexualidad, el complejo de los vínculos maternos, los hijos, solían ser la ocasión de resistencias y desviaciones respecto de la disciplina militar que, con un éxito relativo, buscaba imponer la organización... Lo que se revela en esas historias es un doble escenario, conflictivo, incluso escindido, entre la vida privada y cotidiana y las exigencias de una militancia que imponía deberes, tareas, una moral y hasta una visión del mundo”. Hugo Vezetti, *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 105.

disociada de aquellas configuraciones de la subjetividad que no eran estrictamente funcionales a la consigna revolucionaria. La narrativa plural de C. Castillo, compuesta de retazos desobedientes, permite que una sinuosa conciencia de género perturbe el alineamiento jerárquico del mandato doctrinario y su rigidez militante.¹²

La casa de Santa Fe es el núcleo referencial de la memoria histórica y afectiva que teje la narración documental de C. Castillo con hilos sacados de una biografía individual y colectiva que autorreflexiona sobre el MIR. Todo esto ocurre en un Chile de la transición cuya sociedad se muestra ya insensible al recuerdo exaltado del pasado de las luchas contra la dictadura y del pasado de la militancia de izquierda. Uno de los impulsos que guía las últimas visitas de C. Castillo a Chile es el de querer “reapropiarse de la casa (la de la calle Santa Fe) para darle vida a la memoria de los vencidos”. Esta reapropiación del lugar signado por la trágica muerte de Miguel Enríquez protegería del olvido al recuerdo de la izquierda combatiente y les transmitiría a quienes se reconocen en el legado emblemático del MIR la energía política de una memoria luchadora que tuvo que lamentar el haberse visto interrumpida por la disolución de su movimiento. Sin embargo, en conversaciones que aparecen en el video con nuevos militantes y dirigentes vinculados al compromiso del MIR histórico, éstos le manifiestan a C. Castillo su “cansancio” frente a los intentos de “mantener viva la memoria a través de los homenajes”. La ritualización de las luchas y figuras heroicas convertidas en emblemas de resistencia, en lugar de revitalizar la memoria de un pasado insurgente, parecería cortarle la inspiración al presente influenciándolo con la codificación repetitiva de un pasado lejano que impide que las actuales fuerzas sociales inventen libremente sus propios diseños de acción. Los nuevos dirigentes políticos de hoy le dicen a C. Castillo que la conversión de la “Casa de Miguel” en un sitio de memoria sólo dedicado al homenaje equivaldría a cosificar el recuerdo del MIR. C. Castillo entiende, al final del video, que la memoria viva no tiene por

12 Dice C. Castillo: “La violencia ha sido relatada, sí, pero no se si tanto la militancia. Yo he hablado mucho con mujeres ex combatientes chilenas, argentinas y uruguayas sobre, por ejemplo, nuestra relación con las armas. ¿Era un símbolo de poder, una prolongación fálica o había en nuestro modo de tenerlas y usarlas algo particular? El feminismo nos obligó a reflexionar cosas como estas”. Entrevista en el Diario *La Jornada*, op. cit.

qué mantenerse estoicamente fiel a lo que la engrandeció en el pasado sino, más bien, transformarse en una memoria receptiva a los indisciplinamientos del presente. Renuncia entonces a su primer objetivo y sólo decide “marcar” la casa. “Marcar” la casa implica dejar constancia que su sitio contiene un pasado memorable y que una determinada inscripción de signos debe recoger materialmente las huellas de este recuerdo valioso para que no se disipe en el olvido. Pero “marcar” la casa no quiere decir confinar el pasado en el reducto conmemorativo del ayer, sino redistribuir las trazas nómades de una memoria que va y viene, que se da vueltas y vueltas en los diversos territorios políticos y sociales que reinterpretan con motivación propia su fuerza de lucha. Este final de *Calle Santa Fe* de C. Castillo rompe deliberadamente con el guión de una memoria simplemente reconstitutiva del pasado (la casa de Santa Fe y la historia legendaria contenida en ella como una historia que, digna de ser contada, se acaba en un relato) para hacer bifurcar el *recuerdo en sí mismo* hacia el *recuerdo para otros*: un recuerdo que acoge la divergencia de los usos del pasado como potencialidad crítica de una memoria que redibuja sus propósitos en función de las inesperadas solicitudes de un presente cambiante.

EL CONTRATIEMPO CRÍTICO DE LA MEMORIA¹

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 que perfora el marco de la historia chilena, condensa las obsesiones de una memoria histórica que gira en torno al corte y al estallido, a la deflagración de los sentidos. Mientras algunas estrategias del recuerdo insisten en no renegar de la fuerza de desbordamiento de las pasiones y antagonismos que contagiaron a la historia de la Unidad Popular con las vibraciones intensivas de sus anhelos y rebeldías (*La batalla de Chile* de Patricio Guzmán), otras pretenden fijar sucesos y procesos en una visión ordenadora del pasado que controle sus memorias descontroladas, tal como ocurre con el libro *Imágenes 1973. Archivo histórico El Mercurio*.

La historia contándose:

La batalla de Chile de Patricio Guzmán

Entre las imágenes del pasado histórico que fueron confiscadas por los medios televisivos que controló la transición, están las imágenes de la película de Patricio Guzmán *La batalla de Chile*: una película que nunca ha sido exhibida por la televisión pública en Chile pese a constituirse en el testimonio magistral de un fresco histórico que cruza lo épico de la Unidad Popular y lo trágico del golpe militar con una elocuencia sobrecogedora. *La batalla de Chile* relata el último año de gobierno de Salvador Allende hasta el bombardeo de la Moneda: el agresivo corte del 11 de septiembre de 1973 interrumpe bruscamente la grabación de la película hasta entonces ininterrumpida durante su año continuo de filmación cotidiana, al mismo tiempo que secciona el mítico curso de la Unidad Popular del que la película de Patricio Guzmán es ferviente actora y testigo.

El film de P. Guzmán extrae del género documental varias de las claves que le otorgan su potencia referencial al encuentro decisivo entre imágenes y mirada, entre acontecimiento y testimonio, entre la singularidad del momento y su consignación en un material de archivo que lo

¹ Una primera versión de este ensayo puede encontrarse en: Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

proyectará como memorable en el telón de la historia.² Sobresalen en *La batalla de Chile* el constante estado de alerta de la cámara frente a lo extraordinario de una circunstancia histórica que su lente sabe irrepetible³ y la insaciable curiosidad del ojo cineasta hacia todo lo que se ofrece como materia documentable a sus alrededores. Es la presencialidad del estar allí de la “cámara-testigo” la que capta la realidad histórica en su dimensión contingencial de riesgo y excepción.

El género del documental se basa, veristamente, en la “impresión de realidad” con que la cámara naturaliza los hechos y los transmite con la fidelidad de una autoevidencia. La cámara portátil y el sonido en directo de *La batalla de Chile* se aprovechan de este efecto-verdad del documentalismo para involucrarnos corporalmente en las situaciones filmadas. Pero el cine de P. Guzmán se las arregla para contrarrestar el naturalismo de la realidad en bruto que surge del simple acto de documentar los hechos, recurriendo para ello a una verbalidad múltiple que le da un abarcador protagonismo a la palabra; una palabra disertativa o increpante, que recorre a la largo de la película todas las instancias sociales y políticas en las que la “realidad” se construye y se desmonta: las sesiones parlamentarias, los *meetings* políticos, las juntas de vecinos, las reuniones sindicales, las protestas universitarias, las discusiones de partidos, etc. Estas múltiples corrientes de discursividad y reflexividad colectivas, que someten la naturalidad cotidiana de los hechos al deshacer y rehacer de mediaciones que la cargan de politicidad, hacen que en *La batalla de Chile* la realidad se nos muestre locuaz en tanto realidad siempre hablada por alguien, debatida y rebatida por varios. El análisis y la confrontación de juicios someten cada vuelta del accionar social y político a un verdadero asedio interpretativo desplegado por esta oratoria de multitudes que no se cansa de preguntar y replicar, de afirmar y rebatir, de llevar la síntesis a nuevas contradicciones, etc. Lo militante y lo didáctico, lo asambleísta combinan sus registros para que, en nombre

2 Para una lectura de la relación entre historia, testimonio, memoria y edición, remito a la lectura que hace C. Pérez V. de la obra de P. Guzmán en: Carlos Pérez Villalobos, *Dieta de archivo: memoria, escritura y ficción crítica*, Santiago, Editorial ARCIS, 2005.

3 Dice P. Guzmán en una entrevista registrada en el libro de J. Ruffinelli: “Yo creo que *La Batalla* es una película irrepetible. Tuve la oportunidad de encontrarme frente a una situación única y la filmé con ganas. Nunca más se va a repetir eso”. Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 340.

de la conciencia revolucionaria, las alteraciones de lo real-social que sacuden el último año de gobierno de la Unidad Popular sean el motivo de permanentes deliberaciones y cuestionamientos. Es como si el documental de P. Guzmán, frente a la complejidad interpretativa de los nudos problemáticos que la cámara visualiza a diario sin poder hacerse cargo de su profundidad de contenidos debido al ritmo acelerado de la grabación, desconfiara de aquellas leyes del género documental que se rinden a las trampas de la inmediatez como si lo real dependiera del simple suceder de las escenas. Pese al naturalismo referencial del género documental que enmarca *La batalla de Chile*, la cámara de P. Guzmán confía menos en la espontaneidad de los hechos que en las pugnas discursivas que movilizan la conciencia crítica y, para ello, dota a la realidad filmada de una nutrida reserva de léxicos político-ideológicos para invitar a la materialidad histórica a verbalizarse exigentemente a sí misma. Es como si la cámara de *La batalla de Chile* hubiese intuido desde un comienzo que cada acentuación de palabras, gestos y acciones desplegados en ese último año de la Unidad Popular, iba a repercutir posteriormente en la inteligibilidad de los hechos y en la explicación del desastre. La cámara de P. Guzmán supo, desde un comienzo, hacernos sentir físicamente próximos a la emergencia de alguna verdad histórica, una verdad que podrían detonar los acontecimientos filmados en el futuro inmediato de una u otra sucesión de planos.

La batalla de Chile se propone narrar el Tercer Año del Gobierno de Salvador Allende como aquel período en el que se exacerba el “diálogo de contrarios”⁴ entre las dos fuerzas antagónicas que sostienen la tensión dramática del relato sobre la experiencia de la revolución socialista: por un lado, “La insurrección de la burguesía” y, por otro, “El poder popular”. Este “diálogo de contrarios” entre la izquierda y la derecha que P. Guzmán destaca como uno de los principales resortes narrativos de *La batalla de Chile*, podría haber descansado en un teatro de fuerzas enemigas que se basa simplemente en la repartición maniquea de categorías e identificaciones rígidas, guiadas por estereotipos, para reforzar la contradicción entre opuestos. Sin embargo, *La batalla de Chile* elude todo es-

4 El “diálogo de contrarios” se refiere a que, para P. Guzmán, tal como lo recoge Ruffinelli, había que “aprovechar el contrapunto permanente entre las acciones visibles de la izquierda y las acciones visibles de la derecha”. *Ibíd.*, p. 130.

quematismo en la oposición de los puntos de vista, al contrario de lo que ocurre con las memorias ideológicas de la historia militante que tienden a subordinarse panfletariamente al mensaje concientizador. *La batalla de Chile* indaga con las mismas necesidades argumentativas en el debate interno de la Unidad Popular (reformismo versus radicalismo) que en el combate entre la izquierda y la derecha (contrarrevolución versus emancipación). La rapidez de la cámara para cambiar su foco de atención narrativa y desplazarse tácticamente de un vector de conflicto a otro según las respectivas escenas de debate y combate, hace que *La batalla de Chile* le otorgue a cada pliegue de la historia el espesor analítico de un complejo ensayo de interpretaciones que se desarrolla en cada una de las controversias sobre el presente que mueven el acontecer. Para eso la narrativa cinematográfica de P. Guzmán descentra los puntos de vista que un relato ideológico-militante hubiese sujetado a la programaticidad del sentido ordenada por una visión omnicomprensiva y favorece, a cambio, la simultaneidad disjunta de lo parcial y lo fragmentario que caotizan la percepción de lo real, así como la no-jerarquía de lugares y personajes en la representación de los episodios que transcurren en vivo y en directo. La cámara prescinde de un escenario privilegiado (se filma en cualquier lugar con la misma dedicación escénica) y evita sistemáticamente que la figura central del compañero Presidente Salvador Allende desplace a los actores secundarios que gozan de plena libertad para invadir las tribunas con su incansable oratoria. Obreros, dueñas de casa y campesinos comparten con los dirigentes políticos, los parlamentarios y Salvador Allende el mismo derecho a la palabra, según un eje solidario de horizontalidad de las hablas cuyo rango igualitario exalta el documental de P. Guzmán. Pero este no es el único recurso que maneja *La batalla de Chile* para desestabilizar la noción de completud histórica basada en la unidad de un relato final. P. Guzmán lleva la cámara a examinar las sucesivas capas de anterioridad que intervienen en la formación de los procesos y se mezclan temporalmente en la genealogía de las acciones. La filmación de *La batalla de Chile* prefiere explorar los "antecedentes y pormenores" semicultos de los sucesos en gestación⁵ antes que mostrar los resultados a la vis-

5 Dice P. Guzmán: "Yo llamo acontecimientos "invisibles" aquellos hechos que a penas alcanzan a verse. Por ejemplo, una huelga "no estalla" de golpe sino que viene antecedita de muchas acciones que por regla general uno no filma. Con paciencia, si uno instala la cámara en un de-

ta de los hechos posteriormente verificables según el decurso histórico. El secreto laborioso de la micro-construcción de los procesos y sucesos que revela la cámara de P. Guzmán nos da a leer el trasfondo de la historia como si fuera una intriga narrativa, es decir, como el anudamiento de temporalidades en pugna cuyas disputadas ilaciones tienen siempre la oportunidad de bifurcar en trayectos alternativos o divergentes antes de cristalizarse en una figura enteramente diseñada. P. Guzmán quiebra así la línea recta de los destinos programados realzando el encuentro vacilante entre, por un lado, la determinación de los hechos y, por otro, las elecciones de la conciencia crítica que pueden lograr torcer el curso de realización de una historia pretrazada. En lugar de proceder a la simple notación cinematográfica de lo ya acontecido, la cámara de P. Guzmán se entromete en las potencialidades y disyuntivas de sentido que hacen de la contingencia histórica una zona, nunca garantizada, de peligros y osadías.

La filmación del material en bruto de *La batalla de Chile* (la gesta diaria de la Unidad Popular) no tenía plazo ni final acordados cuando su equipo de filmación decidió salir a la calle con la cámara para registrar todo lo que ocurriese durante el gobierno de Salvador Allende sin un guión predefinido ni una intencionalidad única. Pese a que este documental sobre la Unidad Popular menciona las amenazas latentes de la guerra civil e, incluso, sugiere el golpe de estado como un final posible de su gobierno, el espectador vibra con la audacia con la que *La batalla de Chile* le sigue el paso, sin miedo, a los acontecimientos diarios que se precipitan vertiginosamente en direcciones nunca del todo anticipables. La cámara se infiltra en las agudas contradicciones políticas que dividieron a la Unidad Popular entre la prudencia y el desenfreno, entre el cálculo y la impaciencia. Al recrear esta dilemática cotidiana —gradualidad o reformismo versus radicalismo— mediante los forcejeos diarios de una realidad impredecible, *La batalla de Chile* le restituye a la lucha pre-revolucionaria de los años setenta toda la dimensión de an-

terminado lugar, sabiendo que es un lugar "potencial" de acontecimientos, uno puede llegar a filmar los antecedentes o los pormenores ocultos de un determinado hecho que va a producirse después... Preferí seguir paso a paso unos acontecimientos seleccionados y mostrarlos paulatinamente en forma detallada, para atrapar así —en mayor número— estos momentos "invisibles".
Ibíd., p. 402.

siedad y expectación que caracterizó la aventura de tiempos históricos en constante situación de inminencia: unos tiempos direccionados por la hipótesis y la conjetura de un devenir histórico que nunca supo de certezas.

Durante el año en que grabó cada día de ese proceso revolucionario, la cámara de P. Guzmán se sumergió en la anarquía de los signos que caotizaban el cotidiano de la Unidad Popular, sin tratar de redimir los azares de la filmación bajo la guía de una secuencia coherente ni siquiera en su cronologización de los hechos. Dejó más bien que la incertidumbre de lo real se moviera, anhelante, en la sucesión de coyunturas sin resolver que formaban el día a día del encuentro entre lo real, lo deseable y lo posible.

Los materiales grabados en la cinta durante el último año de la Unidad Popular, que documentan una historia brutalmente rota en su transcurso, conformaban una secuencia de imágenes cuya memoria en bruto iba a verse sorprendentemente remodelada por el destino posterior que llevó el documental a editarse en el exilio, donde *La batalla de Chile* se configura en una versión final: "Lo extraordinario de *La batalla de Chile* no acabó con su filmación. Fue también extraordinario que la película no consiguiera su forma ni su significación sino hasta que se completó con la tercera parte. De haberse editado todo de una sola vez, y de haberse presentado a su público de esa manera, *La batalla de Chile* habría tenido la oportunidad de considerarse en su completud. En cambio, su gestación fue paulatina. *La batalla de Chile* fue "construyéndose" a lo largo de varios años. No había sido previsto, al inicio del montaje en Cuba, si acabaría por ser un solo film extenso, un díptico o una trilogía. La forma final fue resultado de la madurez política y artística de su autor, así como de la decantación del tiempo. La primera y la segunda parte se montaron con la necesidad de una tarea imperiosa. Era urgente mostrar al mundo lo que había sucedido en Chile, y había muy pocos otros materiales que pudieron hacerlo. Por eso, *La insurrección de la burguesía* (1975) y *El golpe de estado* (1976) fueron dos películas apremiantes... Pasarían otros tres años antes de completar *La batalla de Chile* con su tercera parte, *El poder popular*".⁶

6 Ibid., pp. 169-171.

La fase posterior de la edición de *La batalla de Chile* hace que el conjunto de los materiales inicialmente filmados sin punto de partida ni de llegada se vean luego atravesados por una línea de tiempo que se reorganiza en función del bombardeo de La Moneda como macro-referencia histórica.⁷ La fecha del 11 de septiembre de 1973 marca el comienzo y el final de la película editada, dotando retrospectivamente de sentido a los materiales de la actualidad en vivo que, en los tiempos de su filmación, se habían grabado discontinuos y todavía inconscientes de la posición y el significado que luego iban a adoptar en el eje de una sucesión histórica cuyos enlaces se desconocía por completo. En la versión final de *La batalla de Chile*, la voz en *off* del narrador P. Guzmán contextualiza la secuencia de imágenes leyendo "un texto simple —seco y breve—, que aporta datos e informaciones que ayudan a comprender mejor el film",⁸ según nos dice el mismo autor. Sin duda que la distancia de esta voz en *off*, su neutralidad objetivante, contrasta con el afiebrado relato sincrónico de la cámara que filmaba la historia desde la proximidad corporal de lo acontecido durante el año 1973. Lo que explica este contraste de tono y emoción entre lo filmado primero y lo editado un tiempo después, es el hecho que todo el trabajo de posproducción de *La batalla de Chile*, su montaje y su edición, se realizaron en el exilio. Sólo alejándose, en el tiempo y en el espacio, de la fuerza deseante de la Unidad Popular que empujaba los cambios sin dar nunca por garantizado ningún porvenir, el autor parecería haberse resignado, desde el exilio, al relato acabado de una historia de inicios y finales que no pudo evitar el golpe militar como cierre. Pero cuando este esquema cronológico parecía dejar a la historia sin escapatoria narrativa, P. Guzmán nos sorprende con un espectacular

7 "El extenso documental se llamó *La batalla de Chile* y su singularidad excepcional —reconocida y copiosamente premiada— reside principalmente en la relación entre proceso histórico filmado y proceso de filmación. Este posiblemente se inició sobre la base de un plan impreciso y acaso con una sola convicción: la conciencia entusiasta de que se era testigo y parte de un proceso histórico extraordinario, irrepetible, del que no se tenía libreto y cuyo desarrollo se hacía sobre la marcha. Registrarlo —darle inscripción documental— era un imperativo histórico... Ciertamente la hipótesis que conduce el registro va precisándose a través de ese año de filmación, va precipitándose con el curso de los hechos: la historia es un despeñadero que promete un final a la altura de la gran tragedia histórica. Será después —un año más tarde de padecido el final del proceso (el mismo para la historia social y la historia de la filmación)—, a la hora de la edición, es decir, en el momento de dar forma final a la inscripción, que se sanciona (se escribe) el sentido desde el cual se organizará el enorme material filmado". Pérez Villalobos, op. cit., pp. 17-18.

8 P. Guzmán citado en Ruffinelli, op. cit., p. 402.

gesto de autor al reorganizar la trilogía definitivamente editada de *La batalla de Chile* para su circulación internacional. P. Guzmán no dejó que el final dramáticamente conclusivo de *El golpe de estado* tuviera la última palabra de una narración consumada desde el punto de vista histórico. El cineasta rediseña el trayecto entre lo filmado y lo editado, desordenando la línea de un tiempo histórico cuya secuencia se creía irreversible. En efecto, el re-ordenamiento de la trilogía de *La batalla de Chile* anuncia, en su primera parte, la interrupción del devenir utópico de la Unidad Popular con las imágenes del golpe de estado (el bombardeo a la Moneda), para luego hacer retroceder el trágico desenlace que padeció la historia de Chile hacia el futuro anterior de los imaginarios de la revolución socialista auto-organizándose, tal como aparecen en la tercera y última parte de la película titulada *El poder popular*. Por algo *La batalla de Chile* había dejado inconclusos sus planos de acción, desafiando así cualquier representación lineal de una historia acabada de una vez y para siempre. El recurso de insubordinación cronológica montado por P. Guzmán en su edición internacional del documental le permite a la imaginación crítica del espectador no dejarse derrotar por la historia fáctica del 11 de septiembre de 1973 como un pasado fechable. La desobediencia de las fases que alteran el orden de la secuencia histórica modifica la cronología de los hechos y la temporalización de la relación entre pasado, presente y futuro; *La batalla de Chile* hace que la insumisa máquina corpórea de los tiempos de la Unidad Popular siga disparando hoy una carga de aspiraciones y revueltas que ni el veredicto de la historia *ya contada* ha logrado bloquear definitivamente.

La historia contada: el archivo fotográfico del año 1973 del diario *El Mercurio*

Los treinta años del golpe militar en Chile, en tanto fecha conmemorativa, suscitaron una proliferación de imágenes en las que el recuerdo de 1973 adopta muy diversas composturas en vistas a narrar una historia irremediablemente dividida en sus interpretaciones de los hechos. *La batalla de Chile* de P. Guzmán ofrece una realidad móvil, grabada por su cámara ubicua, que despliega excitadamente la toma de conciencia desmistificadora de la burguesía que guió la marcha revolucionaria de la Unidad Popular. En el opuesto de esta realidad hablada por una Uni-

dad Popular multitudinariamente discursiva que se entusiasma con los cambios, nos topamos con un libro que recita una versión muda (enmudecida) de una historia detenida en un pasado fotográfico: el libro *Imágenes 1973. Archivo histórico El Mercurio*,⁹ que reedita sobriamente en un formato elegante aquellas fotos de prensa con las que este mismo diario de la burguesía, *El Mercurio*, arremetía contra el pueblo en los años de su despiadada lucha por reconquistar el monopolio de la palabra, del que se sintió despojado cuando la Unidad Popular transgredió la hegemonía del poder discursivo al desplazar insurgentemente la verbalidad política hacia la calle, la fábrica y la población.

La contraposición de lenguajes y tratamientos formales entre *La batalla de Chile* de P. Guzmán e *Imágenes 1973. Archivo histórico El Mercurio*, se debe a una primera diferencia de técnicas entre los dos dispositivos de captación de la realidad que arman sus relatos: el cine en un caso, la fotografía en otro. En efecto, el tratamiento de la imagen en el cine documental la asocia, de por sí, al registro fluyente de una duración temporal que inserta a los acontecimientos como parte evolutiva de la dinámica de una historia *en curso*; la instantánea fotográfica, en tanto, interrumpe la duración del tiempo y segmenta la fluidez de su transcurso con el corte de una toma que congela el momento para inmovilizar el recuerdo en una imagen fija. Algo de esto ocurre efectivamente si comparamos estos dos materiales que se refieren a la Unidad Popular. *La batalla de Chile* recrea los sobresaltos de una historia en acción y movimiento que se filma sin pausa, mientras que el álbum fotográfico de *El Mercurio* consigna estáticamente aquellas vistas que la cámara logró aislar del torbellino revolucionario para detener sus escenas, reencuadrándolas ahora en las páginas de este libro-marco que luce las fotografías detenidas de un transcurrir histórico ya paralizado. Tratándose de una época tan beligerante como la del año 1973 en Chile, el recurso editorial con que el Archivo histórico *El Mercurio* inmoviliza las imágenes le da razón a Susan Sontag cuando dice que "las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de *imponerle fijeza*".¹⁰ El índice del libro publicado por *El Mercurio* está dividido en capítulos ("Vida cotidiana",

9 *Imágenes 1973. Archivo histórico El Mercurio*, Santiago, El Mercurio-Aguilar, 2003.

10 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 173.

“Juventud”, “Cultura y espectáculos”, “Manifestaciones”, “Vida política”, “Gobierno”, “El día 11”, “Nuevo régimen”) y la misma división temática parecería querer repertoriar fijamente a la realidad demasiado confusa de una historia alborotada, reubicando sus escenas bajo etiquetas que delimitan y separan los campos de sentido a los que remiten como un modo de ponerle límites a la mezcolanza de ideologías, modas, creencias y mitos que se juntaban revoltosamente en una sociedad que los ojos del poder conservador juzgaban anarquizada. El índice del libro diseñado por la editorial *El Mercurio* trata de clasificar el desorden del año 1973, mientras que *La batalla de Chile*, muy por el contrario, fusionaba todos los signos de época (vestimentas, poses, estilos y costumbres) en la revuelta contagiosa de la Revolución que era vivida simultáneamente, en lo individual y lo colectivo, como un proyecto existencial y un mito político-social capaces ambos de revolucionar el conjunto de las esferas vitales.

El aceleramiento de la filmación de *La batalla de Chile* exacerbaba el ritmo y las sacudidas de una historia desatada, sin miedo a dejarse arrastrar por su caos. Por el contrario, la inmovilidad de las fotos del libro sobre 1973 editadas por *El Mercurio* confiesa su temor pánico frente a los disturbios del sentido. La realidad bajo arresto fotográfico que entrega este libro del recuerdo se vuelve aún más inerte debido al silencio periodístico-editorial del blanco de la página que rodea las imágenes con su abstención de leyendas o textos informativos. Treinta años después, estas imágenes que en el pasado eran fotos de actualidad comparecen *sin habla*, verbalmente desconectadas del campo de referencialidad política e histórica de cuyos conflictos fueron partes activas y batallantes cuando el diario *El Mercurio* lideraba la campaña de la burguesía y el anti-imperialismo en contra de la Unidad Popular.¹¹ Como es ampliamente

11 “*El Mercurio* se concibe a sí mismo como una barrera moral muy importante contra la penetración del comunismo en Chile, y así el diario se compromete políticamente cuando el país está amenazado por el comunismo... El diario cumple asimismo una función propagandística, junto a la de información objetiva e independiente... En la década de 1970, *El Mercurio* asume no sólo una función “política” de defensa del alma de Chile y de la sociedad de mercado libre sino, también y correlativamente, asume una función propagandística. Entre 1970 y 1973, cuando Salvador Allende está en el poder, su propaganda es esencialmente “de agitación”. La propaganda de agitación es principalmente subversiva y tiene el sello de la oposición. Opera dentro de una crisis o tiende a provocarla. El odio es generalmente uno de sus primeros resortes”. Claudio Durán, ““*El Mercurio*” contra la Unidad Popular. Un ejemplo de propaganda de agitación entre los años 1972 y 1973”, *Revista Araucaria*, diciembre de 1982, pp. 64-65.

sabido, desde la asunción misma de Salvador Allende el diario *El Mercurio* se dedicó a formar opinión pública en contra de la institucionalidad del gobierno y de la persona de su presidente; a recibir el apoyo de Estados Unidos y los dineros de la CIA para que la oposición subversiva llevara el país a un clima de agitación que lo hiciera “ingobernable”; a sembrar una campaña del terror (caos social, fracaso económico, violencia extremista, odio de clase, tiranía marxista) que terminó llamando solapadamente a las Fuerzas Armadas a retomar el control del país. Toda la propaganda que, durante el año 1973, movilizaba a estas fotos de prensa como armas de adoctrinamiento ideológico en las páginas concientizadoras del diario *El Mercurio* fue hábilmente desactivada por la edición del libro el año 2003. El camuflaje editorial de este libro de biblioteca se las arregla para abstraer y substraer a las imágenes de su entorno periodístico original, borrando todas las marcas de connotación que señalaban con virulencia de qué lado de la trincheras se ubicaban en el medio de prensa que las reproducía. Con motivo de los 30 años del golpe militar *El Mercurio* opera la pasada en limpio de la historia de la Unidad Popular, cuya realidad era furiosamente inaceptada por el diario en los tiempos combatientes de Salvador Allende y cuyas imágenes, en la publicación de archivo de este mismo diario bajo la forma de un libro-album, buscan volver tranquilamente aceptable la referencia molesta ahora convertida por su empresa editorial en objeto de recuerdo. El propósito encubierto de esta edición es, obviamente, lograr que la mirada de *El Mercurio* sobre el pasado violentamente fotografiado de la Unidad Popular y ahora sobriamente editado con motivo de la conmemoración de los 30 años del golpe militar demuestre ser una mirada objetiva e imparcial, una mirada que no toma partido por ninguno de los antagonistas de la historia; una mirada a la que no se le puede culpar de tendenciosidad en sus enfoques de la realidad histórica pese a que tergiversó explícitamente dicha realidad.

Una foto de prensa no es sólo la imagen captada por el fotógrafo del diario sino todo lo que la rodea (el artículo, la leyenda y el título circundantes), cuyas marcas subordinan la lectura al sistema de creencias y valores que defiende el diario que la publica. Por algo, como dice Roland Barthes, “nunca hay foto de prensa sin comentario escrito”.¹² La

12 Roland Barthes, “Le message photographique”, en *L'obvie et l'obtus*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 10.

empresa editorial *El Mercurio* que publica este libro en 2003 ha borrado de la puesta en escena de estas fotos de archivo todas las marcas connotativas de la funcionalidad propagandística que ellas cumplían cuando el diario *El Mercurio* funcionaba como trinchera antimarxista durante el gobierno de Salvador Allende. La macroestructura semántica de los encabezamientos de las fotos de ese entonces incluían subtextos incendiarios: “Hordas marxistas en acción”, “Colas de dos días para comprar carne”, “La infamia comunista”, “Al borde de la locura colectiva”, “Fuerzas Armadas toman el control”. Las fotos son ahora de-vueltas por esta reedición oportunistamente distanciada de los hechos a una especie de grado cero de la enunciación, que busca desintencionalizar la pauta comunicativa a través de la cual *El Mercurio* libró su guerra a muerte contra el gobierno de la Unidad Popular cuando le tocó convivir con él. La publicación de estos archivos el año 2003 rompe deliberadamente la conexión entre lo que *se ve* (las fotos neutralmente reproducidas) y lo que *se sabe* (el conocimiento probado del uso propagandístico que les daba el diario en aquel pasado que reflejan omitiendo sus intenciones), para fingir una pureza de los signos que, tramposamente, desacentúa la lectura visual de toda marca política para tratar de hacernos olvidar la descarada toma de partido a favor de la intervención militar que manifestó el diario *El Mercurio* al final del gobierno de la Unidad Popular y la sostenida campaña de la desinformación en materia de derechos humanos que activó posteriormente. Los recursos estetizantes de la diagramación y el montaje sobre fondo blanco que rodean estas fotos ahora “blanqueadas”, terminan de limpiar las imágenes de huelgas, desabastecimiento y barricadas que retrataban negativamente a la Unidad Popular, ocultando los prejuicios ideológicos que en 1973 las llenaban de odiosidad política. La actual edición de estas fotos de archivo copia “el tono sereno, impersonal y algo distante”¹³ con que *El Mercurio* defendía la “objetividad” de su visión en los tiempos en que todo Chile sabía de la distorsión ideológica de su mirada. Las imágenes violentistas de 1973 lucen ahora, quietas, en el blanco depurado de la página editorial de este libro de salón que busca atraer una mirada pasiva y no activa,

13 Arturo Fontaine (“Función de la prensa en la vida nacional”, *El Mercurio*, 13-11-77), citado en: “‘El Mercurio’ contra la Unidad Popular. Un ejemplo de propaganda de agitación en los años 1972 y 1973”, de Claudio Durán, op. cit.

contemplativa y no participativa, sobre una historia falsamente desinteresada (supuestamente ajena a cualquier motivación partidaria) que finge ser narrada desde un punto de vista independiente.

La publicación del libro *Imágenes 1973. Archivo histórico El Mercurio* contiene un prólogo del escritor Jorge Edwards que se hace tácitamente cómplice de este maquillaje editorial que simula una versión falsamente distante y reposada de la historia. J. Edwards comienza por distanciarse de la época, subrayando la lejanía de un recuerdo que ya casi habría dejado de resonar: “*todo es de antes, una prehistoria... una historia que desapareció*”.¹⁴ Además, J. Edwards insiste una y otra vez en el candor del tiempo histórico que retratan estas fotos de un país, según él, “ingenuo”: un país “en el que los personajes entendieron sólo a medias el drama en su profundidad... Las fotos hacen creer que nadie sospechaba nada... Todo anunciaba el golpe de Estado y casi nadie lo veía venir”,¹⁵ pese a que el mismo libro que prologa el escritor evidencia el grado de antagonismo que separaba a dos voluntades (la del gobierno de la Unidad Popular y la del golpe de estado con el cual el régimen militar atentó contra la democracia) que vivieron en constante enfrentamiento. J. Edwards afirma en su prólogo que el tiempo histórico documentado por estas fotografías es un tiempo “escaso de conciencia”: un tiempo supuestamente distraído, inatento a la gravedad de los síntomas que delataban la incompatibilidad entre estos dos proyectos enfrentados. Según el prólogo, 1973 no sería más que el accidente muy remoto (archi-pretérito) de una temporalidad fallida, sin conciencia de sí misma, inmadura. Dice J. Edwards: “Si miramos estas fotos desde la distancia de la historia, a sabiendas de que pertenecen a una época de ruidos y furores que no significaban mucho, *tenemos la posibilidad de doblar la página*”.¹⁶ Es decir, congelar la historia desdichada en un pasado remoto como vaga reminiscencia de lo ya sido (de lo ya ido) sería la fórmula para despedir, por inoportuno, al recuerdo accidentado del golpe militar y de sus consecuencias. Tal como esta publicación del archivo de *El Mercurio* ha borrado de las fotos históricas de 1973 los indicios de culpabilidad que delataban la retórica ideológica del entorno periodístico

14 Jorge Edwards, prólogo *Imágenes 1973. Archivo histórico El Mercurio*, op. cit., p. 11.

15 *Ibíd.*

16 *Ibíd.*, p. 15.

de su primera edición en un diario agresivamente partidario del régimen militar, el prólogo de J. Edwards desdramatiza la memoria de los signos de la catástrofe histórico-nacional del año 1973, declarando su tiempo irresponsable para que, finalmente, sus lectores no tengan que pronunciarse sobre lo justo o lo injusto del golpe militar como fatalidad o castigo. Lo irreflexivo de una historia desprevenida, reflejada por la candidez de sus imágenes como una historia supuestamente inconsciente de los peligros que la acosaban y cuyas fotos remiten a un pasado desvanecido, sería la condición editorialmente pactada para que los destinatarios de este libro, publicado con motivo de la conmemoración de los treinta años del golpe militar, puedan omitir tranquilamente la responsabilidad crítica de tener que reflexionar políticamente sobre las escenas del pasado: unas escenas que, deliberadamente, carecen aquí de marco enunciativo para que no se tornen elocuentes los principios de selección y montaje que ocultan sus puntos de vista y tomas de partido.

PENSAMIENTO ARTÍSTICO Y CRÍTICA SOCIAL

Fuera de las racionalidades exitosas de la modernización y del consenso que se planificaron en Chile y desvinculadas de los saberes directivos y de las agendas profesionales de las ciencias político-administrativas que acompañaron sus procesos de normalización social, permanecen en las orillas más deshilvanadas de la discursividad del orden ciertas trazas del desastre histórico (el golpe de estado y la dictadura militar) que no se dejan asimilar por los recuentos oficiales que sólo se complacen en numerar y enumerar los éxitos del Chile bien administrado. Las narrativas del desarme marcadas por el quiebre de la historia no se ajustan a los reticulados explicativos de las ciencias profesionales (económicas, sociológicas, politológicas, comunicológicas, etc.) que dominaron el campo de discursos de la transición chilena; unas ciencias que tendieron a marginar de sus diagnósticos técnicos lo desintegrado y lo inconexo que arrastraban los imaginarios heridos de la post dictadura. Quizás sólo las constelaciones simbólicas del arte y de la literatura, de la reflexión estética y del pensamiento crítico, sepan deslizar el trabajo del recordar por los huecos de la representación, por las fallas del discurso social y sus lapsus, por todo lo que entrecorta la sintaxis ordenadora de

las recapitulaciones demasiado finitas con el irregular *fuera-de-plano* de sus motivos truncos y sus visiones trizadas. Les corresponde al arte y la literatura, al pensamiento crítico y la crítica cultural, recoger estas marcas de lo incompleto para que lo fisurado y lo residual del pasado cobre el espesor valorativo que les niegan los saberes totalizadores de la unidad, la síntesis y la recapitulación.

La voluntad conciliadora de la política oficial, reinstauradora de una totalidad integrada que aspirara a la armoniosa convivencia de todos sus miembros, normalizó el estado de ánimo y discursos de la transición chilena anulando el potencial discrepante de una memoria en litigio que generaba oposiciones y divisiones. A su vez, las ciencias sociales y sus redes de investigación profesionales se desentendieron de lo que el pasado traumático guardaba de irresuelto, para dedicarse eficientemente a la gestión de un presente cronológicamente programado como "transición" que, para avanzar eficientemente, debía tratar de despachar los restos de la memoria trágica y sus adherencias lúgubres. El arte y la crítica cultural se hicieron cargo de las revueltas de cuerpos y materias en discordia, de los fragmentos sin pertenencia que vagan desconciliados en los bordes más inciertos de las narrativas semi-moduladas por identidades frágiles, aún vulneradas por el recuerdo penetrante de la violencia destructiva. El arte y la crítica cultural recogen estos fragmentos desarmados de las simbolizaciones de la memoria no para programar su juntura bajo el principio organizativo de una visión unificadora sino, más bien, para subrayar la aspereza de las texturas y el desensamblaje de los planos que contrarían lo convenido y regulado por las disciplinas constituidas e instituidas en el mundo académico-profesional como disciplinas *a salvo*.

El arte y la literatura saben explorar los baches del sentido, las opacidades de la representación, es decir, todo lo que el recuerdo oficial, la memoria institucional o el pasado mítico tienden a suprimir de sus construcciones monumentales para que no estropeen sus ilusiones de control y dominio de una temporalidad definitivamente organizada. Para eso, lo estético y lo crítico suelen recurrir a las figuras postergadas o desechadas de un "*saber de la precariedad*" (Franco Rella), un saber que habla una lengua quebrada para que las trizaduras de su sistema de representación entren en vinculación solidaria con la memoria lastimada del pasado doliente.

No todas las disposiciones a narrar el pasado convulsionado de la historia de la dictadura comparten la misma suerte en la capacidad que tienen de armar resonancias de lectura con el hoy. No todas las voluntades de denunciar las injusticias y testimoniar de los abusos logran que se escuche su verdad con igual claridad. En la escena de los discursos públicos, las voces más difusas –sobre todo aquellas que, surgidas de una experiencia catastrófica, bordean lo irrepresentable– no garantizan tener la misma validez demostrativa e interpeladora que las hablas nítidas y consistentes que son valoradas por los circuitos de comunicación oficiales en tanto productoras eficaces de datos e información. Todavía perforadas por los huecos de la desgracia, estas voces que surgen de la oscuridad del pasado traumático se encuentran demasiado frágiles, deshilachadas, para lograr componer frases históricas dotadas de la solidez que les exige el afán monumentalizador de la memoria oficial. Queda así rezagada en los márgenes de la representación dominante de la memoria toda una acumulación de imágenes truncas cuyas señales de deterioro no son compatibles con el léxico reconstructivo de una memoria adaptada al exitoso programa de la reconciliación que pretende lucir un presente sin daños ni perjuicios. Les corresponde al arte, al pensamiento estético y crítico hacerse cargo de las subjetividades rotas y de las narraciones de los dañados que carecen de poder enunciativo en la esfera de los medios de comunicación, para que puedan inscribir en algún soporte pacientemente disponible los relatos vulnerables que, dignamente, se resisten a ser glosados en el idioma triunfador –sin equivocaciones ni tropiezos– de la sociedad operacional que consagró la transición chilena. Estas narraciones escindidas convergen en el arte y la crítica, en el pensamiento estético y la crítica cultural porque ahí encuentran su trama privilegiada de efectos y afectos donde recoger las figuraciones metafóricas de lo irreconciliado.

Durante la transición en Chile no todos los sectores del campo crítico, académico e intelectual que trataron de recuperar la palabra después del quiebre dictatorial para dialogar con el rediseño democrático se plantearon con la misma urgencia crítica la cuestión del idioma, de la lengua y de los lenguajes capaces de convocar imágenes y palabras que participaran de la tarea de resignificar una memoria que no traicionara el recuerdo feroz. Enfrentadas a la misma situación de desarticulación

social y política que produjo la violencia militar y a la misma necesidad de tener que superar sus males, el discurso científico-social por un lado y, por otro, la textualidad crítico-poética del arte y la literatura intentaron sobreponerse a la crisis de la historia formulando respuestas y apuestas muy diferentes entre sí. El discurso científico-social, reorganizado competentemente desde la sociología y la politología, acompañó el tránsito neoliberal entre dictadura y democracia con un análisis refuncionalizador de lo social que se quería *ajustado* a los cambios de la sociedad, en plena concordancia con sus avances linealmente dirigidos hacia adelante. Mientras tanto, el arte y el pensamiento crítico recogieron lo más *desajustado* de los restos que flotaban en los imaginarios simbólico-culturales de la memoria herida, realzando la densa y tensa negativa de sus lenguajes fracturados a satisfacer las demandas de operatividad de una sociedad de mercado que sacrifica como obsoletos los remanentes pesados que testimonian, a dura pena, de lo que ha dejado atrás el presente liviano. El saber de las ciencias sociales ordenó los síntomas de la crisis mediante una lengua reconstituyente de procesos y de sujetos: una lengua confiada en el molde disciplinario de aquellos saberes institucionales que se cuidaron mucho de no dejarse afectar por los quebrantos del sentido asociados al recuerdo de un pasado traumático, un recuerdo que juzgaban incompatible con la recomposición profesional de sus nuevas redes de conocimiento social orientadas, en el contexto de la transición democrática, hacia los ministerios y las consultorías internacionales. Mientras tanto, el arte, la literatura y el pensamiento crítico se atrevieron a explorar las brechas dejadas por los vacíos de representación de la memoria rota, no para suturar esas brechas con palabras de relleno sino para re-estetizar lo abrupto de sus cortes en una simbólica de la rudeza y la aspereza del recuerdo histórico.

La gestualidad artística de Carlos Altamirano, Catalina Parra y Lotty Rosenfeld en la que se concentran los textos “Recuerdo grabado y memoria impresa” y “Estadio Chile”, propone incursiones crítico-sociales en ciertas zonas de latencia del recuerdo y la memoria que trabajan con metáforas abiertas de la “herida” en tanto superficie dañada y no cicatrizada. Quizás resulte ejemplar el trayecto de L. Rosenfeld que se inicia, en 1979, con su primer trazado de las cruces en el pavimento titulado “No, no fui feliz”. El título de la obra subraya que el arte crítico, surgido

de la disconformidad social, trabaja con las fisuras subjetivas y los resquicios del sentido. Junto con realizar un desmontaje conceptual de las gramáticas del poder represivo, L. Rosenfeld enfatiza una posición de negatividad y resistencia (“No, no fui feliz”) que rechaza las correspondencias lineales entre el arte y la política al estilo de lo que planteaba la ideología del compromiso de la cultura militante. El diferir interno del yo (“No, no fui feliz”) produce las discrepancias de identidad y códigos con las que el arte de la experimentalidad crítica conjuga su fuerza de oposición. La intervención *Estadio Chile I, II y III* de L. Rosenfeld (2009) analizada aquí sigue inspirándose en esta misma fuerza de oposición, hoy desplazada y reconvertida por la artista en un montaje de citas de sus trabajos anteriores que alude a un pasado de maltratos políticos, económicos y sociales desde los fragmentos rotos de discursos vagabundos que emiten sus ruidos proviniendo de la noche de los tiempos: unos tiempos de desgracia, explotaciones y miseria cuyos sonidos errantes, erráticos, se mezclan con las sombras de un recuerdo fantasmal de la violencia que pone a prueba el cuerpo del espectador al sumergirlo ciegamente en un caos turbador de sensaciones y percepciones inestables. Las tres instalaciones artísticas de L. Rosenfeld en *Estadio Chile* movilizan los significados de estas voces de abandono, que surgen de un recuerdo lúgubre, en nuevas ambientaciones de la memoria donde el oscurecimiento de los lugares (la Bolsa de Comercio, el Estadio Víctor Jara y la mina “El Chiflón del Diablo” de Lota) ve paradójicamente entrecortadas sus negruras por las revelaciones luminosas, filamentosas, de un pasado todavía incomprendido.

Los “40 relatos inconclusos” del artista Carlos Altamirano se precipitan en la arquitectura fúnebre de una página impresa cuya severa geometría de blancos y negros arma sepulturas en las que se alojan fragmentos arrancados del registro de los archivos de la Vicaría de la Solidaridad que detallan las circunstancias de la desaparición de cuarenta víctimas políticas durante el régimen militar. El artista convierte las páginas impresas de un cuaderno de arte, que desplazó de marco y soporte al archivo burocrático del informe jurídico-administrativo de los derechos humanos, en un sitio de recogimiento que homenajea el recuerdo encriptado de lo desaparecido, sin dejar a la vez de construir una tensión extrema entre, por un lado, el constructivismo de la es-

tructuración visual de los bloques de textos que comprimen los relatos de la desaparición y, por otro, la materia sensible del recuerdo afectivo cuyo excedente de melancolía desborda el enmarque fijado por ellos como borde de contención. El forzamiento de un conceptualismo gráfico que pone a distancia el *pathos* de lo humanista-testimonial que suele envolver el testimonio de las víctimas, lleva al recuerdo entristecido de la desaparición a cobrar un nuevo dramatismo debido a dos técnicas de extrañamiento: primero, la de trasladar la lectura de los informes de casos de desapariciones políticas fuera del campo de denuncias y pruebas al que pertenecen estos archivos de tribunales, para hacerlos circular subrepticamente en el mundo del arte y producir así nuevas redes de subjetivación crítica que exploran cómo se desfiguran y reconfiguran las huellas de la desgracia mediante un lenguaje imprevisible; segundo, la de concebir un tratamiento gráfico-conceptual que lleva lo inconcluso de las búsquedas rastreadas en los informes de la desaparición a tener un correlato material en el seccionamiento del corte que priva a cada relato de su final, haciendo que la duda respecto de los desenlaces biográfico-narrativos de cada ser desaparecido cobre un nuevo dramatismo al caer en el infinito precipicio del no saber del todo y del no saberlo todo.

La retórica del collage y del montaje (fraccionamiento y recortes) que usa C. Parra en su obra, entreteje una memoria discontinua de la historia que une un pasado (la dictadura militar) y un presente (el arresto internacional de Augusto Pinochet en Londres) documentados por dos medios de prensa (*El Mercurio* y *The New York Times*) cuya superficie impresa de duros bloques tipográficos se ve desarmada y recompuesta por la frágil artesanía de roturas e hilvanes con la que la artista transgrede el monopolio comunicativo de la verdad informativa. C. Parra produce intervalos en la sintaxis de los poderosos diarios que comunican hegemonícamente las noticias del mundo accidentando el texto y la imagen, llevando la actualidad noticiosa de la realidad política a verse atravesada por el corte y la fragmentación del sentido mediante procedimientos de tajadura que refutan la pretensión de univocidad del mensaje dictado por los titulares de la prensa. Esta accidentación del sentido hace que la memoria lacerada de un tránsito que vincula crímenes (la dictadura militar) y castigo (la captura del ex dictador

como venganza simbólica) se asome por *entre medio* de las rasgaduras que provocaron el ojo y la mano de la artista en la continuidad del flujo de las noticias cuya velocidad de recambio impide el seguimiento de las huellas del pasado y borra los mecanismos que regulan la alternancia del desaparecer y reaparecer de los sucesos en la prensa de actualidad. C. Parra les abre hueco tanto al recuerdo del pasado como a la desconfianza que deben suscitar en nosotros las manipulaciones comunicativas de los usos guiados de la información que producen la separación entre momento histórico y pasado, entre pasado y recuerdo, entre memoria y presente, entre presente y actualidad.

El arte es "obra" pero es también, y sobre todo, una potencia de significación que no tiene por qué respetar las convenciones de artistividad del sistema-arte. El gesto editorial de la publicación *Cuadernos de movilización* que motiva el texto "Recuerdo grabado y memoria impresa" combina lo editorial, lo artístico y lo periodístico, expandiendo así los circuitos de la práctica estética para mezclarla agudamente con otras redes de reflexión e intervención sociales sobre materias de interés político. *The Clinic*, al fundarse como revista, se apropia del nombre de la clínica londinense -*The Clinic*- en la que quedó recluido bajo arresto el ex dictador Augusto Pinochet en octubre 1998. La nueva revista hace de esta apropiación burlona la marca de estilo de un periodismo satírico que, en una de sus ediciones especiales (la publicada con motivo de los treinta años del golpe militar, dedicada a la Unidad Popular y que lleva en su tapa el ícono de Salvador Allende realzado por la leyenda "Compañero Superstar") conjuga provocativamente varias capas de temporalidad histórica que son llevadas incendiariamente a una deflagración simbólico-ideológica que estalla en torno a los mitos, degradaciones y resemantizaciones de lo popular. La "carcajada liberadora" del ánimo post pinochetista con el que *The Clinic* enfrenta los discursos medidos y compuestos de la transición oficial, recurre al fotomontaje como una mecánica de producción de la noticia que adjunta y desjunta fragmentos sueltos cuyas asociaciones de sentido dejan de ser previsibles al ver quebrados sus nexos referenciales. La visualidad periodística de *The Clinic* procede "dando vuelta las informaciones oficiales, cambiando de cuerpos las cabezas", es decir, desnaturalizando el sentido de las uniones predeterminadas entre imagen y texto, fotografía y comenta-

rio, para hacerlas colisionar de manera estrepitosa en las zonas de alto contraste que mezclan desobedientemente el pasado recordado con el día a día imaginativo del comentario noticioso. El humor insolente de la sátira política sirve para destrabar los recuerdos sofocados por la memoria oficial de la transición, haciendo que el recuerdo deje de ser el repositorio de un pasado venerable y consagrado para funcionar como una provocación a disparar flechazos que combatan la nostalgia conservadora (la de la izquierda también). Las partículas revoltosas de una secuencia mezclada que emerge del abigarramiento de los tiempos y del caos de los discursos desensablan la actualidad repetida de noticiario en noticiario.

Las prácticas de la memoria elaboradas durante la transición en Chile basaron sus ejes de referencia pública y de inscripción comunitaria en la denuncia de las violaciones a los derechos humanos, cumpliendo con la tarea, prioritaria, de acumular pruebas y conferirles veracidad a los datos recogidos por los testigos de la violencia, la tortura y la desaparición para atestiguar acerca de cómo se materializaron los crímenes que negaba la dictadura. Sin duda que este trabajo de denuncia, basado en evidencias que debían ser consideradas irrefutables por los tribunales, y la incansable búsqueda de verdad y justicia de las agrupaciones de derechos humanos marcaron la esfera pública de la sociedad chilena dándole crédito, valor y reconocimiento a la palabra de las víctimas. A su vez, la transición instituyó un repertorio de la memoria oficial cuyo afán superior de lograr la reconciliación social, sin dejar de expresar su rechazo al pasado condenable de la dictadura, se orientó prioritariamente hacia la tarea de un reencuentro entre los chilenos que debía borrar la dimensión más litigiosa del pasado conflictivo. Pero las configuraciones de la memoria requieren de muchas texturas de lenguaje y constelaciones de discurso, de vectores múltiples de significación para que el recuerdo del pasado siniestro no se agote en el registro denunciante-acusatorio de la prueba como simple información objetiva ni tampoco se deje aquietar por el marco uniformador del consenso. Las configuraciones de la memoria deben, sin duda, resguardar del olvido insensible las vinculaciones sensibles del recuerdo alojado en la experiencia traumada de las víctimas, pero deben al mismo tiempo otorgarles densidad reflexiva a las políticas y poéticas del recuerdo para

que las simbolizaciones de lo fracturado (tiempo, cuerpo, ideología, representación) puedan reconjugarse mediante trazados de lectura diversos entre pasado-pasado, pasado-presente y presente-futuro. El arte y sus distintas estrategias de montaje crítico-estético son especialmente capaces de darle un tratamiento cualitativamente diferente a las narrativas de lo destrozado que componen el paisaje del después de la catástrofe, transfiriéndoles un espesor valorativo a los residuos de la memoria que las racionalizaciones dominantes de lo social dejaron caer en sus márgenes de abandono, desprecio u obsolescencia. Sin embargo, ¿cómo diferenciar y contrastar estas sutiles poéticas y políticas de la memoria en el paisaje de hipervisibilidad mediática del capitalismo globalizado que hace del recuerdo un material de consumo cultural, vehiculado por tecnologías de la imagen que se aplican en hacer desaparecer secretos y enigmas bajo la sobre-exposición comunicativa?¹ Al arte crítico, al pensamiento artístico y a la crítica cultural les incumbe la tarea de explorar la tumultuosa opacidad de aquellas simbolizaciones del recuerdo llamadas a desmarcarse del brillo de la visualidad satisfecha de las mercancías que no admiten contratiempos al luminoso despliegue de su instantaneidad mediática.

1 Dice Eduardo Grüner: "Es a veces imprescindible, éticamente, saber respetar, resguardar, los secretos de la representación... que -aunque fuera en una vertiente más o menos metafórica- oponen el Arte, en su sentido más amplio, a esa cierta *barbarie* que representa la Comunicación" ya que "la ideología massmediática de la perfecta comunicabilidad busca borrar el lugar del conflicto entre el fetichismo de la mercancía y el trabajo incontrolable del inconsciente. Si todo es "comunicable", si todo es "representable"... entonces no hay desgarramientos, no hay faltas ni agujeros en lo real que puedan ser interrogables o criticables, y todo se vuelve confortablemente *soportable* en la "democracia" de la imagen electrónica". Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada: secretos de la imagen y silencio del arte*, Buenos Aires, Norma, 2001, p. 41-80.

ESTADIO CHILE

En Octubre 2009, la artista chilena Lotty Rosenfeld realizó tres intervenciones tituladas *Estadio Chile I, II y III*,¹ que desplazan y reinterpretan materiales de sus trabajos anteriores trasladándolos de ubicación y contexto para que la memoria artística de las obras pasadas adquiera otras significaciones políticas en diálogo con una exterioridad social atravesada por nuevas rupturas y sobresaltos. Esta iteración de la cita que despliega *Estadio Chile I, II y III* es parte de una trayectoria de obra que ha insistido y persistido en reinscribir la marca de su propio gesto inicial (el trazado desobediente de la cruz en el pavimento de una sociedad represiva) como una forma, local y global, de oponerse tanto a la no-memoria de la transición chilena como a la borradura de la historicidad del sentido del capitalismo intensivo.

Los materiales que L. Rosenfeld reinserta hoy en otras redes de asociaciones y combinaciones metafóricas no son las imágenes-video de sus intervenciones anteriores sino el simple audio de sus grabaciones, que al carecer de una proyección visual que ilumine soportes o contenidos, lleva los espectadores de la obra a compartir una inquietante oscuridad que los expone a una situación de confusión e inestabilidad de los sentidos. Las bandas de sonido que se emiten disociadas de todo anclaje referencial, recrean una memoria de voces entrecortadas que tratan desesperadamente de hacernos oír lo inaudible de su pasado de catacumbas sin dejar que el recuerdo histórico ceda a la distracción de las imágenes o se deje tentar por los brillos relucientes de la visualidad mediática.

Leídas en clave de la crítica artística contemporánea, las tres intervenciones de L. Rosenfeld que agrupa *Estadio Chile I, II y III* pertenecen al mundo de la "post-producción", en el entendido que "post-producción" es un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video" que "designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales

1 Estadio Chile I, II, III, Trienal de Chile 2009 (Santiago de Chile - Lota, Concepción). Ver: *Catálogo de la Fundación Trienal de Chile 2009*, Santiago, 2010.

o sonoras, el subtítulo, las voces *en off*, los efectos especiales. Como un conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y del reciclaje, la postproducción pertenece pues al sector terciario, opuesto al sector industrial y agrícola —de producción de materias en bruto—.² L. Rosenfeld utiliza las tecnologías de la postproducción para ensamblar los audios de sus video-instalaciones anteriores, al igual que lo hacen otros artistas contemporáneos que desafían el mito romántico y moderno de la "originalidad" trabajando con lo *ya fabricado* y lo *ya procesado* en el mundo postmoderno de las apropiaciones y reconversiones de citas en préstamo que circulan por redes multi-mediatizadas de discursos y significaciones. Pero en el caso de *Estadio Chile I, II y III*, lo que nos dice la obra de L. Rosenfeld es que lo "postproducido" tiene la especial motivación crítica de revelar un contraste intensivo entre, por un lado, los arreglos transcodificadores de fragmentos de lenguajes que cambian de repertorios, soportes y estructuras desplazando sus originales contextos de referencia socio-artísticos y, por otro, la "materia en bruto" de la experiencia local de un Chile de la represión política y la explotación económica cuyas memorias-en-uso (vinculadas a experiencias grabadas en zonas de agresión y deterioro de la vida humana) se declaran oscuramente refractarias al liso y transparente reciclaje postindustrial que sólo apuesta a la equivalencia de las series.

Memoria I: de crisis en crisis

En 1979, el trabajo *Una milla de cruces en el pavimento* firmado por L. Rosenfeld,³ puso en escena una relación entre cuerpo, signos y poder, que desplegó todo su potencial subversivo en una ciudad bajo control militar. Recordemos que la obra de L. Rosenfeld consistió en alterar las marcas que dividen la calzada, es decir, en cruzar esas marcas en el pavimento, hechas para señalar la dirección del tránsito, con la franja blanca de una venda de género cuyo eje perpendicular de desacato se superponía a la vertical ya trazada por el orden. En un gesto de sobriedad máxima, de total rigor y contención, de exactitud conceptual y de

2 Nicolás Bourriaud, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 7.

3 Para una lectura detallada de las operaciones inscritas en el trabajo de Lotty Rosenfeld, ver: María Eugenia Brito / Diamela Eltit / Gonzalo Muñoz / Nelly Richard / Raúl Zurita, *Desacato*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1987.

falsa discreción, una artista chilena habitante de un país bajo dictadura militar transgredió la relación entre marcas, territorio y vigilancia con la que el autoritarismo sitiaba a los cuerpos y las identidades bajo sospechas. Atrevidamente, el trazado de la cruz en los pavimentos de Chile realizó una intervención del paisaje que usó el arte como vector de desobediencia (rechazar la impositiva linealidad del camino unívocamente trazado) y de resignificación creativa (inventar una relación con los signos que, en lugar de ser fija e invariable, fuera plural y diseminante).

Alterando un simple tramo de la circulación cotidiana mediante un gesto aparentemente inofensivo, la obra de L. Rosenfeld llamaba poderosamente la atención sobre la relación entre *sistemas comunicativos, técnicas de reproducción del orden social y uniformación de sujetos dóciles*. En los años ochenta, el valor transgresivo del trabajo de las cruces de L. Rosenfeld se inscribía en el paisaje de castigos y persecuciones de una nación militarizada. Durante los años de la transición democrática en los que L. Rosenfeld siguió realizando varias intervenciones de arte usando esta misma operación de la cruz, su gesto de antes se recortó sobre un nuevo trasfondo de marcas corridas que ya no tenía que ver con la tajante oposición entre oficialismo y disidencia de los años de la dictadura sino con las mecánicas de homogeneización social y de consensualización política de la “democracia de los acuerdos”. Este trasfondo disciplinador de la transición democrática fue el paisaje que usó *Moción de orden* (2003)⁴ para proyectar en salas de museos y fachadas institucionales los desfiles de hormigas que evocaban sutilmente los mecanismos de reclutamiento que, en nombre del ordenamiento social y del productivismo económico, arman filas para que lo funcionario-burocrático y lo numerario-contable vayan alineando sus datos en columnas fáciles de ser encuadradas y supervisadas por la racionalidad del sistema.

En *Estadio Chile I* (2009) L. Rosenfeld reedita su propia memoria de las cruces iluminando de noche la fachada de la Bolsa de Comercio de Santiago de Chile con una sola imagen: la del título de una intervención realizada hace más de veinte años (“Una herida americana”) acompañada de la fecha que data ese trabajo (1982) y de su firma de autora

4 Lotty Rosenfeld, *Moción de orden*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2003. Catálogo de la exposición “Moción de orden” realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo y Gabriela Mistral en Santiago de Chile.

(L. Rosenfeld). ¿En qué consistía el trabajo de 1982 titulado *Una herida americana* que evoca aquí la autora como recordación artística y memoria política? L. Rosenfeld intervino el espacio de la Bolsa de Comercio de Santiago en pleno funcionamiento un día cualquiera de 1982, exhibiendo en los monitores que registran habitualmente las fluctuaciones monetarias del curso bursátil la imagen de la cruz trazada por ella frente a la Casa Blanca de Washington en una otra intervención de arte realizada ese mismo año frente al símbolo institucional del poderío de la capital norteamericana. L. Rosenfeld introdujo la doble aritmética de la transgresión con sus cruces diseñadas por el arte en un lugar (la Bolsa de Comercio de Santiago) cuya función es la de hacer crecer el valor acumulativo de los balances económicos. Sin permiso, ella jugó con los signos *más y menos* de la cruz para desajustar la(s) cuenta(s) de los negocios, para producir un desajuste crítico en las ecuaciones negociadas del capitalismo de mercado y de los mercados de capital.

La fecha de 1982 es altamente significativa ya que designa el año en que sucede un cataclismo en la política económica del régimen militar de Augusto Pinochet, que a fuerza de desregulaciones combinó el “ajuste estructural” y la “economía abierta” para convertir a Chile, anticipadamente, en una sociedad de libre mercado que le diera lecciones al resto de América Latina.⁵ La crisis de 1982, que remece todo el sistema financiero e implica la quiebra de las grandes empresas y las fábricas junto con el derrumbe de la banca nacional, hizo tambalear lo que la expansión neo-liberal de la dictadura militar llamaba orgullosamente “el milagro chileno”. 1982 es el año en que, desde el arte, L. Rosenfeld trazó una cruz imaginaria y figurada entre la Casa Blanca de Washington que regula el orden económico internacional y el epicentro del terremoto económico nacional que se desató en plena dictadura militar (la Bolsa de Comercio de Santiago de Chile). La memoria de esta primera falla del neoliberalismo chileno que hizo tropezar su economía de mercado (una memoria ahora presente en *Estadio Chile I* a través del registro de audio de los sonidos de la Bolsa de Comercio que fue inter-

5 Para un riguroso análisis político-cultural de los modos y condiciones de implantación del discurso económico de los *Chicago boys* en Chile, ver: Luis E. Cárcamo-Huechante, *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en Chile de fines del siglo veinte*, Santiago, Cuarto Propio, 2007.

venida por ella en 1982) viene a reciclarse artísticamente en octubre del mismo año en el que se diagnostica la crisis económica mundial (2009): una crisis originada en Estados Unidos que a diferencia de hecatombes anteriores surgidas en países del subdesarrollo es descrita por los especialistas internacionales como “crisis de los países desarrollados”. Al elegir nuevamente la Bolsa de Comercio de Santiago de Chile como soporte de marcación de su gesto crítico-artístico, L. Rosenfeld nos propone una inversión de escena (de la periferia al centro y del centro a la periferia) que sigue designando como “*herida americana*” a los desequilibrios político-económicos entre lo local y lo global que castigan a las naciones vulnerables. La memoria de saqueos, robos y extorsiones colonialistas que se oculta en el fondo de los siglos que desfilan por la historia de América Latina y que, aun en tiempos postcoloniales, la artista sigue llamando “una herida americana”, se funde en el vistoso síntoma del reviente monetario de la crisis de 2009 que en vísperas del Bicentenario de Chile afectó la confianza global en el sistema crediticio e hipotecario de los mercados del hipercapitalismo. Al reincrustar esta cita de abusos y desposiciones en el centro comercial de Santiago que rodea a la Bolsa de Comercio, L. Rosenfeld llama la atención de los paseantes de un sector urbano de tiendas y oficinas sobre el modo en que el deleite consumista de la cultura de mercado que privilegió la transición olvidó que fue la dictadura militar la que, experimentalmente, le dio origen y forma al “milagro neoliberal” del que profitó después sin culpas. En *Estadio Chile I* el arte de L. Rosenfeld superpone la marca de un anterior derrumbe político-económico en la misma fachada, la de la Bolsa de Comercio de Santiago de Chile, que continúa transando los saldos de la crisis financiera para que la gravedad del pasado (los costos en vidas humanas que significaron la enajenación de la deuda y la cesantía producidas por el escándalo financiero de 1982) no mortifique un presente neoliberal que pretende olvidarse instantáneamente de sus caídas anteriores para seguir luciendo triunfal.



Estadio Chile / I. Intervención audio visual. Exterior Bolsa de Comercio, Santiago
Fotografía: Kena Lorenzini

Memoria II: el tumulto de las fronteras entre el adentro y el afuera del arte

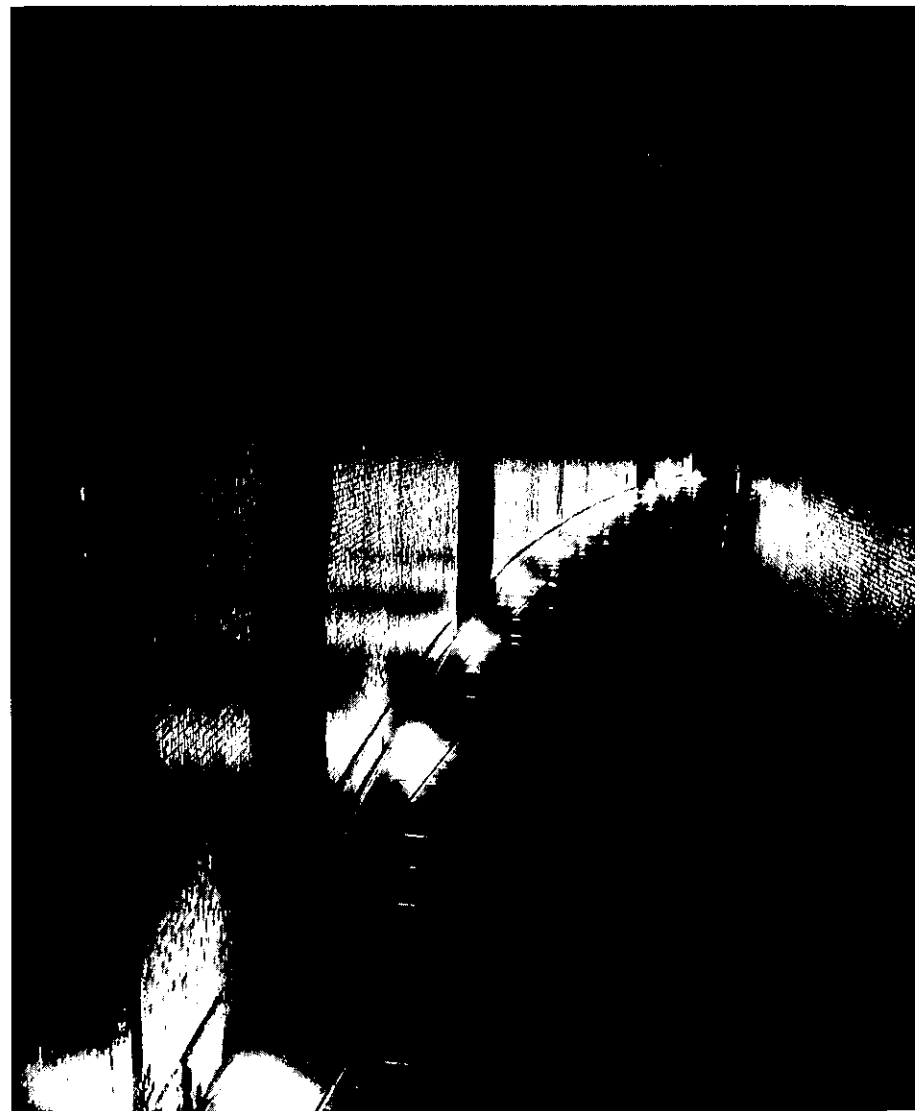
La obra de L. Rosenfeld forma parte de una secuencia de arte chileno que había ya reflexionado activamente sobre las relaciones entre paisaje urbano, cotidianidad social y acontecimiento artístico. El grupo CADA, del que fue miembro L. Rosenfeld,⁶ desplegó su estrategia de las “acciones de arte” en la ciudad para transgredir las fronteras que clausuran el sistema artístico al limitar sus obras a los reductos institucionales.

El propio trabajo de L. Rosenfeld se había ya salido del marco protegido del arte de museo y de galerías para correr el riesgo (callejero) de ir al encuentro de un espectador cualquiera; un espectador que, motivado por montajes inéditos, se animara a cuestionar las rutinas de los códigos basadas en la pasividad y el acostumbramiento. El margen de indefinición artística que rodea lo casi anónimo del trazado de la cruz en el pavimento, nos dice que la obra de L. Rosenfeld desea consumir al menos una parte de su destino de recepción artística en el espacio colectivo, incierto, de la ciudad de todos los días, para que lo contingente y lo aleatorio de los materiales escénicos que baraja el arte se mezclen con imprevisibles tramas de intersubjetividad ciudadana. L. Rosenfeld suele recurrir a una multi-espacialidad de contextos artísticos y extra artísticos para que el arte no permanezca cautivo de un único protocolo de lectura ni de un puro sistema de inscripción de su valor. L. Rosenfeld altera la normalidad de la ciudad con una intervención semi-pronunciada, no enteramente distinguible en la identificación de su procedencia artística, que juega con el desconcierto de algo *fuera-de-recorrido* cuyos significados flotantes no despejan nunca del todo la ambigüedad de sus ¿por qué? y sus ¿para qué?

El lienzo blanco titulado *Una herida americana* atraviesa, en 2009, el frontis de la Bolsa de Comercio de Santiago de Chile con aquella fecha (1982) que la hiper-performatividad del sistema económico de hoy no quiere recordar por considerar ya obsoleto el desastroso lapsus financiero que desbancó al mercado de capitales en Chile. La proyec-

⁶ Para una investigación documental sobre el grupo CADA, integrado por Diamela Eltit, Raúl Zurita, Fernando Balcells, Sergio Castillo y Lotty Rosenfeld, ver: Robert Neustadt, *Cada día: la creación de un arte social*, Santiago, Cuarto Propio, 2001.

ción en la fachada de la Bolsa de Comercio de Santiago del recuerdo intempestivo de una quiebra económica recogida extrañamente por la memoria del arte, cumple con alertar creativamente a la memoria ciudadana respecto de la suma de olvidos y pérdidas, de reveses y perances, de naufragios y hundimientos con que la corriente neoliberal hace borrón y cuenta nueva.



Estadio Chile/ II. Intervención sonora. Interior Estadio Víctor Jara, Santiago
Fotografía: Kena Lorenzini

Memoria III: negar las imágenes para hacer(se) escuchar

¿Cómo simbolizar la pérdida y la ausencia en tanto figuras vinculadas a la desaparición de cuerpos y personas durante los años militares, y cómo representar el angustioso hueco de no-identidad que dibujó la represión en el cuerpo social? Este dilema crítico reaparece cada vez que el arte se hace cargo de la problemática del recuerdo en sitios marcados por lo ominoso de un pasado de identidades tachadas.

El ex Estadio Chile fue declarado “monumento histórico” y luego cambió su nombre por el de Estadio Víctor Jara, en homenaje al cantautor popular detenido y asesinado en este recinto en 1973. Este es el espacio simbólico de la memoria que se propuso intervenir L. Rosenfeld a las 12:00 horas de un día jueves 7 de octubre de 2009, desviando momentáneamente la rutina diaria de una sede que, más allá de su designación patrimonial, volvió rápidamente a ser ocupada por el calendario de las actividades físicas y deportivas de la comunidad. Gracias al arte de L. Rosenfeld el Estadio Víctor Jara se reencontró con la memoria soterrada de la violencia histórica que la relajada normalidad de la programación deportiva del recinto había dejado sin vigencia. La intervención *Estadio Chile II* se atrevió a remecer el presente evasivo para que la memoria de Víctor Jara lo acusara de no ser capaz de concentrarse en su pasado reprochable.

La intervención artística de L. Rosenfeld consistió en invitar a un grupo determinado de personas a realizar un recorrido por el Estadio Víctor Jara cuyo recinto había sido oscurecido y vaciado por decisión de la artista, como un modo de contraponer la soledad de ese momento recortado al agitado ritmo de movimientos que integran la sede deportiva al dinamismo cotidiano de la ciudad. Guiados por una frágil iluminación de ampolletas ubicadas en el suelo de los pasillos, los espectadores que se adentran en la penumbra del recinto son asediados imaginariamente por el eco tormentoso de las reminiscencias del ayer (su pasado de secuestros y tortura) que le traspasan su fantasmática del dolor. Nada de teatralidad ni de escenografización del recuerdo. Sólo la arquitectura de implacable geometría del estadio y sus muros compactos que fueron testigos mudos del sufrimiento humano son los encargados de conservar las huellas que los usos recreativos del recinto de hoy fermentan difuminando. Las luces desfallecientes que señalizan una caminata

de rumbo incierto no pueden sino provocar en cada visitante, transferencialmente, la angustia de las preguntas respecto de sus destinos que atormentaban a los prisioneros cuando desfilaban con miedo por los pasajes de este laberinto de la muerte entonces administrado por guardias que jugaban con la incertidumbre como un arma de destrucción psicológica.

La no ocupación de imágenes que recuerden literalmente el episodio del asesinato de Víctor Jara, hoy convertido en emblema de la muerte injusta de los tiempos de la dictadura, frustra la tentación referencial de que el recuerdo histórico se base en la reconstrucción de un pasado conocido y demasiado reconocible por su traducción esquemática a leyenda o iconografía. L. Rosenfeld se niega a la ilustratividad del recuerdo que “representa” a la memoria con las imágenes codificadas de una historia mítica. Habiendo renunciado a la comodidad de la estereotipada iconografía de Víctor Jara, el arte de L. Rosenfeld busca sorprender y desorientar, extraviar, para que el ejercicio anti-realista de recordar *a oscuras* obligue a los espectadores a experimentar con sus propias trazas de la memoria en ausencia de un recordatorio previsto.

La negación de las imágenes –la supresión de toda visualidad comunicativa– en la intervención del Estadio Víctor Jara va junto con una intensificación de la sonoridad, gracias a un trabajo de audio que deja resonar en el vacío del espacio una multiplicación de voces (sacadas de los videos anteriores de la artista) que entrecortan el silencio con lamentos y suspiros, mezclados con mensajes verbales que toman la forma de imprecaciones, órdenes, recuentos, etc.... El audio que resuena en el estadio mezcla los sonidos de un esfuerzo físico (¿una loca carrera, un parto o un goce sexual?) que ya había sido parte del video *¿Quién viene con Nelson Torres?*⁷ (2001) y que se encuentran ahora mezclados con los datos del recuento de votos del plebiscito chileno que figuraba en la video-instalación *Cautivos* de 1989⁸ y con los timbres de la casa de remate de la otra video-proyección *El empeño latinoamericano* (1998). La materia pulsional de la sonoridad coloca a los espectadores que deambulan por el Estadio Víctor Jara en una disposición de “escucha”, según

7 Lotty Rosenfeld / Diamela Eltit, “¿Quién viene con Nelson Torres?”, 2001.

8 Esta video-instalación se realizó en el hospital abandonado de Ochagavía, comuna de Pedro Aguirre Cerda.

la definición que da de ella Roland Barthes al decirnos que “la escucha del sonido incluye en su campo... *lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo retrasado*”.⁹ Al llenar el recinto vacío de sonidos no precisables que, también, parecen quejidos, L. Rosenfeld desentierra la memoria de los gemidos de los prisioneros que, en sus tiempos de reclusión clandestina, eran entregados a la tortura con una venda en los ojos. Pero los ruidos que puntúan el recorrido de los espectadores en *Estadio Chile II* descargan una referencialidad híbrida, debido a la revoltura de sus múltiples evocaciones sociales y políticas que no se limitan a la represión ni a la tortura. La obra combina el ritmo de un *cuerpo al límite* (¿dolor o placer?) con la votación plebiscitaria de 1989 que reabre la democracia y con los remates de “La Tía Rica” por la que desfilan las vidas hipotecadas de las clases populares atrapadas en los mecanismos de la sobrevivencia económica. La confusión de ruidos ambientales multiplica los choques de sensaciones entre diversos contextos de sacrificio y desempeño, de alivio y desdicha, de renunciadas y compensaciones cuyas zonas fraccionadas de existencia —*cuerpo, democracia y pobreza*— se asombran de este encuentro a tientas (no-iluminado) entre lo estético, lo social y lo político.

El silencio no habla. Esto no significa que el silencio no tenga nada que decir, que no contenga murmulos o incluso vociferaciones, sino que varios de sus sonidos son regularmente acallados por el control del discurso oficial que sujeta gritos y palabras. Las voces del silencio permanecen inanimadas hasta que un impulso libertario —por ejemplo, el de la creación artística— levante la censura de los micro-aparatos de represión que bloquean sus súplicas y réplicas en la comunicación ordinaria. La oscuridad le otorga una cualidad física al silencio, tornándolo expresivo. Así ocurre con la presencialidad de lo silente que nos acosa en las penumbras del Estadio Víctor Jara (*Estadio Chile II*) o en las tinieblas de la mina “El Chiflón del Diablo” (*Estadio Chile III*): sólo tomamos conciencia de las infinitas voces que cubre y recubre el silencio cuando el espesor de sus capas se ve perforado por algunos sonidos que han transitado desde zonas profundamente calladas hacia ciertos umbrales de desenmudecimiento. L. Rosenfeld interrumpe dramáticamente el silencio y la oscuridad, su duración y materia para darles curso a las voces

9 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Editions du Seuil, p. 229 (la traducción es mía).



Estadio Chile/ III. Intervención sonora. Interior mina de carbón “El Chiflón del Diablo”, Lota
Fotografía: Kena Lorenzini

rezagadas por el olvido que cuentan los secretos de su habitar clandestino en la parte trasera de las discursividades públicas. La fantasmalidad de estas voces resucitadas que pueblan el Estadio Víctor Jara (*Estadio Chile II*) y la mina de Lota (*Estadio Chile III*) retumba en la oscuridad para delatar la ausencia de las demás voces que permanecen secuestradas por los monopolios comunicativos de la actualidad de los medios. La lección que aprendimos en la oscuridad del silencio contagiado por el ruido que modula las tres instalaciones de L. Rosenfeld, gira en torno a cómo el arte puede hacer estallar la frontera de vigilancia entre callar y hacer oír, seguir mudo o darse a escuchar.

En *Estadio Chile III*, el arte interviene la mina “El Chiflón del Diablo”, espacio que ha sido previamente narrado en su pasado-pasado (crónicas) y en su pasado-reciente (filmaciones) por escrituras que mezclan lo pretérito y lo actual. La memoria de la mina de Lota —explotada desde el siglo XIX— fue relatada en los cuentos de Baldomero Lillo (1904) y luego filmada en la película *Sub-terra* de Marcelo Ferrari (1999). Una memoria literaria y una memoria cinematográfica forman una primera capa de sedimentación del recuerdo hoy interceptada por el turismo, que declaró la mina “El Chiflón del Diablo” sitio de visitas guiadas por ex mineros que hablan a los visitantes nacionales e internacionales las condiciones de trabajo de su duro pasado de explotación obrera. El costumbrismo de Baldomero Lillo y la recreación de época de la película de Marcelo Ferrari (vestuarios y costumbres) han sido ambos desplazados, en tanto pasados ficcionados de la vida minera, por la novedad ultra-realista de la industria del turismo y su mercado del rescate patrimonial. El espectador de la intervención de L. Rosenfeld en las galerías del oscuro subterráneo se topa con la última conservación del pasado reciclado por el turismo, que devela la cosmética de una memoria hecha de decorados y utilerías, mientras el arte contrasta sonoramente estos artificios con la materialidad bruta de la fuerza de trabajo impregnada en las paredes sudadas del túnel.

Memoria IV: de lo hipertecnológico a lo somático y lo perceptivo

En el arte tradicional, la relación del espectador con las imágenes se juega en la frontalidad de la mirada. Las imágenes están frente a nosotros, y la mirada busca abarcarlas desde la distancia que nos separa de

ellas. En muchas de sus intervenciones anteriores, como por ejemplo en *Moción de orden*, L. Rosenfeld usó el video para descuadrar el campo de visión mediante técnicas de choque (rotaciones de ángulos, quiebres de perspectivas) que exponen la mirada del espectador a situaciones de riesgo e incomodidad y refutan así el anestesiado guión de la visualidad mediática que divulga las catástrofes en nuestras pantallas televisivas como si fuesen un producto más de las industrias del entretenimiento.

Aquí la estrategia es otra. La opción de L. Rosenfeld consiste en suprimir las imágenes para que el espacio se perciba sólo habitado por sonidos, modificando de este modo las condiciones físicas y artísticas que hicieron de la vista el órgano tradicionalmente encargado de capturar las imágenes y dominar el sentido. Ya no hay un *frente a*, medible y regulable, sino un *en torno a*, envolvente y penetrante: un entorno que abole la distancia de la vista como resguardo y protección para sumergirnos a cambio en la proximidad amenazante de sonidos confusos. El espacio oscurecido y los ruidos no completamente identificables graban en el cuerpo del espectador que se encuentra debajo de la tierra (*Estadio Chile III*) una memoria somática: la memoria arcaica de una temporalidad fuera-del-tiempo que recuerda con pánico la indiferenciación de los límites, el no control de las fronteras que distinguen y separan el ser del no-ser. Memoria del inconsciente que pulsa en la oscuridad de la intervención de L. Rosenfeld en “El Chiflón del Diablo” para que sus espectadores no se olviden que la distancia es un límite que separa la identidad de la otredad y que esta distancia puede dejar de funcionar súbitamente como garantía y protección de una identidad refugiada en sí misma, para volverse angustia y perturbación al sumirse en el caos de la otredad. Desestabilizar el sentido de la distancia anulando el ejercicio de la vista como dominación del espacio y luego agudizar el temor de la confusión que proviene de lo inarticulado de los ruidos, es lo que se propone la intervención de *Estadio Chile III* para que afloren las capas de experiencias del pasado somático que fueron sepultadas por la moderna arqueología de la percepción.

Cuando se apagan las linternas del casco que llevan puestos para avanzar en el túnel húmedo de la mina “El Chiflón del Diablo”, ubicado a 850 metros debajo del mar, los espectadores de la obra de L. Rosenfeld tratan de moverse sin puntos de referencia ni coordena-

das espaciales que los orienten corporalmente. Ya no tienen de donde aferrarse, y viven la situación de encierro en la que los coloca la obra como una situación que parece, momentáneamente, no tener salida. La oscuridad completa y el reemplazo de imágenes por sonidos obligan al reaprendizaje del cuerpo que debe pasar de lo visual a lo auditivo,¹⁰ produciendo una intensificación de la sensorialidad que re-materializa la experiencia.

El hecho de suprimir la visión haciendo desaparecer las imágenes en la oscuridad de la obra, lleva implícita —como negativo— una reflexión sobre el estatuto de la visualidad en las sociedades de la comunicación. La obra de L. Rosenfeld no está al servicio de la sobreexposición de lo visible, del reinado del consumo visual y de la saturación icónica como rasgos dominantes de la globalización mediática y del capitalismo de mercado. En esta intervención a oscuras que se produce en el fondo de la tierra, la hipertecnología de la obra pretende, al revés, agudizar un universo de sensaciones y percepciones que recupere el volumen de los estratos de experiencia corporal que fueron aplastados por la victoriosa ostentación de las pantallas que celebran, en la superficie, la translucidez del intercambio globalizado entre comunicación y espectáculo. En la profundidad abismada, finalmente insondable, de la mina “El Chiflón del Diablo” que guarda la memoria subterránea de su historial de pobreza, maltratos y explotación, L. Rosenfeld ha organizado una retirada de la visualidad y de sus imágenes para que el cuerpo y el recuerdo deban auscultar las cavidades del pasado tenebroso, lo más lejos posible de las seducciones a la vista que iluminan los *flashes* de la entretención.

Memoria IV: alturas y subsuelos

Aunque sea a través del eco difuso del audio de sus anteriores trabajos que sólo comparecen ahora con el sonido, se nos hace presente cómo la obra de L. Rosenfeld ha trabajado decididamente en las fronteras simbólicas y políticas que desmarcan confines.

¹⁰ “Una vez abajo, se encienden las linternas adquiriendo el espectador la visión de un cíclope. Las primeras referencias que se desdibujan son la pérdida de la luz de día y el centelleo del claro-oscuro va lentamente reacondicionando la percepción de la oscuridad y la humedad para dar paso a la audición como sentido dominante”. Alberto Madrid, “La narración del archivo”, en *Catálogo de la Trienal de Chile 2009*, op. cit.

Por ejemplo, en la video-instalación *Cautivos* (1989), realizada en un hospital inconcluso ubicado en una zona periférica de la ciudad de Santiago,¹¹ la autora juntó las imágenes televisivas de un juicio oficial a disidentes cubanos y las del “viajero de la libertad” Mathias Rust, aterrizando en la Plaza Roja de Moscú, con la marcación del voto chileno (trazar una cruz en la papeleta de votación), que en la coyuntura del plebiscito de 1988 iba a marcar el fin de la dictadura. Ese trabajo de arte supo recrear complejas tensiones entre: *quiebres utópicos* (la interrupción del golpe militar que frustra la construcción del hospital planeada durante la Unidad Popular por Salvador Allende, en cuya arquitectura presentó entonces su obra); *crisis de las ideologías* (las múltiples sacudidas y temblores que experimentó el mundo de los dogmas, de las convicciones y las militancias, después de la Guerra Fría y la crisis de los socialismos reales); *reordenamientos político-administrativos* (la transición chilena como artefacto neoliberal que conjugó, pragmáticamente, consenso y mercado) y *exclusiones sociales* (la costra de marginalidad y delincuencia que recubre el hospital periférico, exhibiendo el síntoma de una falla orgánica del sistema).

En su otra video-instalación *El empeño americano*, L. Rosenfeld confeccionó una poderosa reflexión visual sobre el obscuro refinamiento de las máquinas de destrucción humana ligadas al hiperconsumo capitalista. Imágenes filmadas desde el interior de la casa de empeño santiaguina “La Tía Rica”, narraban el incesante trueque de riquezas y pobreza que, despiadadamente, capitalizan las desventajas del que menos tiene. Los cuerpos de *El empeño americano*, expulsados de la ronda de ganancias del capital hacia la miseria de un futuro hipotecado, reflejaban la sobreexplotación de las carencias y los reciclajes productivos del capital que convierten la dignidad humana en un vergonzante residuo.

En otra de sus obras, *Moción de orden*, las imágenes de las plataformas petroleras delataban la voracidad postindustrial que sigue despojando a las mismas regiones latinoamericanas que fueron robadas durante siglos por las potencias occidentales. *Moción de orden* ponía en relación de enlace y secuencia la reapertura de la Bolsa de Comercio

¹¹ Una performance de Pedro Lemebel se realizó la misma noche en la que L. Rosenfeld intervino el hospital. Para una lectura del trabajo de L. Rosenfeld, ver: Diamela Eltit, “Los sobresaltos de la crisis”, en *Revista de Crítica Cultural*, N. 1, Santiago de Chile, Mayo 1990.

de Nueva York después de los atentados del 11 de septiembre 2001 y la búsqueda de más y más petróleo en Tierra del Fuego, como un modo oblicuo de denunciar los circuitos de intereses que se juntan, en el fondo y la superficie del planeta-mundo, para favorecer a los dueños de la riqueza y empobrecer aún más a los explotados del sistema.

Las fronteras son lo que separa pero también son lo que une al servir de juntura entre regiones desvinculadas unas de otras. Algunas de las fronteras que atraviesa L. Rosenfeld son las que ella misma traza subliminalmente uniendo el centro de la Bolsa de Comercio de Santiago de Chile (*Estadio Chile I*) con la periferia de la mina "El Chiflón del Diablo" (*Estadio Chile III*). Del centro (acaparamiento metropolitano) a la periferia (desvalimiento regional), la artista recorre una primera frontera entre zonas que, pese a la fluidez de los intercambios en tiempos postmodernos de incesantes desplazamientos y relocalizaciones, viven la distancia como el privilegio exclusivo que detentan los que pueden recorrer el mundo sin trabas y multilateralmente. Pero sobre todo, L. Rosenfeld señala la frontera invisible que relaciona el alto tráfico de la especulación financiera del capitalismo global con la pobreza y la cesantía de una zona carbonífera que, por falta de rentabilidad económica, debió cerrar en 1987 sus yacimientos regionales. La artista usa paradójicamente la oscuridad para iluminar la verdad olvidada de que los costos de la explotación de Lota, que superaban el valor de mercado del carbón, terminaron por decretar el cierre de la mina y "producir" tres mil cesantes. Su intervención en *Estadio de Chile III* ayuda a recordar cómo esta verdad olvidada forma activamente parte de las asimetrías que derivan ferozmente de las calculadas relaciones de enriquecimiento y empobrecimiento con las que juega la dominante capitalista.

De lo alto (la Bolsa de Comercio) a lo bajo (la mina de Lota), es decir, de la especulación financiera al deterioro económico-social, L. Rosenfeld traza la línea de una nueva cruz que tiene al Estadio Víctor Jara como eje central de intersección. Este afectado recinto de la memoria es el punto de *cruce(s)* en el que se graba simbólicamente la densidad intransferible de una materia vivencial del recuerdo de la dictadura militar todavía adherida a sus víctimas; una densidad que nunca lograrán disipar del todo ni el poder de abstracción de las finanzas ni la fuerza

de desmaterialización de las tecnologías con las que juega el capitalismo globalizado.

Las tecnologías multimedia de la obra de L. Rosenfeld no le rinden homenaje al brillo capitalista de las operatorias de mercado. Su tributo va dedicado a lo que dichas operatorias han ocultado (desprecios y victimizaciones) para que los desechos periféricos de lo no-rentable y de lo improductivo no echen a perder la cuenta exitista del progreso y del crecimiento que lleva a la supremacía económica a acaparar el goce de la plusvalía. Giran en las obras de L. Rosenfeld, a distintas velocidades de sedimentación, los índices de superproducción que anota el hipercapitalismo como resumen triunfal de su expansión planetaria, junto con las señas insurgentes de memorias sublevadas que luchan contra la desigualdad y las carencias de identidades postergadas en la no-visibilidad e inferioridad del "debajo de" la luz y la tierra.

RECUERDOS GRABADOS Y MEMORIA IMPRESA

La editorial *Metales Pesados* participa el año 2009 de la II Internacional Poligráfica de San Juan de Puerto Rico con la publicación de un libro –*Cuadernos de movilización*– que reúne varias intervenciones gráficas y textuales.¹ Me interesa unir entre sí tres de estas intervenciones: las de los artistas Carlos Altamirano y Catalina Parra, y la de la revista *The Clinic*, porque cada una de ellas se cruza con la memoria de la reciente historia nacional como filigrana de operaciones críticas que giran en torno a la condición impresa del recuerdo. Sucesos, noticias y medios de prensa son el universo referencial y el soporte comunicativo de estas tres intervenciones gráficas de C. Altamirano, C. Parra y de la revista *The Clinic* que, desde las sordas o agudas reminiscencias del pasado, actualizan creativamente el gesto de recordar para que el recuerdo no se conforme con ser queja o lamento sino, más bien, para que su vitalidad enunciativa actúe como réplica y temblor en la geografía de los discursos de un presente desafectado.²

Tumbas de papel

Ya en noviembre de 1996, C. Altamirano expuso en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile una obra titulada *Retratos*³ que consistía en desplegar una franja mural de imágenes impresas en un soporte gráfico computarizado; imágenes provenientes de distintas fuentes iconográficas tales como la visualidad urbana, el arte, la historia política, la

1 La publicación *Cuadernos de movilización* (Santiago, Metales Pesados, 2009) incluye las participaciones de: Carlos Altamirano, Manuel Córdoba, Eugenio Dittborn, Patrick Hamilton, Justo Pastor Mellado, Catalina Parra, Rodrigo Salinas, Guillermo Tejada, *The Clinic*.

2 Si quisiéramos armar un preciso contrapunto a la relación de paisaje(s) que establecen estas tres intervenciones –Altamirano, Parra, *The Clinic*– con la memoria de la dictadura y la memoria en postdictadura, tendríamos que señalar como bisagra el trabajo de Patrick Hamilton que comparte esta misma publicación: sus foto-montajes que retratan edificaciones santiaguinas revestidas y travestidas (el falso mármol en carteles falsamente monumentales) de una desvalida y poco elocuente arquitectura urbana, designan –paródicamente– a la “transición” como maquillaje engañoso que oculta la no-profundidad histórica tras un simulacro de aparatosidad; como la cosmética de una no-memoria que se vacía en la banalidad de los efectos de superficie. Para una lectura del trabajo de P. Hamilton, ver: Patrick Hamilton, “Proyecto de arquitecturas revestidas para la ciudad de Santiago”, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.

3 Ver: Nelly Richard, “Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas”, en revista *Punto de Vista*, N. 68, Buenos Aires, diciembre 2000, pp. 29-33.

actualidad nacional, los manuales escolares, las fotos de álbum, etc. El brillo hiper-tecnológico de esta secuencia visual de imágenes traducidas al lenguaje publicitario del diseño se veía interrumpido por los retratos en blanco y negro de los detenidos desaparecidos que acostumbramos ver en los carteles que levantan los familiares de las víctimas en las marchas ciudadanas. Los *Retratos* de C. Altamirano llevaban el desgaste del blanco y negro, su grano reventado por la precariedad técnica de la fotocopia, a introducir lo contemplativo del aura melancólica (lejanía) en el desfile exhibitivo (proximidad y circulación) de las imágenes-mercancías que, triunfalistas, se niegan a acusar recibo de la tristeza de la pérdida con la que carga afectivamente la memoria en duelo.

La monótona fijeza de los retratos “detenidos” en el rígido formato de la foto carné que consigna la identidad de los detenidos desaparecidos, contrastaba con la velocidad del flujo electrónico que acelera el ritmo y la cadencia con que el mercado audiovisual pretende desalojar las huellas de memorialidad que podrían ensuciar sus despejadas pantallas comerciales. La obra *Retratos* de C. Altamirano se hace responsable de la traza fotográfica de la memoria de los desaparecidos como una traza no duradera, una traza siempre en riesgo de desaparecer sea por el revente de la fotocopia, sea por lo fugaz de los intercambios de signos con los que el presente, entregado a la sobreexposición de lo visible como estrategia de seducción y placer, desplaza cotidianamente al pasado.

A diferencia de la obra *Retratos* de 1996 que espectacularizaba una tensión agigantada entre el recuerdo espectral de los detenidos desaparecidos y la neo-estetización publicitaria de la sociedad de mercado, la participación artística de C. Altamirano en estos *Cuadernos de movilización* se aparta completamente de la extroversión de las imágenes tecno-mediáticas que circulan como bienes de consumo por las redes de la industria cultural. C. Altamirano se reconcentra aquí en el escondite de la letra y la tinta que usan discretamente las páginas de un cuaderno impreso como pliegue y repliegue: como pudoroso doblez donde grabar secretamente el fantasma de la desaparición.

La obra titulada “40 relatos inconclusos” ordena en doce páginas una composición geométrica de superficies negras alternadas con bloques de textos que recogen la información de archivo referida a cuarenta detenidos desaparecidos políticos (nombres y apellidos; edad; estado

civil, etc.) acompañada de la descripción de las circunstancias en las que desaparecieron las víctimas.

La “desaparición forzada” fue calificada como un método específico que usó el terrorismo de Estado para suprimir a las personas sin dejar rastros, borrando todas sus huellas de existencia. Tal como lo registran los distintos Informes de las Comisiones de Derechos Humanos, más de dos mil personas en Chile fueron víctimas de esta técnica de eliminación de los cuerpos y de supresión de las identidades basada en lo oculto, en lo invisible, para ejercer la violencia de la substracción de personas en una comunidad de la que se restan estos *cuerpos en negativo*. En un contexto de denegación sistemática de la información en torno a los casos de desaparición política, la Vicaría de la Solidaridad fue el organismo creado por la Iglesia Católica en Chile, que funcionó entre 1973 y 2002, para ayudar a la defensa de los derechos humanos.⁴ Los antecedentes con los que trabaja C. Altamirano provienen del archivo de esa institución, principal fuente de toda la información recopilada sobre los casos de violaciones a los derechos humanos a través de los testimonios de familiares y testigos que juntaron sus fragmentos de verdad rota para intentar completar alguna versión de lo sucedido, una versión que consignara lo inconsignable: la muerte-vida como el drama en suspenso de la indeterminación, de la no-certeza respecto del destino final de los cuerpos. La documentación almacenada en los archivos de la Vicaría de Solidaridad custodiaba los datos entregados por los familiares y testigos de las víctimas para que la acción jurídica de los abogados de derechos humanos pudiese recurrir a ellos en sus respectivas investigaciones y luchas para establecer la verdad de los crímenes militares y hacer justicia culpando a sus responsables. Los archivos también resguardaban un depósito de voces cuyas identidades sacrificadas, después de haber atravesado lo más profundo de la represión, podían “dar fe” (testimoniar) de estas historias de secuestros y muertes que la dictadura militar quiso privar de una memoria indesmentible de los hechos.

4 Para un análisis de las funciones de este organismo, ver: María Angélica Cruz, “Silencios, contingencias y desafíos: el archivo de la Vicaría de la Solidaridad en Chile”, en *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, Ludimila da Silva Catela / Elizabeth Gelin (comps.), Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.

Al trasladar el contenido de las fichas de los archivos de la Vicaría de la Solidaridad a un soporte completamente extraño a la funcionalidad jurídica de sus apremiantes denuncias contra las violaciones de los derechos humanos (el soporte de una publicación artística), C. Altamirano somete la carga notificante de la documentación clasificada a azarosos tránsitos de lectura que la des-clasifican, que la sacan de las casillas del orden probatorio al que quedó originalmente sujeta, para lanzar su información a la aventura creativa de nuevas travesías y migraciones. Las vagancias metafóricas del material desclasificado de la Vicaría de la Solidaridad saca los casos de derechos humanos de la referencialidad burocrática de los tribunales destinados a acumular datos, para diseminarlos hacia zonas elípticas donde lo inimaginable de la desaparición y sus registros de lo siniestro (¿cómo pudo ocurrir lo que ocurrió?) despiertan nuevas pesadumbres en mundos como los del arte que podrían haberse mantenido alejados, por comodidad o dejadez, del recuerdo atormentado del pasado fantasmático aquí recogido. Los “40 relatos inconclusos” de C. Altamirano transgreden las fronteras institucionales del ámbito de los derechos humanos para que los pormenores inconfesos del acto de la desaparición política inmiscuyan sus cuerpos *de menos* en los circuitos de exhibición y distribución del arte internacional donde nada parecería faltar, donde todo parecería sobrar. Las narrativas globalizadas del libre intercambio del arte en los circuitos metropolitanos (bienales y trienales) son el trasfondo migratorio al que se contrapone dramáticamente la condición de *no-tránsito* del desaparecido que C. Altamirano escenifica dolidamente: el detenido desaparecido como una persona sacada (en vida) de la circulación humana y que después se transforma en un caso archivado (en muerte/vida) por la burocracia de los sumarios judiciales. La travesía de las fronteras entre lo político-jurídico y lo artístico provoca un atravesamiento de mundos lejanos que libera los casos de desaparecidos de la reserva de los tribunales para expandir su enigma de lo trágico a nuevas configuraciones simbólicas y expresivas que ayudan a la des-colocación y la re-ubicación de una memoria ahora sin casilleros: una memoria que se mueve sin trabas ni anclajes por redes de discursos y prácticas desconocidas gracias a la circulación de estos *Cuadernos de movilización* que se infiltran en circuitos reservados y sacados de su reserva por un atrevimiento poético-editorial.

Los textos recogidos por C. Altamirano nos dicen: “Francisco Javier Bravo Núñez, 24 años a la fecha de su detención. Casado. Dos hijos. Obrero mecánico automotriz, militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Fue detenido por cinco efectivos de la DINA, que vestían de civil, en su domicilio, en la comuna de San Miguel, Santiago. Testigo de su detención fue su padre. El afectado fue subido a una camioneta y posteriormente trasladado al recinto de incomunicados conocido como Cuatro Alamos, desde donde se perdió el rastro”. O bien: “Manuel Antonio Bobadilla Bobadilla. 42 años a la fecha de su detención. Casado. Fotógrafo. Vendedor. Militante del Partido Socialista. Fue detenido en la intersección de la avenida Vicuña Mackenna y Diez de Julio, el día 23 de diciembre de 1974. La detención de Manuel y de su ayudante se llevó a cabo en una feria de Navidad donde el afectado vendía juguetes. Los funcionarios del Servicio de Inteligencia de Carabineros, SICAR, vendaron a los detenidos y los subieron a una camioneta color crema que partió con rumbo desconocido”. Por un lado está la obsesión por registrar el testimonio que anota con detalles las circunstancias de la desaparición y la necesidad de reconstituir una verdad de archivo a prueba de tribunales; por otro, el fuera-de-registro de la pérdida del cuerpo y la identidad de la víctima cuyo hueco no logra ser asimilado psíquicamente por sus familiares. La memoria de la pérdida sigue tambaleando en la inquietante frontera que separa el creer del saber y el saber del no-querer-creer. La información detallada de la situación cotidiana en la que desaparece la víctima (una determinada esquina, un determinado vehículo, etc.) funciona como una memoria obligada a las precisiones que deberán certificar las evidencias materiales que buscó negar el poder represivo, pero esta información minuciosamente recolectada choca a su vez con el abismo de lo desconocido (un cuerpo sin paradero y una identidad sin rastro) en el que se precipitan las dudas y las interrogaciones de los familiares de las víctimas que no logran obtener respuestas confiables. De tal abismo nos hablan estos retazos de narraciones salvadas de la mentira, el silenciamiento y la falsificación de la verdad ejercidas por la dictadura, haciendo el siguiente gesto: frente a la carencia de una garantía de verdad que certifique el destino del cuerpo desaparecido y que termine de una vez por todas con la ambivalencia de

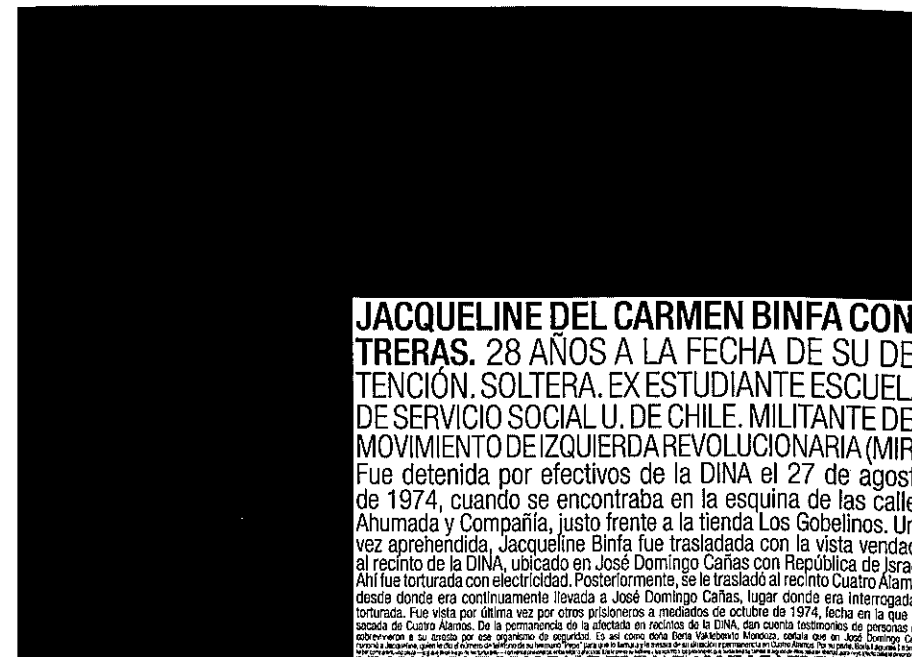
la muerte-vida que le impide al sujeto de la pérdida circunscribir el duelo, Altamirano completa y repleta —hasta la saturación— los bloques de textos intercalados en su composición gráfica de los *Cuadernos de movilización* sin dejar ningún espacio vacante en su interior para tratar así de conjurar la pérdida. Es como si este desesperado llenamiento de trazos que copa todo el espacio disponible de los bloques de textos buscara vengarse del pánico de la falta y la incompletud que socava a los cuerpos y las almas en pena que todavía no encuentran el consuelo de nada entero ni nada finito, de nada delimitado.

Estos “40 relatos inconclusos” recogidos por C. Altamirano giran, todos ellos, alrededor del corte, de la ruptura de una continuidad de vida abruptamente seccionada por el vacío de la tachadura de las personas y su desaparición. Es la mutilación de un transcurso existencial súbitamente interrumpido por una violencia desconocida la que desvía estas narraciones de su matriz biográfica y las deja —literalmente— colgando del vacío o bien hundiéndose en el precipicio insondable del secreto no confesado que no aflojan los victimarios. El efecto seccionador del corte que delimita los bloques de la composición gráfica en las páginas de los *Cuadernos de movilización* trabajadas por C. Altamirano, lleva estos relatos a caerse del borde inferior de la caja tipográfica, a medida que va disminuyendo el tamaño de su letra, para sumergirlos finalmente en un margen que vuelve indescifrable el final del texto. Es como si la fatal inminencia del corte que mutila el cuerpo tipográfico de la caja y el salto del texto fuera de su cajón de tinta nos hablaran tanto del hundimiento del cuerpo de la víctima en la profundidad sin tope de la desaparición como del enterramiento de las noticias sobre los casos de derechos humanos que permanecieron sin resolverse judicialmente durante la transición. La arbitrariedad del suceso de la desaparición en vida que no se deja anticipar por nada, se ve graficada en lo tajante de este corte gráfico que discontinúa el avance de la lectura, una lectura esperanzada en culminar su trayecto de seguimiento de los hechos tal como ocurre con la voluntad de persecución de la verdad y la justicia que sigue movilizando los reclamos en torno a los derechos humanos. Hacer que las letras que consignan la verdad de las circunstancias de la desaparición política disminuyan de tamaño hasta el límite de esfumarse, es el modo en que el trabajo gráfico-editorial de C. Altamirano

reescenifica la frustración de una memoria que no logra ni completar el relato de un todo ni armar una totalidad reunificadora de los fragmentos del destroz.

La composición editorial de C. Altamirano recurre a la austeridad geométrica de un juego de puras superficies para disponer formas que, dentro del mundo del arte, remiten al trabajo constructivista y suprematista de las vanguardias rusas. Líneas y figuras rectas montan una arquitectura visual de absoluta contención cuyos recortes limitan el espacio y comprimen su representación en una caja tipográfica. El riguroso blanco y negro de las páginas y la estructuración visual del espacio dividido en nichos nos recuerdan, metafóricamente, las placas del cementerio. Los cuerpos inencontrados de las víctimas cargan con historiales de desaparición que no aparecen del todo (porque las siguen encubriendo, políticamente, las mentiras oficiales), o bien, que se ven en constante riesgo de desaparecer como suceso (porque la actualidad borra, mediáticamente, el pasado de cada noticia con sus anuncios de un presente inmediato). En esta obra de C. Altamirano estos cuerpos inencontrados de los desaparecidos encontraron, sin embargo, un *reposo de la memoria* que detiene y retiene el motivo ensombrecido de la muerte-vida en un recuadro negro de inscripción y recogimiento del duelo que hace de cripta fúnebre. Digamos que estos nichos que dibujan tumbas de papel en las páginas de estos *Cuadernos de Movilización* son el pequeño recordatorio impreso que C. Altamirano convierte en homenaje para que no nos olvidemos de cuán trastornadora es la errancia del no-cuerpo y del no-lugar que cava la figura de la desaparición.

La estructura impresa de las cajas tipográficas que contienen los relatos de la desaparición cita indirectamente a la prensa y los medios de comunicación que usan estas mismas mecánicas de diagramación para imprimir diariamente titulares y reportajes. C. Altamirano somete estos cuarenta relatos de la desaparición política hoy exhumados al mismo tratamiento gráfico que hubieron debido recibir las noticias de estos sucesos que fueron inhumados por la censura informativa durante largos años. C. Altamirano ilustra así la distancia entre, por un lado, la realidad de lo ocurrido (documentos y testimonios) y, por otro, la verdad no-reconocida de los hechos a los que la oficialidad del poder les negó credibilidad. Censura —los parches negros de la prensa oficial— y



JACQUELINE DEL CARMEN BINFA CONTRERAS. 28 AÑOS A LA FECHA DE SU DETENCIÓN. SOLTERA. EX ESTUDIANTE ESCUELA DE SERVICIO SOCIAL U. DE CHILE. MILITANTE DEL MOVIMIENTO DE IZQUIERDA REVOLUCIONARIA (MIR). Fue detenida por efectivos de la DINA el 27 de agosto de 1974, cuando se encontraba en la esquina de las calles Ahumada y Compañía, justo frente a la tienda Los Gobelinos. Una vez aprehendida, Jacqueline Binfa fue trasladada con la vista vendada al recinto de la DINA, ubicado en José Domingo Cañas con República de Israel. Ahí fue torturada con electricidad. Posteriormente, se le trasladó al recinto Cuatro Álamos desde donde era continuamente llevada a José Domingo Cañas, lugar donde era interrogada y torturada. Fue vista por última vez por otros prisioneros a mediados de octubre de 1974, fecha en la que fue sacada de Cuatro Álamos. De la permanencia de la afectada en recintos de la DINA, dan cuenta testimonios de personas que sobrevivieron a su detención por ese organismo de seguridad. Es así como don Ben Valdebenito Mancilla, capitán que en José Domingo Cañas ejerció la dirección general de la DINA, relata que él mismo se encargó de su traslado y permanencia en Cuatro Álamos. Por su parte, don Juan Esteban...

SONIA DE LAS MERCEDES BUSTOS REYES. 30 AÑOS A LA FECHA DE SU DETENCIÓN. SOLTERA. CAJERA DEL CASINO DEL SERVICIO DE INVESTIGACIONES, EX ESTUDIANTE DE SECRETARIADO (PUC). MILITANTE DEL PARTIDO DEMÓCRATA CRISTIANO. Sonia de las Mercedes Bustos Reyes, funcionaria de Investigaciones y militante del Partido Demócrata Cristiano, fue detenida el 5 de septiembre de 1974 —a las tres de la madrugada y en presencia de su madre y hermanas— por agentes de la DINA y carabineros uniformados, que se identificaron como pertenecientes al Servicio de Inteligencia Militar (SIM). Preguntaron por Sonia Bustos porque la necesitaban para llevarla al cuartel de Investigaciones. La víctima estaba acostada y debió vestirse frente a los agentes, quienes se negaron a dejarla sola. En ningún momento los agentes exhibieron orden, a pesar de haberse solicitado. Sonia fue llevada a la calle Londres 38 y a la casa de la calle José Domingo Cañas —ambos recintos secretos de detención y tortura de la DINA— y a Cuatro Álamos, desde donde desapareció. Cuatro días después de la detención de la víctima, fue detenida su hermana Blanca Rosa. El 10 de septiembre fue también detenido el novio de Sonia, Carlos Gutiérrez Seray, quien con los ojos vendados y en un recinto que no pudo precisar, reconoció la voz de la víctima y la tomó de la mano. Por su parte, Sonia y Blanca Rosa fueron llevadas al recinto Cuatro Álamos y ubicadas en piezas separadas. A la mañana siguiente, las hermanas se encontraron en el baño. Sonia contó que la habían torturado y le cortado el pelo. Sonia le dio un beso que le quedaba en la boca, lo que ella dijo que no recorda más. En julio de 1974, el novio de la afectada advirtió en la calle de los 113 ordenes que pertenecían a la DINA y...

MARÍA ANGÉLICA ANDREOLI BRAVO. 27 AÑOS A LA FECHA DE SU DETENCIÓN. SOLTERA. SECRETARIA. EX ESTUDIANTE DE NUTRICIÓN Y DIETÉTICA U. DE CHILE, SEDE TALCA. MILITANTE DEL MOVIMIENTO DE IZQUIERDA REVOLUCIONARIA (MIR). Fue detenida en su domicilio en la comuna de Las Condes, Santiago, el 6 de agosto de 1974, alrededor de las siete y media de la tarde, por los efectivos de la DINA Osvaldo Romo Mena, alias "El Guatón Romo", el suboficial de Carabineros Basclay Zapata, alias "El Troglo" y un tercero apodado "El Santo". Los agentes, vestidos de civil, tocaron al timbre y preguntaron por la afectada, quien, al asomarse, fue inmediatamente aprehendida, subida a una camioneta y llevada a la casa ubicada en la calle Londres 38. Horas después, María Angélica fue conducida, aproximadamente a las tres de la madrugada, al domicilio de su tío Enrique Eyzaguirre Salas, en busca de su prima María Eyzaguirre Andreoli, quien no se encontraba. Dos días después, volvieron los mismos efectivos y se llevaron detenidos al tío de la afectada, Enrique Eyzaguirre, y a una de sus hijas, Rina Ximena Eyzaguirre Andreoli. Ambos fueron conducidos a la casa de Londres 38, en donde los sentaron cerca de la víctima, e incluso a Rina Ximena le hicieron tomar de la mano a su prima. Esta le contó que la habían golpeado. Cerca de las cinco de la madrugada, los familiares de la afectada fueron desahuciados a su domicilio. En la casa de Londres 38 estuvo con ella también Sandra Machuca Contreras, a quien María Angélica le confesó que la habían matriculado mucho. En enero de 1975, su madre, Olga Bravo, empujó al centro de detención Tres Álamos, en donde ella continuó la lucha que la víctima se encontraba inhumada en su casa. En una ocasión, cuando ella iba a buscar a su prima, ella le dijo que ella estaba en el centro de detención...

Carlos Altamirano, 40 relatos inconclusos, *Cuadernos de Movilización*. Ediciones Metales Pesados, 2009.

desocultamiento –los relatos exhumados de las víctimas– intercambian aquí sus señas gráfico-editoriales para que el mundo del arte se de hoy por enterado de las urdimbres siniestras con las que la dictadura militar quiso hacer desaparecer la desaparición en Chile, usando para ello a la prensa oficial como su mayor cómplice.⁵

¿A dónde lleva C. Altamirano estos “40 relatos inconclusos” graficados en la publicación de los *Cuadernos de Movilización*? A la trienal Poli/gráfica de Puerto Rico, es decir, a un evento artístico que se especializa en mostrar las múltiples técnicas del grabado que giran en torno a la relación original-copia. El grabado depende, en todas sus variaciones, del acto de reproducir imágenes en una superficie mediante la presión o el contacto de un molde. La matriz que funciona como original en la técnica reproductiva del grabado supone una figura cuyos contornos y relieve van a multiplicarse en soportes que reciben la presión/impresión de su imagen. En la obra de Carlos Altamirano el hueco de la desaparición (la de los detenidos desaparecidos) es lo que debe reproducir y multiplicarse como memoria ahuecada de un pasado histórico de vaciamiento y tachaduras que llena las páginas de un cuaderno de arte. La participación de C. Altamirano en este libro que circula en una Trienal de grabado somete a reflexión crítico-artística los conflictos de inscripción/transcripción que sufren las huellas que no cuentan con una materialidad comprobable de la desaparición. En ausencia de un molde que haga presión en el soporte público de la conciencia social, el arte crítico graba como metáfora el doloroso régimen de la falta de volumen del cuerpo inencontrado y su quiebre de la representación en un soporte itinerante, móvil, que compensa el vacío de la falta acumulada *en el tiempo* con los múltiples diagramas

5 “En parte de sus seis tomos, el Informe Rettig dedicará varias líneas a criticar el rol de los medios de comunicación por omitir, ignorar e, incluso, favorecer y justificar las violaciones a los derechos humanos mientras duró el régimen de facto: “Los medios de comunicación, en general, ya por control o autocontrol, ya en forma espontánea, siguieron adhiriendo en forma relativamente incondicional al régimen, sin formular críticas a su gestión por la situación de los derechos humanos en Chile. (...) La prensa continuó haciéndose portavoz de las versiones oficiales de sucesos relacionados con detenidos desaparecidos que pretendieron ocultar la responsabilidad de agentes del Estado chileno y que fueron presentadas como “la verdad” de lo ocurrido, en circunstancias de que, en muchas ocasiones, existían motivos plausibles para dudar de tales versiones”. *El diario de Agustín. Cinco estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)*, Claudia Lagos (ed.), Santiago, Lom, 2009, pp. 7-8.

de resonancias artísticas y sociales que generan los muchos contactos *en el espacio* que atraen los devenires de una publicación de circulación impresa.

Rasgar la noticia, zurcir la memoria

Si quisiéramos amarrar los hilos que cruzan los bordes de la cicatriz desplegadas por Catalina Parra en las páginas de estos *Cuadernos de movilización*, nos topáramos con dos obras separadas entre ellas por más de veinte años de distancia histórica y geográfica: la obra de la serie “Imbunche”, que fue exhibida en Santiago de Chile en 1977 (una obra que subvertía la publicidad del “*Diariamente*” con la que el diario *El Mercurio* buscaba rutinizar el imperio de la mentira con el que ocultaba los crímenes del régimen militar), y la obra *Run Away* (1999), que recurre a las páginas del diario *The New York Times* para someter la noticia del arresto en Londres del ex dictador chileno Augusto Pinochet a lacerantes y torturantes asociaciones del recuerdo.

La violencia represiva y su exposición gráfica mediante técnicas de rompimiento y desgarramiento del cuerpo de la noticia; la discursividad hegemónica de los medios de prensa oficiales (*El Mercurio*, *The New York Times*) cuyos bloques de palabra se ven comúnmente endurecidos por un régimen tipográfico que dictamina el monopolio de la verdad del que se apropian sus titulares, son los materiales de un trabajo insistente y persistente con el recuerdo de la dictadura que C. Parra teje entre, por un lado, la prensa chilena y su ocultamiento de las víctimas del régimen militar y, por otro, la globalización mediática de la información que documentó el arresto del victimario Augusto Pinochet en la prensa internacional.

La memoria en mayúscula de la historia social y política que documenta las noticias en torno a Pinochet y el régimen militar, fueron aquí intervenidas por el quehacer doméstico de las labores manuales con las que C. Parra se enfrenta a los imponentes titulares del miedo desde la precariedad física de un trazo artesanal. Parches, costuras y vendas configuran la sintaxis operatoria de una obra que desoculta la memoria no como el relato pleno, suturado, de una historia lineal sino como perforación y rasgadura de una textura de signos múltiplemente rota. Las imágenes recortadas de sus *collages* chocan unas con otras en las páginas

de estos *Cuadernos de movilización* para impedir que el proceso de elaboración del sentido generado por el arte se vaya olvidando de las mutilaciones pasadas (la brutalidad del poder militar que ocasionó muertes y desapariciones) y, al mismo tiempo, para recordarles a los lectores de noticias del presente que deben siempre sospechar de cómo el poder comunicativo manipula sus reglas de objetividad de lo real según lo que deciden incluir o excluir sus pautas de información. Cortes y tajaduras son el modo en que la obra de C. Parra rasga la cara noticiosa del arresto de Pinochet, para que tengamos recuerdo de las sombras del pasado (la dictadura militar) y no olvidemos que los medios de comunicación esconden diariamente el secreto de las borraduras de sentido y capturas de la historicidad con las que la prensa neoliberal se empeña en volver anodino el presente.

Los soportes que interviene C. Parra son páginas de diarios y los materiales de recorte que ella desensambla y reensambla en el papel vienen del universo comunicativo de la prensa. Sus collages dialogan con un entorno visual hecho de diferentes técnicas de visualidad colectiva que estereotipan la mirada; un entorno con el que polemizan estos collages al transformar en armas críticas los mismos significantes impresos que modelan la opinión pública diariamente reproducida en los medios. La obra de C. Parra construye sus significados de oposición desde la misma materialidad que usan las retóricas visuales del mercado informativo y publicitario para formular sus mensajes de dominancia. Tipografías y fotografías son lo que la obra fragmenta, selecciona y reensambla según los procedimientos de corte y montaje que definen su pensamiento gráfico-escritural. Estos procedimientos de corte y montaje alteran las relaciones de denotación y connotación de los titulares noticiosos con fracturas perceptivas y roturas conceptuales que abren fisuras de desacato en la lectura uniformada de los diarios más influyentes de Chile (*El Mercurio*) y del mundo (*The New York Times*). La obra de C. Parra sabe que la ideología no es un repertorio de contenidos sino una gramática de producción significativa que amarra códigos y subjetividades a determinadas cadenas de enunciación colectiva, y que las tácticas de emancipación del sentido a las que apuesta un arte de resistencia crítica requieren desorganizar estas cadenas que reprimen la libertad interpretativa al subordinar la lectura visual al

lugar común y al sentido común de las articulaciones hegemónicas del consumo pasivo.

La obra de C. Parra somete a dura prueba y cuestionamiento los pactos de legibilidad en los que el sentido común y el lugar común basan su eficacia, quebrando el cuerpo de las tipografías que jerarquizan la fuerza de la palabra; cambiando la escala de las figuras gráficas que reparte la autoridad; trastocando el orden vigilado de los protagonismos entre texto e imagen para insubordinar las reglas de control ilustrativo del mensaje; fraccionando o dispersando la continuidad sintagmática del poder-de-nombrar; interrelacionando entre sí enunciados que ese poder-de-nombrar busca aislar para que no se note la sistematicidad de su régimen de arbitrariedades, censuras y exclusiones. Lo que hace C. Parra es despertar la sospecha en los hábitos naturalizadores gracias a los cuales la *doxa* (Roland Barthes) realiza discretamente su trabajo de invisibilización de los códigos de manipulación del sentido, instando al ojo del arte a no confiar ingenuamente en las tramposas equivalencias entre mirada y visión: a mantenerse alerta frente a las orquestaciones del poder comunicativo que selecciona los planos, orienta los enfoques y determina los puntos de vista.

El flujo noticioso de la red mediática globalizada pone a circular imágenes y palabras siguiendo una velocidad de intercambio que las obliga a la fugacidad. Valores y contenidos caen en la desechabilidad del sentido debido al modo en que los mensajes se desplazan y se reemplazan unos a otros con una velocidad comunicativa que no deja tiempo para discernir sus efectos ni medir sus consecuencias. Sin pausas que interrumpen ese flujo continuo y distraído, irreflexivo, la mirada social no tiene la oportunidad de mirarse a sí misma para devolverse, críticamente, sobre los automatismos de la visión, sobre las presuposiciones e imposiciones del régimen de visualidad dominante que organizan lo real para fabricar la ilusión de que ese real habla por sí mismo, sin las mediaciones selectivas y jerarquizantes que discriminan y organizan las versiones de los hechos que la prensa entrega como "objetivas". Realizado desde la unidad mínima, discreta, del acto de comprar y leer diariamente los diarios, el trabajo de C. Parra se detiene en lo que ella *ve* y luego *expone lo entre-visto* en una especie de nuevo diario mural (las páginas de estos *Cuadernos de movilización*) que invita a la mirada del

espectador a descifrar lo que ocultan las entrelíneas del poder de los medios. Este mínimo gesto de contrariar la velocidad con que los medios buscan suprimir la temporalidad de la experiencia y la historicidad del suceso con el subterfugio de lo instantáneo y lo simultáneo; este mínimo gesto de interceptar el vertiginoso flujo de aceleraciones de la contemporaneidad mediática desde un tomarse el tiempo de releer, de desmontar y exponer lo leído, revierte la disposición común a que la noticia se hunda en la tumba de lo obsoleto debido al frenesí cambiante de la novedad. Este gesto mínimo y máximo a la vez trae oblicuamente la atención sobre la suma de fraudes y desapariciones con que el hoy convierte el ayer en inactualidad, develando las múltiples obliteraciones y camuflajes de los nexos entre historia y memoria, que desde el poder total del régimen militar (el Chile de la dictadura) hasta el arresto del ex dictador en Londres (la globalización de la justicia), mantuvieron al recuerdo político en un hilo de tensa espera. "Cuando se supo la inesperada noticia de la detención de Pinochet, la artista sintió todo el peso de la carga emocional del trauma post Pinochet. A los pocos días Parra empezó a coleccionar artículos sobre el arresto del general en la prensa escrita... Aunque Parra empezó el verdadero montaje de la serie después de que tropezó con el aviso "¡Huye, Huye!" a finales de diciembre, el proceso conceptual ya estaba en marcha desde finales de octubre. Parece que terminó la serie a mediados de febrero, ante la decisión de la Cámara de los Lores (marzo de 1998) de que Pinochet podría estar sujeto a procesamiento, de hecho, su demanda de inmunidad fue denegada. Durante ese período de cuatro meses hubo varias audiencias y fallos judiciales a favor y en contra de la inmunidad de Pinochet. Los textos de Parra revelan y ocultan muchos detalles del caso legal que se desarrolló durante ese tiempo... y le ofrece al espectador un sentido de las fuertes emociones que sintieron aquellos que siguieron los eventos en los medios de comunicación".⁶

La selección de obras realizada por C. Parra en los *Cuadernos de movilización* amarra los diarios *El Mercurio* (1977) y *The New York Times* (1998) a la memoria de un período militar de represión y censura cuyo

⁶ Ver: Julia Herzberg, "Huye, Huye", en *Catalina Parra, It's indisputable / Es indiscutible*, Jersey City Museum, Nueva York, 2001, pp. 12-13.

totalitarismo de la verdad única se ve aquí desafiado por la manualidad femenina del pespunte y el hilván que desarman las costuras del símbolo "Pinochet", tornando su omnipotencia finalmente vulnerable a este meditado des-trozo de la noticia. El juego de ocultamientos y desocultamientos de las gasas, que al recorrer la distancia entre dictadura y post dictadura o bien cubren o bien destapan la noticia de la impunidad y del castigo, da cuenta ejemplarmente de cómo la memoria crítica debe abrir rendijas en las retóricas comunicativas del poder de los medios para que sus denunciantes entre líneas liberen contra-significaciones que revocan el mito de que la memoria está definitivamente sellada por un relato inquebrantable.



Catalina Parra, *Diariamente* / 1977, catálogo Jersey City Museum, 2001



Catalina Parra, *Run away, run away* / 1999, catálogo Jersey City Museum, 2001

Estallidos semánticos en torno a la memoria de lo popular

Durante los dos años que debió permanecer en Londres por causa de los juicios internacionales que se levantaron en su contra, Augusto Pinochet quedó detenido en el lugar donde se le arrestó: *The London Clinic*. Pinochet había viajado a la capital inglesa para operarse de una hernia lumbar,⁷ sin imaginarse siquiera que el juez español Baltasar Garzón iba a emitir una orden de búsqueda y captura internacional para interrogarlo sobre las muertes y las desapariciones de ciudadanos españoles ocurridas durante la dictadura militar. El sorprendente desenlace de esta búsqueda a cargo del juez español fue el arresto de Pinochet por quince efectivos de *Scotland Yard*, en su habitación de *The London Clinic*, el 16 de octubre de 1998.

Cuando se crea la revista *The Clinic* en 1998, su equipo fundador recurre como título al nombre del establecimiento donde fue arrestado Pinochet y a los caracteres que identifican la placa institucional del frontis de la clínica londinense, grabada en la retina ciudadana por la difusión internacional de las imágenes televisivas del arresto del ex dictador. El edificio de *The London Clinic* y su placa *The Clinic* tantas veces filmados por la televisión internacional pasaron a ser el fijo decorado del hecho noticioso que, para las víctimas de la dictadura, iniciaba el cumplimiento simbólico de un acto de justicia —postergado en Chile— gracias al cual el ex dictador se vería finalmente obligado a responder por las violaciones de derechos humanos cometidos bajo su régimen. Al ocupar irrespetuosamente como titular el nombre de la sede circunstancial en la que la justicia internacional arrestó a Pinochet, la nueva revista chilena realizaba un acto de desfachatez que convertía en chiste el episodio que los defensores incondicionales de la derecha que apoyaron a la dictadura militar padecían como drama

7 Dice D. Eltit: "Por donde pecas pagas. 25 años después, el cuerpo se hizo sede del delito... Ya tullido y al borde de la invalidez, la operación clínica se convirtió en un escenario político para cumplir con una espectacular operación internacional. Quiero detenerme en el espacio aparentemente circunstancial del cuerpo del dictador porque pienso que este signo es sorprendentemente riguroso en la medida que fue el abuso contra los cuerpos disidentes lo que ha convertido a Pinochet en responsable de los crímenes de lesa humanidad... Es el cuerpo el que le juega ahora una mala pasada. Enfermedad y cautiverio". Diamela Eltit, "Las dos caras de la Moneda", en *Debates críticos en América Latina. 36 Ns de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*, Nelly Richard (Ed.), Santiago, Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio / Revista de Crítica Cultural, 2009, pp. 54-55.

político y ofensa moral. La revista *The Clinic* inauguraba, profanatoriamente, un estilo comunicativo que exhibía su irreverencia frente a los modos establecidos de significar el pasado, de representar la historia política, de nombrar sus figuras y tratar sus conflictos. La revista *The Clinic* asumía que, frente a la excesiva compostura de las discursividades oficiales, "“la risa popular”, como dice Bajtin, es “una victoria sobre el miedo” ya que nace justamente de tornar risible, ridículo, todo lo que da miedo”",⁸ usando la exageración y la degradación como rasgos típicos del sarcasmo. La "carcajada liberadora" de *The Clinic*, cuya irrespetuosidad consistía en llevar como titular el gravamen con el que cargaba el ex dictador Pinochet, transformó burlonamente la noticia de su captura internacional en el corte re-fundacional de un periodismo alternativo en Chile que se abría al espíritu de los tiempos. El espíritu post pinochetista al que apelaba *The Clinic* se inauguraba con "una síntesis desacralizadora de la noticia del momento"⁹ y la formación de un nuevo lenguaje periodístico basado en recortes y fotomontajes donde el humor se usaba como arma corrosiva en el formato abigarrado de una revista que mezcla la parodia, la sátira y los irónicos juegos de lenguaje. Entre las secciones heteróclitas que incluía la publicación en 1998, destacaba un espacio que *The Clinic* reservó, al estilo del diario argentino *Página/12*, a la memoria de las víctimas del régimen militar, consignando testimonios, narraciones, cartas, dedicatorias, retratos íntimos de los familiares de los desaparecidos, que buscaban re-vincular el recuerdo cotidiano de los que ya no estaban a una esfera pública que la transición había querido desvincular de su memoria sensible. Con esta sección de los testimonios de los familiares de desaparecidos políticos el significado-Pinochet (amenazante y todopoderoso en los años de la dictadura), que había sido ya castigado por la sátira política del título-titular de *The Clinic*, se vio obligado a compartir con las víctimas del terrorismo de estado las páginas de la misma revista que se mofaba de su suerte y a aguantar la condena pública a la memoria oculta de los atropellos a los derechos humanos que podía circular ahora libremente en la prensa.

8 Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987, p. 76.

9 Patricio Fernández, en *Cuadernos de movilización*, op. cit.

Pero la memoria de la dictadura militar no es la única temporalidad del pasado que recogió la lengua disparatada de *The Clinic* al experimentar con un tipo de periodismo desinhibido que brilló por su ausencia en los medios de comunicación de los años de la transición chilena. Debajo del logo de *The Clinic* aparece incorporada al bloque del título la consigna "...firme junto al pueblo...", que identifica al histórico diario *Clarín*: un diario de circulación masiva cuya virulencia de tono le valió el cierre de su publicación, de parte del régimen militar, el 11 de septiembre 1973. La apropiación que hace *The Clinic* de la bajada del *Clarín* insinúa una inesperada línea de continuidad entre un diario popular que se declaraba nacionalista y de izquierda (*El Clarín*) y el periodismo coloquial y mordaz del impertinente *The Clinic*. La palabra "pueblo" que integra la bajada de *The Clinic* trae la resonancia histórica de los tiempos de la Unidad Popular, unos tiempos sacudidos por la efervescencia de una voluntad de cambio social cuyo utopismo revolucionario se encarnaba en lo popular como soporte y agente de su proyecto transformador. Lo popular fue, durante los años de gobierno de Salvador Allende, la escenificación de una fuerza corporal y de una motivación pasional de la historia que, multitudinariamente, le transmitió a la sociedad tanto el rechazo anti-burgués que expresaban virulentamente sus identidades proletarias como el orgullo autoafirmativo de un "nosotros" (el pueblo) convertido por la revolución socialista en una poderosa matriz de identificación de los explotados, los rebajados y los excluidos.

La revista *The Clinic* se crea en los años de la transición (1998) cuando, desde el primer gobierno de Patricio Aylwin, "el pueblo" ya ha sido convertido en "la gente", al ritmo y acordes de un modelo de política instrumental que combinó mercado y consenso para adecuar las subjetividades dóciles al modelo económico que se imponía. Habiendo renunciado a la densidad de lo político-ideológico como zona de conflictos y antagonismos entre proyectos de sociedad que se concebían irreconciliables, los gobiernos de la transición administraron lo social bajo las reglas de tecnificación, competencia y eficiencia que demandaba su ingeniería de lo posible. La transición chilena trató de evitar a toda costa la fuerza desbordante e incontrolable del "pueblo" en tanto portador de un sueño colectivo que mueve la acción política, instalando el léxico anodino de la "gente" como una categoría desprovista de energías

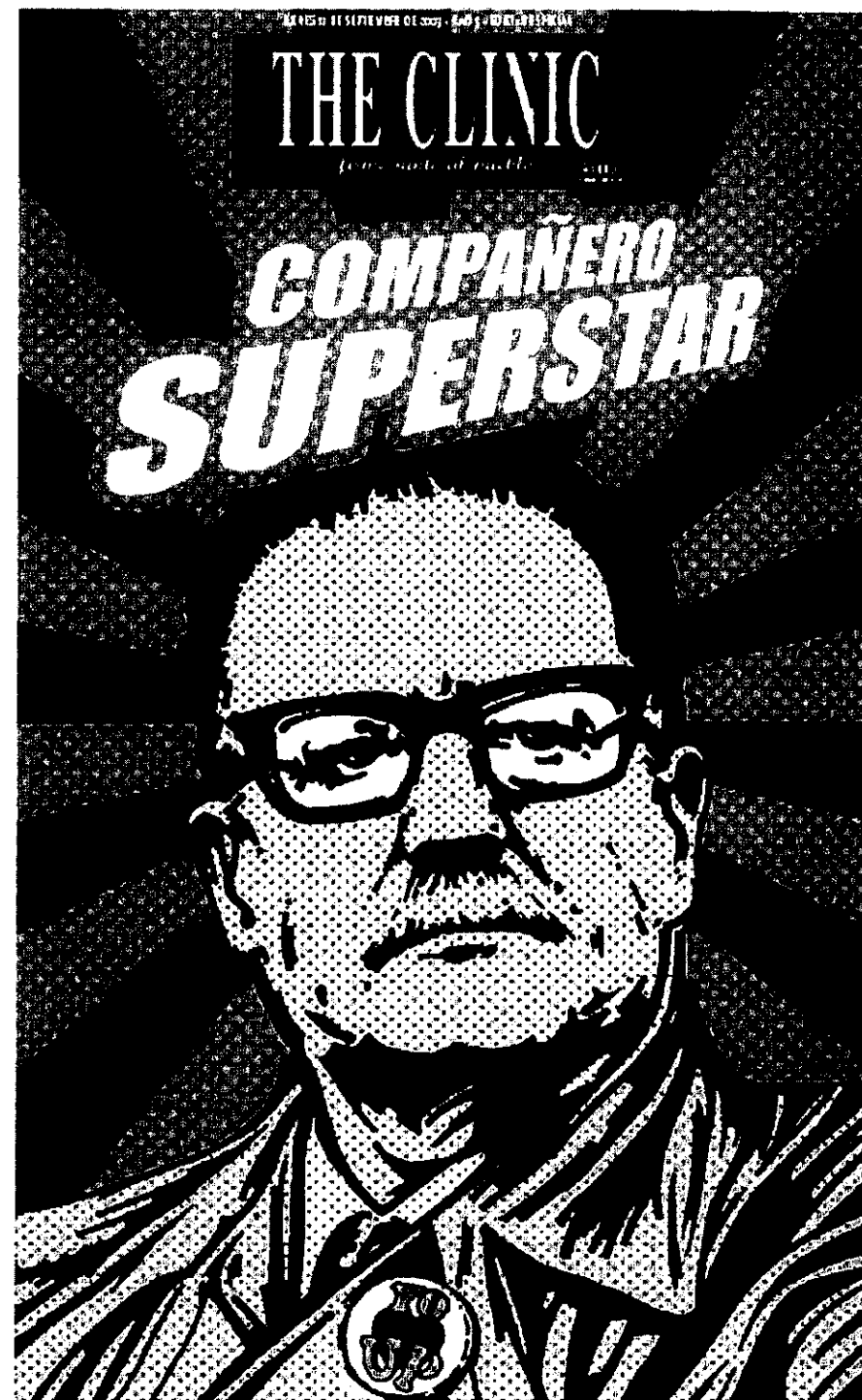
rebeldes y fácilmente moldeable por una visión de la política sujeta a gobernabilidad, mecanismos y procedimientos que, en los tiempos de la post política, se dedican más a la satisfacción de las necesidades que a la liberación de los deseos. Mientras que el "pueblo" sigue batallando por construcciones de futuro movilizadas por horizontes de expectativas en torno a los significados de una historia en disputa, la "gente" se adapta a la facticidad del presente mediada por una gestión del cotidiano que opera a través de las encuestas de opinión pública, las estadísticas del consumo y el mercado de bienes y servicios con que las industrias de la entretención producen audiencias dóciles. La revista *The Clinic* lleva triunfalmente la memoria del pasado a usar el género menor del humor para re-popularizar el recuerdo del "pueblo", injustamente desplazado por la "gente" y sacrificado por el paso de la política como gloriosa narrativa colectiva a la política como simple gestión gubernamental.

Al adoptar como subtítulo el eslogan "...firme junto al pueblo...", la revista *The Clinic* produce una deflagración semántica entre dos configuraciones del pasado que se desencajan mutuamente: el Chile de la Unidad Popular a través de la cita del *Clarín* y el Chile de la dictadura militar a través de la marca *The Clinic*, que se ríe del máximo responsable de los crímenes del pasado contra los ex militantes de la Unidad Popular en un presente que la revista asume como post pinochetista. Estas asociaciones contrapuestas de sentido histórico producen el estallido de una memoria social que, gracias a la resignificación periodística que hace *The Clinic* de la palabra "pueblo" en su mismo logotipo, se vuelve a encontrar con los derechos alternativos que tienen lo *común y corriente* (otra acepción de lo "popular") a burlarse de la jerarquía oficial de los poderosos. Este cortocircuito de la memoria practicado por *The Clinic* alcanza su grado de máxima explosividad en la Edición Especial del mes de septiembre 2003 que sale para la fecha conmemorativa del golpe militar en Chile, al hacer figurar en su tapa el retrato de Salvador Allende con la leyenda "Compañero Superstar". La revista rescata "chistes crueles, avisos publicitarios, escenas cotidianas"¹⁰ que retratan culturalmente a la Unidad Popular como aventura vital, como secuencia exacerbada de hablas candentes, justo cuando las rememoraciones oficiales progra-

¹⁰ Editorial de Patricio Fernández, Director, en la página 3 de esta Edición Especial de *The Clinic*.

madras por la transición con motivo del 11 de septiembre 2003 buscaban ordenar la memoria desordenada de este pasado inquietante bajo un marco explicativo de *razones* que anularan sus *pasiones*. Además, la revista *The Clinic* produce otro giro en su festivo homenaje a la Unidad Popular, al aplicarle al retrato de Salvador Allende el tratamiento serigráfico del cartel Pop que cita el *comic* de *Superman*. El tratamiento Pop refuerza la imagen de Salvador Allende como ícono, dándose la vuelta por un lenguaje artístico –el *Pop Art*– que transgredió el límite entre “alta cultura” y “cultura inferior” en tiempos de capitalismo avanzado para demostrar que la cultura de masas lleva el simulacro del intercambio a realizarse mediante la economía semiótica y política de la formamercancía. Junto al eslogan “... firme junto al pueblo...” que rescata los tiempos de una historia revolucionaria, brilla el super-héroe de historietas Salvador Allende que aparece aquí graficado por el lenguaje *pop* de la cultura de masas: un lenguaje que asumía que *lo popular* había dejado de ser emancipador para volverse el sinónimo enajenado de lo *masivo*.

Salvador Allende se luce en la tapa de *The Clinic* en su dimensión de *mito*, habiendo ya trascendido la contingencia histórica del personaje y su época para alcanzar la universalidad de una figura cuyo poder evocativo, más allá de la significación que posee en sí misma, despierta prácticas asociativas que motivan e inducen la sobre-identificación mitológica. La vuelta de tuerca que escenifica esta tapa de *The Clinic* consiste en hacer que coincidan la desmitificación de Augusto Pinochet, objeto de un humor satírico que reivindica su arresto como ruptura salvadora de un tiempo finalmente libre de su sombra, con la remitificación de Salvador Allende como “superstar” que rescata la palabra “*compañero*”. Esa palabra odiosamente condenada al exterminio por la dictadura militar en tanto portadora de la estructura de sentimiento de una época cuyos afectos comunitarios debían ser rotos, resplandece nuevamente en gloria y majestad en la tapa de *The Clinic* a la hora de conmemorar los treinta años del golpe militar.





SITIOS DE LA MEMORIA,
MEMORIALES Y MUSEO

La dictadura borró las huellas de su criminalidad haciendo que el acto de la desaparición no dejara ningún rastro de la operatoria de supresión de los cuerpos y de los nombres que perfeccionó el terrorismo del régimen militar. Los rastros de los ex centros clandestinos de detención y tortura aún grabados en la materialidad de algún soporte de inscripción pública que testimonian del pasado lúgubre, se ven diariamente amenazados por las múltiples reconversiones de usos que transfiguran el paisaje urbano de Santiago de Chile con una secuencia de arreglos y composturas que no deja espacio ni tiempo para detenerse en las huellas acusatorias de los crímenes que la dictadura materializó secretamente. Las ciudades despliegan una espacialidad que, en tiempos globalizados de hiper-circulación y velocidad de los intercambios, dificulta la tarea de que la memoria del pasado registrada en ellas, aun cuando se trate de un pasado reciente y traumático, se haga parte significativa de los recorridos ordinarios. En el Chile de la transición y la post transición, los equipamientos urbanos de modernización de los servicios, las tecnologías de la comunicación y la proliferación de los centros comerciales como tributo dominical a la expansión del consu-

mo, se apresuraron en volver aún más remoto y extraño el recuerdo del horror que, bajo la dictadura, hacía que calles, barrios y casas pudieran ver dramáticamente interrumpida su normalidad de todos los días por la arbitrariedad de los secuestros y las detenciones de personas.

Hasta hace poco, antes de que varias iniciativas ciudadanas y algunas determinaciones oficiales lograran revertir esta pasividad del olvido con señales recordatorias de la violencia ejecutada por el régimen militar, la experiencia de pasear por la ciudad recorriendo las calles en las que se encontraban aquellos sitios habilitados por dicho régimen como centros clandestinos de tortura y desaparición nos decía que el cotidiano desaprensivo de los habitantes de barrios y comunas, acostumbrados a la impasibilidad de los muros y fachadas de sus casas, parecía convivir con el pasado monstruoso sin aparente culpa ni vergüenza social; sin que nada lograra vencer la apatía o la distracción ciudadana de una sociedad volcada extasiadamente hacia el consumo, un consumo cuyos ritmos acelerados buscan despejar las sombras tormentosas de un pasado de masacres porque chocan con las estéticas del gusto y la delectación que promueve el mercado neoliberal. ¿Cómo hacer para que la quietud urbana de este presente de relajó y entretenimientos se vea severamente interpelada por el rigor apremiante de una memoria de emergencia y catástrofe?

Al igual que en otros países del Cono Sur, aunque con mayor demora debido a los forcejeos en torno a los derechos humanos durante la transición, algunos de los ex centros clandestinos de la represión militar fueron progresivamente recuperados por distintas organizaciones de familiares de víctimas y otros grupos de la sociedad civil, además de organismos oficiales. El señalamiento urbano de estos lugares públicamente “marcados” pretende exponer a la vista de todos la memoria sufrida de un recuerdo de atrocidades que la dictadura militar quiso mantener en secreto, para que la presencia manifiesta de este recuerdo censurable en la ciudad de todos los días active dinámicas de significación y lectura ciudadanas que reconfiguren la tragedia del pasado en el marco de un nuevo imaginario democrático fundado en el no olvido y la justicia.

Ha sido abundante la producción crítica desplegada en los últimos tiempos en torno a lo que Pierre Nora ha llamado los “lugares de memoria”, que designan construcciones destinadas a “detener el tiempo,

bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial para encerrar el máximo de sentidos en el mínimo de signos”.¹ Sobre todo en contextos post dictatoriales, estas construcciones de la memoria apuestan a que el valor de homenaje a las víctimas de los derechos humanos contenido en sus monumentos, placas, memoriales, museos, etc., subraye la trágica excepcionalidad de un pasado de crímenes cuya repetición debe evitarse tal como lo señala la categoricidad del llamado formulado por el “¡Nunca más!” que vuelve imperativa su condena. Los sitios de memoria y los espacios para la memoria –asociados a las tareas de promoción y defensa de los derechos humanos en países donde éstos fueron violados sistemáticamente– tienen la misión de recuperar y conservar las huellas del pasado traumático; de testimoniar de lo padecido en la clandestinidad de estos lugares para que el conocimiento público acerca de lo sufrido en ellos traspase definitivamente los umbrales del secreto; de transmitir el significado individual y colectivo del recuerdo para otorgarle un correlato vivencial al pasado de archivos, documentos y testimonios que la acción memorializadora de estos sitios desea resguardar del olvido.

En Chile fue tardía la preocupación de los gobiernos de la Concertación por el rescate de estos sitios en los que se violaron los derechos humanos, y las determinaciones oficiales para su preservación se tomaron bajo la sostenida presión de los sobrevivientes y los familiares de las víctimas, en complejas negociaciones con el discurso institucional de la reconciliación que no quería ver amenazada su búsqueda de consenso por los gritos vehementes de un pasado furioso.² Los textos aquí publicados, “Resistirse a la complacencia de las imágenes” y “Marcas, arquitecturas y relatos”, se refieren a algunos de estos lugares (Londres 38 y Villa Grimaldi) desde la relación siempre problemática entre experiencia y representación, entre lo vivido y lo recreado, entre el involucra-

1 Pierre Nora, *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*, Santiago, Lom-Trilce, 2009, p. 33.

2 Recibieron la protección del Estado para no ser intervenidos ni vendidos en su condición de “monumentos nacionales”: los Hornos de Lonquén (1995), Av. José Domingo Cañas 1367 (2002), el Estadio Nacional (2003), el Parque por la Paz Villa Grimaldi (2004); el Estadio Víctor Jara (2004); el Nido 20 (2005), Londres 38 (2005), el Patio 29 del Cementerio General (2006), el Campo de Concentración Pisagua (2008) Para la historia de estos monumentos nacionales, ver el capítulo: “Los ocho sitios protegidos como patrimonio cultural de Chile”, en *Patio 29. Tras la cruz de hierro*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2008.

miento directo de los afectados en un pasado de represión y tortura y la capacidad de estos sitios de restituir una memoria que, sin dejar de serle fiel a la experiencia sensible de las víctimas, le transmita a la comunidad social la necesidad de seguir interrogando el pasado desde una movilidad de ángulos y de perspectivas que desborden los límites físicamente circunscritos del espacio donde se vivenció el recuerdo.

No hay experiencia ni transmisión de la experiencia sin la mediación de un dispositivo de formulación del sentido que la vuelva referible y comunicable. Si bien la experiencia apela a la contingente singularidad de algo irreductible que le acontece a un sujeto en particular, ella sólo podrá ser representada (y, por ende, transmitida a los demás) mediante una determinada puesta en discurso —imágenes y palabras— que la volverán parte de un intercambio de significación. Esta es la razón por la cual la facultad rememorativa y conmemorativa de las construcciones del recuerdo reciben una orientación específica de formas y contenidos según los dispositivos significantes que median su puesta en escena. Comparecen aquí Londres 38 y Villa Grimaldi, el Cementerio General y el Puente Bulnes, como espacios para la memoria analizados a través de las composiciones simbólicas y retóricas que manifiestan su intencionalidad del recordar desde una arquitectura y un diseño encargados de inscribir el llamado del pasado en soportes y narrativas de resonancia pública. Cada uno de estos sitios debe ser revisado en la configuración enunciativa de su mensaje para examinar las voluntades de utilización de los símbolos de la memoria (¿dirigidos a quiénes y para qué fines?); los modos de espacialización de sus marcas en una trama urbana que privilegia diariamente la disipación en el espacio por sobre la concentración en el tiempo; los tipos de registros de grabación de las huellas encargados de transmitir la potencialidad memoriosa del acontecimiento vivido; las redes sociales y políticas de consenso o disenso en las que basan sus acciones de rescate e intervención patrimoniales y, también, sus disposiciones críticas a admitir divergencias o controversias en torno al relato del pasado de las víctimas como un relato que no debe pretender a la unicidad de un punto de vista sino a la pluralidad interpretativa de miradas cruzadas. El análisis de las distintas operatorias de la memoria involucradas en los sitios de recordación de las víctimas del régimen militar que revisito aquí, nos permitiría discernir entre dos retóricas del

homenaje que reflejan la oposición que el teórico James Young formuló entre “monumentos” y “anti-monumentos”:³ mientras la estética del “monumento” tiende a considerar la historia y el pasado como representaciones linealmente organizadas por el relato coherente de algo ya acontecido cuyo valor de enseñanza se basa en lo emblemático de motivos reconocidos, el “contra-monumento” obedece al impulso disruptivo de querer fisurar las significaciones homogéneas del pasado recordado para impedir que se complete enteramente el relato de la historia en una versión finita y para activar una participación crítica del espectador que, actuando desde las brechas de lo fragmentario, lleve la memoria a cursarse por la vía de la disociación más que de la identificación.

Sin lugar a duda, el libro titulado *Memoriales en Chile. Homenajes a las víctimas de violaciones a los derechos humanos* al que se refiere uno de los dos textos aquí publicados, no se hace cargo de ninguno de estos problemas, tan complacido como se muestra por el despliegue fotográfico de una visualidad de paisajes que desfila turísticamente por los sitios retratados. La placidez del resultado editorial de este libro que se entrega a lo contemplativo de una mirada de lamentación y consuelo para estetizar las imágenes de un pasado ya monumentalizado, desprovisto de fuerzas discrepantes, nos señala que no basta con la vinculación empática de los afectos para articular una memoria justa ya que, más allá de la emotividad, las imágenes deben activar la reflexión crítica sobre los distintos y a menudo opuestos usos políticos y sociales del acto de recordar.

A diferencia del libro *Memoriales en Chile* que conjuga sufrimiento y recuerdo en una mirada compasiva sobre el pasado que descansa en

3 “Uno de los resultados más interesantes del enigma sobre el memorial de Alemania ha sido el advenimiento de lo que llamaré “contra-monumentos”: espacios memoriales concebidos para desafiar las premisas del monumento. Para la nueva generación de artistas alemanes, la posibilidad de que la memoria de hechos tan graves pueda ser reducida a exposiciones de arte o *pathos* vulgar resulta intolerable. Recusan desdeñosamente los supuestos y formas tradicionales del arte memorial público; espacios que consuelan a los espectadores o redimen los hechos trágicos... Estos artistas temen sobre todo que si alentamos la idea de que los monumentos hagan por nosotros el trabajo de la memoria, nos volveremos entonces mucho más olvidadizos... El contramonumento nos recuerda que es posible que el mejor memorial alemán al periodo fascista y a sus víctimas no sea un memorial sino *el debate siempre irresuelto acerca de qué clave de memoria preservar, cómo hacerlo, en nombre de quién y para qué fin*”. James Young, “Monumentos: Revoluciones políticas y estéticas. Cuando las piedras hablan”, en Revista *Puentes*, Número 1, Buenos Aires, Agosto 2000, p. 93.

el *pathos* para redimir el desastre y su pena con imágenes entristecidas, el proyecto “Construyendo un espacio para la memoria”, convocado por el Colectivo Londres 38, examina, vigilantemente, las dificultades que encierra el tema de la “representación” (imágenes, discursos, símbolos) a la hora de poner en escena una experiencia límite: ¿cómo dar cuenta del horror y del terror vividos en un ex centro clandestino de represión y tortura a través de la materialidad intensiva de una relación con el tiempo y el espacio que no borre la crudeza de lo real padecido salvajemente por las víctimas, pero que a la vez se muestre consciente de los peligros de retocarla con un dispositivo museizado de transmisión pedagógica? ¿Cómo hacerse cargo de un sitio de la memoria que debe preservar las huellas de un pasado ominoso para que la memoria colectiva asuma su condena, sin renunciar a expandir la impronta de estas huellas más allá del espacio y del tiempo mismos en los que se grabó la materia del recuerdo, para que la contemporaneidad de sus significados conjugados en pasado-presente involucren a la mayor cantidad de futuros destinatarios posibles? Al ser Londres 38 una sede intervenida por sucesivos intentos de borrar, disimular, conservar, desviar y reconvertir la memoria de la violación de los derechos humanos, ¿cómo potenciar críticamente una figura del recuerdo que no se mantenga auto-centrada en la mera designación literal del pasado acontecido sino que, descentradora, abra múltiplemente ese pasado a las tácticas de interceptación, negociación y confrontación, provocación y contestación que en el escenario del debate público sean capaces de des-ubicar y re-ubicar a la memoria en función de las batallas políticas, simbólicas, estéticas e institucionales que debe seguir librando intransigentemente la dinámica del recordar?

Las construcciones de la memoria se diferencian entre sí según la intención conmemorativa que las determina y el ejercicio del recuerdo al que convocan; según las motivaciones que expresan las prácticas sociales e institucionales que impulsa su realización y, también, según las estrategias de representación del pasado que o bien aspiran a conservarlo como un legado histórico o bien quieren transformarlo en un campo de experimentación de nuevos discursos en torno a la relación nunca cerrada entre historicidad y acontecimiento. Es por ello que estas construcciones de la memoria deben ser analizadas en las operatorias

simbólico-expresivas e ideológico-culturales que traducen su voluntad de recordar a soportes, formatos y técnicas para reflexionar específicamente sobre “cómo representar el trauma histórico, cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público, y cómo construir monumentos que eviten un amenazante destino de invisibilidad. ¿Cómo contrarrestar la tendencia inherente a todo monumento de domesticar e incluso congelar la memoria? ¿Cómo se puede garantizar que el monumento conserve su fuerza persuasiva en tanto llamado a la asunción de responsabilidades respecto del pasado, y no se convierta en un gesto simbólico y no comprometido?”⁴

La problemática de los Museos de la Memoria ha sido ampliamente debatida en la escena del pensamiento contemporáneo a partir de los antecedentes internacionales de los museos del Holocausto en Israel y Washington, el Museo Judío de Berlín, etc. Este debate teórico nos enseña la tensión entre historia (el relato explicativo de una sucesión de hechos enmarcada cronológicamente cuya verdad comprobable pretende organizar un saber objetivo) y memoria (la experiencia subjetiva del recordar que afirma sus creencias en las huellas sensibles de lo testimonial); entre la mostración literal del pasado documentado por objetos reales y la contextualización socio-histórica de redes de significación e interpretación, de conocimiento y reconocimiento, que excedan el simple valor de autenticidad de lo experiencial para reflexionar sobre los marcos de comprensión y elaboración del pasado. Todos los museos de la memoria deben conjugar esta tensión para que la individualización del sufrimiento de las víctimas del pasado de horror y terror que registran los testimonios personales trascienda la esfera circunscrita de los grupos directamente afectados. Y para que adquiera el significado general de un rechazo categórico a los abusos de la historia, que logre universalizar sus demandas de verdad y justicia entrelazándolas con el imaginario democrático de una ciudadanía en movimiento.⁵ La memo-

4 Andreas Huyssen, “El Parque de la memoria. Una glosa desde lejos”, en revista *Punto de Vista*, N. 68, Buenos Aires, diciembre de 2000, p. 26.

5 Así entiendo yo el propósito que persigue Alfredo Jaar en la obra “La geometría de la conciencia”, emplazada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. La multiplicación infinita de los espejos en los que se reflejan las siluetas recortadas y vaciadas con las que trabaja la obra en alusión a los desaparecidos deja en claro que la memoria no puede circunscribirse a la numeración del listado de víctimas del pasado trágico de la dictadura, sino que debe proyectar la

ría no puede sólo confiar en la absolutización del valor moral del dolor sufrido por las víctimas (símbolo de redención del pasado oprobioso) como única estrategia de conocimiento-reconocimiento. La fuerza del recuerdo que interpela al pasado como zona de alarma se vuelve más contagiosa en el presente si se interconecta con una trama múltiple de posicionamientos de identidad que sobrepase la figura heroizada de la Víctima de la dictadura y se disemine más allá de la simbología de la resistencia que la monumentalizó.

La creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos que se inauguró en Santiago de Chile en enero del año 2010 “nace como un espacio destinado a darle visibilidad a las violaciones de los derechos humanos por parte del Estado de Chile, ocurridas entre 1973 y 1990, a dignificar a las víctimas y a sus familias y a estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto y la tolerancia, para que estos hechos no se repitan nunca más. Fue concebido como un lugar que, desde la revisión del pasado, busca instalar el tema de los derechos humanos en el presente y proyectarlo hacia el futuro... El objetivo fundamental de esta iniciativa es el rescate de la memoria de nuestro país”.⁶ Por un lado, la creación del Museo de la Memoria suscitó polémicas entre los organismos de derechos humanos que sintieron que la sociedad civil estaba insuficientemente representada en las comisiones que participaron del proyecto; además reclamaron en contra de la versión ecuménica de una memoria oficial –unificada por la voz del consenso en torno al guión político-institucional de la reconciliación– que debilitó la fuerza contestataria de aquel recuerdo punzante que renueva exacerbadamente sus exigencias de verdad y justicia en cada conmemoración histórica del 11 de septiembre de 1973. Por otro lado, los objetivos de “revisión del pasado” que declara tener el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos dieron lugar a controversias ideológicas en algunos sectores

tragedia de lo ilimitado de la pérdida, su expansión y dilatación, su repetición indefinida, fuera de las circunstancias que delimitaron originalmente la ausencia hasta lograr una redistribución simbólica y política de las relaciones entre el duelo de algunos o de muchos y el duelo de todos.

Dice A. Jaar: “Una cosa que me molesta de los memoriales es la manera en que marginan a las víctimas, como si estuvieran removidas de la sociedad, cuando hay que integrarlas en la historia, por eso el lema que yo ofrezco para este memorial es: Todos hemos perdido algo con la dictadura”. Entrevista en diario *La Nación*, 15 de enero 2010.

6 www.museodelamemoria.cl

de la sociedad chilena que consideran demasiado “parcial” su rescate de la memoria: un rescate que, al sólo incluir la visión del pasado elaborada desde la posición de las víctimas de la dictadura militar, le quitaría “objetividad” a la narración de los sucesos históricos que escenifica el Museo. Para estos sectores ligados a la derecha, la parcialidad tendenciosa de la memoria que ejemplifica el museo no daría cuenta de las razones y causas que, anteriores al golpe militar de 1973, habrían generado el clima de odiosidad, fomentado según ellos por el gobierno de la Unidad Popular, que desembocó en la ruptura de la institucionalidad democrática. Es cierto que junto con mostrar las evidencias del daño producido por la violencia militar, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos debe suscitar una reflexión amplia y cruzada sobre los diversos enfoques históricos que erigen los relatos del pasado nacional desde construcciones de la memoria social y política que se reconozcan divergentes. Pero la función de un Museo de la Memoria y los Derechos Humanos no es la de cotejar estos relatos entre sí para tratar de establecer alguna verdad equilibrada de los hechos, ni tampoco la de repartir parejamente créditos de validez que igualen la condición de verdad de los relatos históricos de signo contrario que enmarcan las visiones del golpe de estado, sino la de condenar taxativamente lo sucedido en Chile desde una perspectiva de conciencia que, frente al pasado vergonzoso y sus abominaciones, no admita la relativización del mal.⁷

7 “No cabe duda de que la tortura, las desapariciones y la prisión que, a manos llenas, se ejecutaron en Chile luego del golpe tienen alguna explicación: un puñado de causas que, confabuladas, las produjeron. De eso no cabe duda. Pero si las causas permiten explicar lo que entonces ocurrió, no lo justifican. Y de lo que se trata, a estas alturas, no es de comprenderlo, sino de condenarlo. Parece injusto y parcial; pero no lo es. Ocurre que desde el punto de vista de la causalidad los hechos carecen de toda relevancia moral. Causalmente explicada una muerte por asesinato es igual que la que resulta de la caída de un rayo. Y las circunstancias que convierten a alguien en torturador –el miedo, la oportunidad, la venganza– son las mismas que están tras el genio del artista. Y si investigáramos con cuidado y escucháramos al asesino, nos explicaríamos por qué decidió matar. Pero la tortura y el asesinato demandan de nosotros una condena, no una explicación... Por eso hacer del Museo de la Memoria, como algunos reclaman, una exposición de las causas de las violaciones a los derechos humanos –que las hay, sin duda– traicionaría el sentido moral que debe animarlo: el de la condena de esos hechos. Porque no se trata de explicar la voluntad que permitió la violación de esos derechos –explicar una voluntad a ultranza es suprimirla–, sino de condenarla moralmente para que nunca más nadie, aunque lo desee, se atreva siquiera a repetirla en sueños”. Carlos Peña, “Habla, memoria”, diario *El Mercurio*, domingo 6 de diciembre 2009.

RESISTIRSE A LA COMPLACENCIA DE LAS IMÁGENES

Durante los años de la transición en Chile, unos años signados por la urgencia de luchar contra el silenciamiento del pasado, la memoria tomó la forma prioritaria del recuerdo en tanto *prueba y constancia de lo acontecido* y en tanto *evocación histórica de lo condenable*.

A medida que se fueron multiplicando las citas del pasado injusto bajo la persistente demanda de las agrupaciones de derechos humanos y a medida, también, que crecía la explosión documental y testimonial de las voces e imágenes convocadas para las fechas conmemorativas, la memoria (hecha monumento, reportaje, archivo, inventario, placa, testimonio, etc.) debió abandonar la condición primaria que la justificaba como un simple recordatorio de los hechos encargado de materializar las pruebas del pasado culpable que servirían al reconocimiento de la verdad y al cumplimiento de la justicia. Una vez evidenciados los abusos criminales de la dictadura militar, se volvió indispensable abordar la memoria y los usos públicos de la historia como un campo de agudas problematizaciones críticas en torno a las políticas del recuerdo. Dos son las escenas aquí convocadas para examinar la relación que establecen entre *rescate del pasado* y *crítica del presente*.

Escena I: un paisajismo de la memoria como lamento

La publicación del libro *Memoriales en Chile. Homenajes a las víctimas de violaciones a los derechos humanos* (2008)¹ muestra una edición de lujo –tapas duras, papel cuché y *full color*– cuyo recorrido fotográfico nos pasea por los memoriales, las placas y esculturas levantadas en homenaje a las víctimas de la dictadura militar. El libro, que ofrece la presentación atrayente de una guía turística, recopila noventa y dos sitios de memoria ubicados en caminos, plazas, cementerios y puentes a lo largo y ancho de Chile. La banalización comercial de la memoria que se da en este libro dedicado a las víctimas de la dictadura se agrava por dos antecedentes: 1) el autor de las fotografías del libro –Alejandro Hoppe– es

¹ *Memoriales en Chile. Homenajes a las víctimas de violaciones a los derechos humanos. Fotografías de Alejandro Hoppe*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2008.

un fotógrafo-reportero cuya cámara, durante el régimen militar, captó algunas de las imágenes más punzantes de las luchas y protestas antidictatoriales; 2) el prólogo del libro vincula el trabajo de recopilación fotográfica de las imágenes que ilustran las páginas del libro a un estudio de FLACSO-Chile sobre los memoriales de derechos humanos, un estudio del que pudiéramos haber esperado contenidos de trabajo y reflexión, sobre todo si se nos dice en la Introducción que, “como parte de este proyecto, se realizó un taller con representantes de agrupaciones de derechos humanos en Santiago, para recoger el sentido que ellos otorgan a los memoriales”.² La puesta en escena comercial del libro *Memoriales en Chile* decepciona las expectativas generadas por los antecedentes de esta co-autoría entre el fotógrafo Alejandro Hoppe y el centro de estudios FLACSO. Por un lado, el libro frustra toda posibilidad de que la memoria de las luchas contra las violaciones de los derechos humanos que A. Hoppe denunció fotográficamente en los años del régimen militar encuentre alguna resonancia de sus ecos combativos en estas páginas totalmente entregadas a la calma de un libro que el diseño editorial ha despejado del fantasma de las sacudidas y conmociones de la memoria revuelta. Por otro lado, la participación del centro de estudios en ciencias sociales FLACSO renuncia a abordar reflexivamente la problemática de la memoria y de los memoriales, privando así al lector de la seriedad investigativa y del rigor sociológico que fueron aquí desplazados por el suplemento gráfico del reportaje visual que reemplazó conceptos y problemas por formas e imágenes. La publicación hace desfilas, bien intencionadamente, los monumentos que consignan la memoria de las víctimas de la dictadura en una colección de imágenes que se enmarca pretenciosamente en el formato decorativo del libro de arte. La presentación artística de las fotos, como si se tratara de un libro de museo, les suma una ritualidad prestada a estos memoriales de los derechos humanos que congela su pasado de luchas políticas y ciudadanas en el fuera-de-contexto de estas páginas blancas sustraídas de la exterioridad social que, ásperamente, les sirvió de anterior campo de batalla a la memoria aquí editada. La vitrina fotográfica del libro congela la visión de los memoriales en el marco estático de la foto y excluye del recuerdo

² *Ibid.*, texto introductorio, p. 12.

en-marcado a los sujetos y procesos de las organizaciones de derechos humanos que pelearon por inscribir sus luchas por la verdad y la justicia en una comunidad viva que se encuentra aquí totalmente desactivada. El libro *Memoriales en Chile* condena el recuerdo insumiso de las víctimas de la represión militar a lo anodino de un campo de visión del que se ha eliminado toda tensión crítico-discursiva en torno a las significaciones del pasado y sus elaboraciones del recuerdo. Presenciamos la muerte de la potencia del sentido (las confrontaciones de fuerzas en torno al recuerdo en disputa) en la tumba de la complacencia fotográfica, debido a una ritualización del pasado que lleva al público *acomodado* al que va destinado este libro a gozar del lujo editorial de imágenes finamente dispuestas para *no incomodar* el gusto de quienes acceden *cómodamente* a su precio de venta.

Asistimos, en el libro *Memoriales en Chile*, a la estetización publicitaria de imágenes suntuosamente entregadas a su puesta en página según las pautas visuales de una guía viajera que, turísticamente, recorre Chile.³ El recuerdo fotografiado de los memoriales y la sobreexposición editorial de su registro fotográfico parecen felicitarse mutuamente por haber sabido responder satisfactoriamente al encargo profesional de recopilar estas imágenes quietas, reposadas, que adornan un pedido institucional que subordinó el rescate de los memoriales a la armonía estética de los criterios de diseño del libro que los archiva. El despliegue ostentoso de lo fotográfico impide que lo estremecido del recuerdo se refugie en alguna cavidad que no se vea sobreexpuesta al goce visual, haciendo que el brillo de esta memoria demasiado fotogénica que cubre las imágenes de los memoriales no tenga cómo serle fiel al recuerdo enlutado de los tiempos sombríos que atentaron contra las víctimas.

La evocación del recuerdo depende aquí de la simple proximidad afectiva de la mirada del fotógrafo con todo lo que testimonia de una voluntad de rememoración (monumentos, placas, esculturas, memoriales) como si bastara con compartir la *sensibilidad* de lo rememorativo y lo conmemorativo para homenajear al pasado de las víctimas políticas. Al apostar únicamente al trato reparatorio de la belleza melancólica de las

3 “*Memoriales en Chile* está estructurado como un recorrido fotográfico que comienza en el norte, en Pisagua y termina en Punta Arenas. La secuencia de las fotos en esta sección *obedece a criterios estéticos con la intención de darle un ritmo al itinerario visual*”, nos señala la Introducción. *Ibíd.*, p. 13.

imágenes que se lamentan de la desgracia de lo sucedido, este libro demuestra ignorar que “la compasión ni nos exculpa ni nos exime de otros protagonismos teóricos, reflexivos, críticos y políticos que, como enunciadores y receptores avezados, también podríamos —y deberíamos— ejercitar”.⁴ El vínculo consolador de la pena compartida entre la mirada del fotógrafo, las víctimas de la desaparición y los espectadores de las imágenes del libro dejan fuera de su ronda de afectos y sentimientos la exigencia reflexiva del juicio crítico que debería ser capaz de detectar, entre otros efectos, la asociación banal que promueve esta publicación entre las ruinas de una memoria destrozada, la exhibición del vestigio lucido como monumento y el artificio vistoso de la fotografía que llena la vista decorativamente. Está claro que este libro-vitrina desconoce que “las imágenes no pueden ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos. ¿Quién causó lo que muestra la foto? ¿Quién es responsable? ¿Se puede excusar? ¿Fue inevitable? ¿Hay un estado de cosas que hemos aceptado hasta ahora y que debemos poner en entredicho? Todo ello en el entendido de que la indignación moral, como la compasión, no pueden dictar el curso de las acciones. *Quizás se le atribuya demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión*”.⁵

El trasfondo conceptual de la problemática de la memoria que debería haberse articulado en el trabajo investigativo de FLACSO se ve completamente desplazado por la sobrefiguración estética de la imagen y el protagonismo de lo visual que ostenta el culto de la toma fotográfica. La Introducción sólo dice que “las fotografías aquí presentadas son resultado de un estudio mayor realizado por FLACSO-Chile para conocer y analizar los procesos de construcción de memoriales de derechos humanos en Chile”.⁶ Sin embargo, ningún contenido de investigación acompaña el catastro de los monumentos fotografiados que se exhiben; paisajísticamente, como si la memoria fuera un decorado y el recuerdo una pose. Ni siquiera el libro incluye las fichas de producción

4 Leonor Arfuch en *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*, Leonor Arfuch y Verónica Devalle (comps.), Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, p. 23.

5 Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Taurus, 2003, pp. 134-136.

6 *Memoriales en Chile...* Introducción, op. cit., p. 10.

de los monumentos conmemorativos para ayudarnos, por ejemplo, a conocer el origen (institucional o no institucional) de sus encargos y permiternos así opinar sobre las relaciones entre la memoria social y las dinámicas de transmisión del recuerdo que la transición en Chile fue favoreciendo o desfavoreciendo en respuesta a las demandas de grupos y organizaciones que no han dejado de querer inscribir legítimamente su dolor en soportes de rememoración colectiva.⁷ Tratándose de un libro que pretende rendirles homenaje a los desaparecidos en tanto víctimas del régimen militar, el libro comete un *lapsus* notorio al hacer desaparecer todas las firmas y autorías (tanto las de los memoriales mismos como de las escasas citas testimoniales de los miembros de las agrupaciones de los familiares de detenidos desaparecidos) que deberían ser identificadas en sus páginas. La desidentificación de los autores de estas citas memoriosas reedita involuntariamente los gestos de borradura de los nombres que caracterizó a las máquinas del anonimato que administraron la desaparición de las víctimas, unas víctimas a las que originalmente iban destinados tanto los memoriales como su inventario fotográfico. Sin quererlo, el libro *Memoriales en Chile. Homenajes a las víctimas de violaciones a los derechos humanos* lleva las víctimas del ayer y los espectadores de las imágenes de la memoria de hoy a compartir un mismo régimen de obliteración de los datos y de tachadura de los nombres. Otra prueba más de cómo la falta de vigilancia crítica en torno a las escenografías del recuerdo puede invertir los signos del homenaje: la sobre-figuración estética de la memoria como objeto de contemplación editorial se logró a costa del reconocimiento de las víctimas que los memoriales fotografiados pretendían justamente sacar de la omisión.

Escena II: casa vacía y preguntas abiertas

La misma semana en la que me topaba con el libro recién publicado de los *Memoriales en Chile*, participé de una experiencia que se ubica en otro extremo de los modos de conmemorar el pasado. Ambas situa-

⁷ Esta falta editorial se ve subrayada por la comparación con el libro *Geografía de la memoria*: un libro institucional publicado por el Programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior del Gobierno de Chile, en el que cada memorial va debidamente acompañado de una ficha de producción que indica de dónde proviene la iniciativa (organizaciones civiles, agrupaciones de familiares, colectivos varios, etc.), sus fuentes de financiamiento y los autores del diseño, señalando incluso el nombre de víctimas a las que honran.

ciones me hicieron transitar de la *memoria-objeto* (el libro del recuerdo fotográfico en el que la imagen homenajea plácidamente a un pasado monumentalizado según una concepción estática del gesto conmemorativo) a la *memoria-sujeto* (el recuerdo que, en trance de desescrituras y reescrituras, desconfía de las representaciones terminadas porque la memoria aconteciendo, en vía-de-acontecer, opera mediante disyunciones de la continuidad lisa).

La experiencia consistió en responder a una invitación del Colectivo Londres 38 (un Colectivo de sobrevivientes y familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos) que citó a un grupo de aproximadamente veinte personas a juntarse físicamente en la misma casa vacía, hasta entonces desocupada, de Londres 38: uno de los principales recintos de detención, tortura y exterminio de víctimas políticas de la Región Metropolitana durante la dictadura militar en Chile. La invitación cursada era a intercambiar reflexiones en torno al proyecto “Construyendo un espacio para la memoria”.

Quizás una de las principales características de este sitio de la memoria sea su ubicación en pleno centro de Santiago, cerca de los Ministerios, los Tribunales de Justicia, la Bolsa de Comercio y la ex sede de gobierno de la Junta Militar. ¿Cómo pudo consumarse tan secretamente el exterminio sin que ninguna evidencia material lograra delatar los crímenes ni entregar indicios acerca de su ejecución? ¿Cómo fue posible convivir tan cercanamente con lo siniestro en un cotidiano urbano que nunca se dio por aludido de que algo grave ocurría en la cercanía de sus calles y pasajes? Es como si la ubicación de este lugar de tortura y muerte en pleno centro de Santiago, sepultado bajo las múltiples capas de silenciamiento e invisibilización de lo atroz con que las rutinas del presente ordinario cubrieron el recuerdo, exacerbara hoy la necesidad de luchar contra el anonimato y la indiferencia cotidiana del tránsito; un tránsito cuyos movimientos rápidos contrarían la necesidad que tiene el recuerdo de detener y retener las huellas del tiempo en algún soporte de la memoria que se reste de la velocidad de circulación del intercambio capitalista a la que se entrega la ciudad del consumo. Primera pregunta: ¿Cómo volver elocuente el recuerdo de lo siniestro que nos entrega la memoria de un pasado censurable (tortura y muerte) en medio de un presente olvidadizo que se deja

seducir diariamente por las tentaciones y distracciones de un entorno que ya no mira hacia atrás?

La casa de Londres 38 fue re- numerada como Londres 40 durante el régimen militar para volver inexistente el lugar de los hechos criminales antes de que pudiera ser usado como evidencia material en las posteriores denuncias de las violaciones de derechos humanos cometidas por la dictadura. Una de las primeras intervenciones de la memoria que se concibió en torno a la ex casa de detención y tortura, impulsada por las agrupaciones de los familiares de las víctimas después de que ésta fuera declarada “monumento histórico” en 2005, fue la de restituir la numeración original –Londres 38– en lugar de la dirección de Londres 40 que la había sustituido perversamente, para corregir así el intento de simulación de las huellas y de ocultamiento de los crímenes con que los poderes públicos de la época habían resuelto suprimir la carga memorial del sitio. Otra de las respuestas planteadas por los arquitectas del Colectivo Londres 38 (Macarena Silva, Fernando Rojas, Heike Hopfner, Pablo Moraga) fue la de producir una señalización urbana inscrita en el paseo peatonal que consistió en incrustar en los adoquines de la calle, frente a la casa de Londres 38, baldosas blancas y negras que reproducen las mismas baldosas que alcanzaban a ver los prisioneros por debajo de la venda sobre los ojos y que sus testimonios aún recuerdan como características del piso de lo que fue su lugar de encierro. Las baldosas juegan el rol de una matriz generadora de memoria (“*Y a través de la cinta adhesiva en los ojos pude ver las baldosas blancas y negras...*”⁸) que, desplazada desde el adentro de la casa (lo privado) hacia el afuera de la calle (lo público), invita tácitamente a los transeúntes a realizar el mismo gesto de mirar hacia el suelo al que la venda en los ojos obligaba a los prisioneros, en concordancia solidaria con la inclinación de su recuerdo girado hacia abajo. La intervención urbana del Colectivo de Londres 38 lleva las baldosas del recuerdo a interrumpir las caminatas de los ciudadanos que se habían tornado insensibles al pasado, haciéndolos tropezar simbólicamente con la memoria como obstáculo visual, es decir, interviniendo sus tránsitos diarios con la memoria como tropiezo. A estas baldosas se suman las noventa y seis placas de fierro ordenadas en el suelo según nombres, edad y militancia

8 Ver Página Web del Colectivo Londres 38: www.londres38.cl

política de las víctimas que fueron asesinadas en Londres 38, la mayoría de ellas vinculadas al Movimiento de Izquierda Revolucionaria MIR. Esta explicitación del nombre de las organizaciones políticas a las que adherían los detenidos desaparecidos subraya que el trabajo de rescate de la memoria de Londres 38 es uno de los pocos proyectos en Chile que le asigna relevancia al dato biográfico-existencial y político de la militancia,⁹ haciendo que la reivindicación de este dato partidario de una memoria combatiente no se subsuma culposamente en la universalización de la categoría de “víctima” que despolitiza el trayecto histórico de las luchas de la izquierda.

La convocatoria a la primera reunión de “Construyendo un espacio para la memoria” daba ya cuenta de una de las dimensiones más interesantes de Londres 38: “Después de años de denuncia y movilización, la casa de Londres 38 ha sido recuperada por el Estado. Sin embargo, y a pesar de las demandas de diversas personas y agrupaciones en el mes de agosto 2007, el gobierno anunció que Londres 38 sería convertida en sede de las oficinas del aun inexistente Instituto de Derechos Humanos. Hoy seguimos rechazando esta decisión gubernamental y, en lugar de ello, proponemos que este sitio histórico sea convertido en un espacio de uso y acceso público”. Resulta especialmente valiosa la figura de esta memoria doblemente insatisfecha: una memoria que insiste y persiste en hacerse presente no sólo contra el olvido por desaparición forzada (haber luchado para que el Estado decidiera recuperar la casa en 2007 evitando así que su pasado cayera en la insignificancia de la no-marca) sino, además, contra la institucionalización de la memoria: el futuro Instituto de Derechos Humanos que hubiese obligado al Colectivo de Londres 38 a tener que plegarse a la generalidad de la figura administrativa del organismo encargado de representar la memoria oficial.¹⁰ Al

9 El Proyecto *Un espacio de Memoria en Construcción* elaborado por la Mesa de Trabajo de Londres 38, Casa de la memoria, reclama “el derecho a conocer y valorar críticamente las memorias militantes y la historia de las organizaciones políticas que en distintas etapas de nuestra historia, en particular en los años 60 y 70, buscaron transformar la sociedad para darle un mayor sentido de justicia, igualdad y participación y en los años 70 y 80 resistieron con todos los medios a su alcance la imposición del régimen terrorista de estado”.

10 “Mediante este gesto de la autoridad, que desoyó la demanda de diversas personas y organizaciones, se verificó lo que definimos como un intento por llevar a cabo la tercera “borradura” de Londres 38, ya que dicha decisión no consideró adecuadamente la importancia de significar, preservar y representar los acontecimientos históricos que allí tuvieron lugar”. www.londres38.cl

protestar dos veces (primero, contra la impunidad del olvido y, segundo, contra la imposición de una voluntad político-institucional tendiente a burocratizar el recuerdo), el Colectivo de Londres 38 afirma que el único modo que tiene la memoria intransigente de no ceder frente a los abusos del pasado y del presente es la voluntariosa no-resignación del decir “no” al olvido y, al mismo tiempo, “no” al recuerdo pasivizante de una memoria-objeto que facilita la rutinización institucional de las citas del pasado.

La memoria rebelde de Londres 38 rechaza la solicitud del Estado de transformar el lugar en futura sede del Instituto de Derechos Humanos, y se resiste también a formular un proyecto operativo que convierta a la ex casa de detención y tortura en algún “sitio de la memoria” apegado a las convenciones museísticas de los recintos del pasado que incluyen colecciones de objetos y visitas guiadas. El Colectivo Londres 38 le replica al Estado que no quiere subordinarse a las fórmulas oficiales del recuerdo institucional que clasifican la memoria de las víctimas de los derechos humanos en un pasado de casos archivados (“no” al Instituto de Derechos Humanos) ni tampoco quiere musealizar el pasado de las víctimas usando la emblemática del rescate patrimonial (“no” a la conversión de Londres 38 en una reconstituida casa de la memoria).¹¹ El Colectivo Londres 38 le dice al Estado que, quizás, el destino de la casa recuperada sea simplemente el de servir de punto de encuentro y discusión para mantener colectivamente abierta y en suspenso una reflexión sobre las complejas relaciones entre recordar la historia, darle figuración al recuerdo y crear mecanismos de transmisión de sus significados; una reflexión que sin borrar la experiencia traumática de las víctimas sea capaz de comprometer las trazas de la memoria en nuevas construcciones intersubjetivas que amplíen los horizontes de diálogo en torno al valor y la intensidad del recordar. Ni respuestas ni necesariamente propuestas: quizás sólo dudas e interrogantes. Vacilaciones críticas que

¹¹ El Proyecto *Un espacio de memoria en construcción* nos dice que “plantea preservar el inmueble como el lugar de memoria privilegiado en cuanto ex-centro de represión y tortura clandestino del principal aparato represor de la dictadura (DINA), Cuartel Yucatán. Esto implica un concepto museográfico que considera a la casa como el único objeto de colección, único ya que en principio no habría más objetos de colección, pero también es único por cuanto la casa es irremplazable en simbolizarse a sí misma como Cuartel Yucatán”. www.londres38.cl

eludan el simplismo de la oposición binaria entre olvidar y recordar, para complejizar el *cómo* del recuerdo, sus puestas en forma, discurso y significación, en el cruce de una secuencia abierta de reconfiguraciones múltiples entre pasado, presente y futuro. Es quizás por eso que Londres 38 es “el único lugar que puede quebrar la memoria intransitiva de la monumentalización memorial chilena y del encierro permanente en el mundo de los afectados”,¹² entrecruzando la pregunta fácilmente instalada de “*qué hacer con este lugar*” (como si el recuerdo debiera permanecer contenido y delimitado por los trazados del espacio donde la criminalidad actuó físicamente) con la otra pregunta, más interpelante porque dialógica, de “*qué hacer desde este espacio*”: un espacio que no depende del anclaje fijo del lugar material donde sucedieron los hechos sino que explora otros soportes de acción y de intervención —por ejemplo, la página web— para poder diseminar la potencia móvil del recordar en flujos heterogéneos de conexiones plurales.

La primera reunión de Londres 38 ocurrió en la ex casa de tortura enteramente vacía: un grupo de aproximadamente veinte personas (un solo hombre) que reunía a víctimas y familiares de la tortura y la desaparición más otras diversamente ligadas a la problemática de la memoria desde sus profesiones o campos de acción (historia, sociología, sicología, arte, arquitectura, etc.). Veinte personas reunidas por primera vez en marzo 2008 en esa casa completamente vacía y, a la vez, sobrepoblada de recuerdos para compartir una reflexión sobre la problemática del nexo entre *violencia y resignificación* que, exigentemente, habita cualquier tentativa de escenificar el recuerdo vivido de un sitio de horror y terror.

Una alternativa, planteada en la reunión, fue la de querer hacer hablar el lugar mediante intervenciones documentales, escénicas, pedagógico-comunicacionales, etc., que trataran de recrear perceptualmente los hechos del pasado, basándose en la testimonialidad de ciertos indicios recogidos de la experiencia de los sobrevivientes cuyo registro fiel ayudara a suscitar en los futuros visitantes de Londres 38 un compromiso de los sentidos con la dramática de lo que se vivió *realmente* ahí. Dicha alternativa implicaba que la enseñanza del pasado de sufri-

¹² Ricard Vinyes, diario *El País*, Madrid, 10 de octubre 2007.

mientos concentrado en el ex centro de tortura y detención de Londres 38, para ser convincente en las evidencias que debía proporcionar de lo que verdaderamente sucedió en su interior, se sustentara en referencias literales para confrontar al visitante de hoy, involucrado físicamente en la presencialidad viva del recuerdo, a un rango de exactitud de los hechos y veracidad de la experiencia que fuera capaz de conferirle autenticidad al conocimiento directo del pasado. Otra alternativa que se debatió en esta reunión convocada bajo el eje “Construyendo un espacio para la memoria” no quería ayudar a que hablara el lugar mediante dispositivos de reconstrucción del pasado sino, por el contrario, hacer que su silencio de casa deshabitada fuera la única transmisión de señales que expresara radicalmente un vacío, un vaciamiento de la representación: un espacio no llenado por nada, sin imágenes, que manifestara así que la violencia destructiva acontecida en él nunca encontrará una forma adecuada de recreación de la experiencia porque ningún signo es capaz de corresponder literalmente a la brutalidad de un pasado de horrores que, precisamente, se caracterizó por destruir todos los moldes de traducción entre lo conocido y lo reconocible.

El antecedente de aquellos sitios de la memoria que espectacularizan culturalmente las citas del horror, nos demuestra que la dramatización figurativa de lo sucedido no garantiza que el realismo de sus procedimientos de mostración transmita la crudeza de la violencia padecida. El espanto de la memoria dislocada de las víctimas que sufrieron un pasado de desintegración del sentido y de la identidad no se disipa con el imperativo de una “reconstitución de la verdad de los hechos” apoyada en guías de lectura para explicar lo que, de cualquier modo, permanece reacio a los moldes de legibilidad y comprensión que busca instalar la memoria pedagogizadora basada en la función explicativa del recuerdo. La museologización del pasado tormentoso de los ex centros de detención y tortura convertidos en museos de la memoria vuelve transitable, es decir, visitable, el recuerdo guardado en ellos, pero al hacerlo sacrifica lo que en ese recuerdo permanece trabado como resto inmanejable de un pasado de expropiación y desalojo del ser. En el caso de Londres 38, la “pasada en limpio” de una guía de lectura museística amortiguaría sin duda el *shock* que se siente al entrar en el laberinto de la casa vacía hecha suciedad, ruina y deterioro, tal como lo conocieron

los ciegos testigos del desamparo que fueron aprisionados en ella. Sin embargo, lo que quedó sumergido en lo más oscuro del recuerdo salvaje no es traducible a la voluntad demostrativa, esclarecedora, de un presente que fuerza el pasado a que lo *sin-medida de lo inexplicable* (las atrocidades de una experiencia límite) se ajuste a las *medidas de lo conocable* (el formato aleccionador de un recuerdo ejemplar). Al acomodar los signos de la memoria del lugar a la didáctica museística de la transmisión del pasado, la casa de Londres 38 terminaría seguramente por volver habitable lo inhabitable de un espacio que aun lleva el recuerdo vivo de los maltratos y atropellos a sus víctimas como una huella indeleble y reacia a las traducciones que amenazan con borrar la negatividad de sus restos. Quizás sea justamente la condición inhóspita y vacante de la casa de Londres 38 —como un resto inalterado de la violencia de lo descompuesto que se resiste a la ilusión de lo pedagógicamente recomponible— lo único capaz de mantener al pasado brutal de la violencia de la tortura en el límite de lo *intratable*, es decir, en la condición necesariamente abismal de ser un pasado renuente a los tratamientos informativos y comunicativos que, para volver ese pasado legible, terminarían suturando la brecha entre el socavamiento de la experiencia y los retoques de una memoria que escenografía el recuerdo para su transmisión realista.

Ingresar físicamente al lugar mismo de los hechos, Londres 38, donde los muros guardan las huellas intocadas de sufrimientos extremos, podría haber tenido el efecto paralizante de un encuentro con el pasado que sumerge a los visitantes en la repetición traumática de lo ya vivido sin el distanciamiento de una elaboración de sentidos que sea capaz de moverse con cierta libertad y autonomía en el eje de los tiempos y modos del pasado-presente y del presente-pasado. La invitación plural, no únicamente circunscrita a los sobrevivientes ni a los familiares de las víctimas, a participar de una discusión abierta sobre los dilemas de la memoria (¿cómo expresar la gravedad de lo ocurrido y la insondable

profundidad de su abismo?)¹³ fue el modo en que la casa deshabitada de Londres 38 pudo, al debatir sobre las desfiguraciones y reconfiguraciones del pasado, repoblarse de energías críticas para vitalizar así la potencia transitiva y conectiva del recuerdo.

¹³ Finalmente, esta reunión fue el inicio de lo que se constituyó en La Mesa de trabajo el 14 de octubre para elaborar un proyecto para el espacio de memoria que constituye Londres 38. Participan en ella el Colectivo Londres 38, el Colectivo de familiares y amigos de los 119, y Memoria 119. En representación del Estado están presentes varios organismos públicos, entre ellos: la Comisión Asesora Presidencial de Derechos Humanos, el Ministerio de Bienes Nacionales, la Intendencia de Santiago, el Programa de DD.HH. del Ministerio del Interior, el Consejo de Monumentos Nacionales, el Museo Histórico Nacional y, en calidad de asesores, dos académicos del Programa Domeyko de la Universidad de Chile. La secretaría ejecutiva de la mesa está a cargo de dos profesionales del Programa de Gobernabilidad de Flaco. La Mesa funciona quincenalmente en reuniones plenarias en las que participan alrededor de 20 personas, y a través de tres subcomisiones: 1) Metodología de trabajo y líneas programáticas; 2) Marco ético, histórico y político; 3) Modelo de gestión y financiamiento del futuro espacio de memoria. www.londres38.cl

MARCAS, ARQUITECTURAS Y RELATOS¹

Los espacios para la memoria (ex centros de detención y tortura declarados monumentos nacionales, memoriales, museos y otros) que se construyen en las sociedades post dictatoriales, generalmente empujados en sus iniciativas por las presiones de las demandas por la verdad y la justicia que agitan los movimientos de derechos humanos, sirven para visibilizar públicamente las trazas del pasado represivo y hacer que esas trazas se mantengan activas en la formación de una conciencia colectiva que condene los abusos criminales perpetrados por el terrorismo de estado durante los regímenes militares. Pero no basta con salvar de la destrucción a los vestigios del pasado condenable para activar el recuerdo, ya que éste depende siempre de una voluntad de memoria que intencione el acto de recordar en función de determinadas motivaciones sociales, batallas políticas y urgencias críticas.

Cada sitio de memoria elabora sus propias estrategias de la rememoración y la conmemoración para otorgar figuración social al trauma histórico y homenajear a sus víctimas, además de grabar en la comunidad las huellas documentales y testimoniales de aquellas vivencias individuales y colectivas cuyo pasado de sufrimiento debe ser rescatado tanto del olvido como de la insignificancia de lo habitual. Me propongo aquí revisar algunas de las estrategias rememorativas y conmemorativas que, en cuatro sitios de la memoria ubicados en Santiago de Chile, simbolizan el rechazo al pasado dictatorial y contribuyen a la defensa ética del “¡Nunca más!” recurriendo a distintas elaboraciones simbólicas e institucionales del recuerdo histórico de un ayer condenable.

Villa Grimaldi

La Agrupación de testigos sobrevivientes de Villa Grimaldi, ex “Cuartel Terranova” por donde pasaron más de 4.500 prisioneros durante los años militares, salvó a Villa Grimaldi de una desaparición programada, de una doble tachadura que consistía en hacer desaparecer

¹ Una primera versión de este ensayo fue publicada bajo el título “Sites of Memory, Emptying Remembrance”, en *Telling Ruins in Latin America*, Michael J. Lazzara and Vicky Unruh (Eds.), New York, Palgrave Macmillan, 2009.

el lugar donde se llevó a efecto la desaparición. Bajo el subterfugio modernizante de la remodelación urbana, el discurso del progreso y su habilitación económico-comercial de la ciudad iban a liquidar los saldos de una memoria de ofensas cuyo drama ético se había vuelto incompatible con el mercado trivial de la gratificación consumista impulsado por el neoliberalismo. Impedir que el terreno de Villa Grimaldi fuese barrido por el flujo inversionista de la planificación urbana lo salvó de la reconversión funcional que pretendía desalojar de la ciudad todo vestigio de un pasado moralmente recalitrante al avance cínico de las estrategias explotadoras y liquidadoras de la ocupación y edificación de los terrenos. El Parque Villa Grimaldi logró, al menos, proteger una capa de huellas memoriosas cuyo suelo de tormentos y desdichas le fue quitado al arrasamiento victorioso de la especulación inmobiliaria y a su dinámica de las ganancias que multiplican las disparatadas economías de lo rentable.

Pero, ¿qué mapa del recuerdo es el que dibujan los actuales trazados de piedras y jardines de Villa Grimaldi?

El visitante se pasea por un Parque que escenografía el recuerdo a ras de suelo, en un plano abierto al que le sobran horizontes si se lo compara con la dimensión de clausura ligada a la tenebrosidad del recuerdo que lo habitaba en tiempos represivos.

¿Cómo puede una espacialidad tan libremente despejada de muros ser capaz de recrear la asfixia del encierro, el confinamiento de la celda y la venda sobre los ojos, la condena a la oscuridad y el aprisionamiento de los sentidos de un pasado carcelario? ¿Qué relación se arma entre, por un lado, las cavidades de la mente perforada por el miedo en el pasado oscuro de las celdas y, por otro, la planimetría de este sistema de líneas y proporciones regulares que le otorga al paseo del visitante de hoy la reposada nitidez de un orden espacial del que carecían enteramente sus prisioneros antes sumergidos en el aislamiento y confundidos por el impedimento de ver?

La geometría plana del Parque de Villa Grimaldi confía hoy en el predominio de la mirada para leer, desde la altura, las señas recordatorias de la violencia trazada en el suelo. Pero el ojo y la mirada son dispositivos de puesta a distancia, de distanciamiento físico del objeto que, debido al control supervisor de la perspectiva, vuelven lejanía y

abstracción lo que se mira desde arriba. La espacialidad homogénea y la geometría de Villa Grimaldi convierten en un ordenado *campo de visión* lo que fue una desgarrada *textura de la experiencia*, descorporizando así la materia vivencial del recuerdo cuyas hondas fracturas de la subjetividad no tienen cómo reconocerse en esta serena nivelación de planos sin accidentes que se quiere facilitadora de una distendida experiencia de paseos. ¿Y qué decir del reciclaje de mosaicos al estilo pompeyano que adornan las placas y fuentes de Villa Grimaldi, queriendo citar el original de los azulejos de los baños donde se torturaba? Su cita es tan decorativa que termina por ambientar el recuerdo lacerante de la tortura en un paisajismo banal que vuelve completamente anodino el pasado siniestro.

Son muchos los testimonios escritos por las víctimas de la dictadura que hacen referencia al infierno de Villa Grimaldi. Son testimonios que, desde el fondo de la tortura cuyo aparato se dedicó a pulverizar el nexo entre cuerpo y palabra, han tenido que narrar lo inenarrable de una experiencia límite: superar el grito o la mudez y traspasar el umbral de la destrucción para extraer palabras que fueran capaces de modular el quiebre del habla y sus conmociones subjetivas. Las voces sobresaltadas de los sobrevivientes de Villa Grimaldi que testimoniaron de la tortura le disputaron a la muerte de la razón y del sentido la potencia dislocada del re-nombrar para que, después de lo sucedido, el horror se volviera significable y, por ende, denunciado. Sin el eco tremendo de estas voces quebradas de la tortura que surgieron en el límite entre la desintegración corporal y la rearticulación de la voz, unas voces hoy completamente inaudibles en el paisaje callado del Parque de la Paz Villa Grimaldi, los nombres de los lugares trazados en las placas de cerámica —“Salas de tortura, camas metálicas con electricidad, parrilla”, “La torre: lugar de soledad, tortura y exterminio”— parecen revestirse de un didactismo ingenuo cuya literalidad, en el calmado silencio de los jardines, traiciona el recuerdo de la descomposición psíquica y corporal de la experiencia del pasado que marcó el infortunio de este lugar para sus víctimas. La escritura compuesta y arreglada de estos nombres (“soledad, tortura y exterminio”) que mezcla armoniosamente los trozos de mosaicos con las referencias de las placas destinadas a identificar los lugares del infierno, no es capaz de registrar la disolución del universo referencial

y semántico de las víctimas que fueron siniestramente reducidas a la inarticulación, al balbuceo y al temblor, por metódicos procedimientos de erradicación de la conciencia. Lo mismo ocurre con el Jardín de las rosas del Parque de Villa Grimaldi que compone una rosaleda en la que cada rosal lleva el nombre de una detenida desaparecida en un medallón de terracota: la cita redentora del verso “Todas íbamos a ser reinas” escrita en la pileta rodeada de flores conjuga la poesía (Gabriela Mistral) con lo poético-convencional (las rosas) en una lírica de lo “femenino” cuya ronda idílica evapora el recuerdo descarnado del sucio pasado de las abominaciones sexuales de las que, en tanto mujeres, fueron objeto estas víctimas a las que se les entrega un consuelo del alma cuya espiritualidad pretende borrar todo recuerdo de la bestialidad desatada contra los cuerpos.

En una segunda etapa de remodelamiento del Parque por la Paz Villa Grimaldi, aparecieron dos maquetas que, tardíamente, intentan darle anclaje material al recuerdo físico de lo siniestro reconstruyendo “la torre” y “la celda” que eran utilizadas para encerrar y torturar a los prisioneros. Habría que preguntarse si la incrustación forzada de estas maquetas en el paisaje natural del Parque, desprovistas de toda contextualización narrativa e histórico-documental que las haga parte de un relato de lo sucedido y que le devuelva espesor y densidad al recuerdo, logra trastocar en algo la memoria apaciguada de Villa Grimaldi: una memoria que cultiva el embellecimiento de las ruinas del parque para fabricar un mensaje de vida y esperanza que intenta revertir el pasado de muerte pero que, al hacerlo decorativamente, vuelve completamente inofensiva la recordación de lo abyecto cuya mención no logra actualizarse en nada dramáticamente acusatorio. El Parque de Villa Grimaldi fue concebido como un parque de homenaje a los muertos y de reencuentro con la vida, en los comienzos de una transición que no estaba dispuesta a que el recuerdo del pasado fuera reivindicado con la violencia de un antagonismo por las víctimas de la dictadura militar para que sus arrebatos de la memoria no llegaran a perjudicar el ánimo tranquilizador del discurso consensuado de la reconciliación. El proyecto de Villa Grimaldi enfatiza la convivencia entre personas y grupos (el parque como lugar de encuentros, de re-uniión y de unidad) que adquiere incluso el sentido religioso –muerte y resurrección– del símbolo de la

cruz que se forma en la intersección de los caminos del Parque que convergen en una fuente bautismal que le otorga una inspiración cristiana al armonioso renacer de una comunidad en paz.² Ajeno a las intransigentes batallas de la memoria social cuyas furias no se dejan calmar por el lema oficial de la reparación, que durante la transición desplazó las quejas de la ciudadanía desde lo jurídico-institucional (castigo) hacia lo simbólico-moral (perdón), el Parque de Villa Grimaldi adorna los vestigios de la memoria con el espíritu pacificador de una convergencia de ánimos demasiado languidecida si se la compara con la dureza de lo no cumplido en materia de condenas a los responsables militares que encarnan un pasado que, retocado aquí por la melancolización de las ruinas en la calmada superficie del parque, ha vuelto irreconocible su anterior condición de laberinto del dolor.

El Cementerio General: memorial a los detenidos desaparecidos y Patio 29

Los cementerios son lugares designados para darles sepultura a los muertos y, también, para circunscribir a la muerte, es decir, para delimitar y separar la escena de su ritual del resto de la vida cuyos flujos siguen circulando a sus alrededores. En el caso de los detenidos desaparecidos, asignarle a la fantasmalidad de sus cuerpos errantes el cementerio como residencia fija es aliviar la pena y la incertidumbre de los cuerpos condenados por la desaparición a vagar eternamente como espectros, sin paradero conocido. El lugar señalado del cementerio lleva la muerte inverificable, el no-lugar de la desaparición, a encontrar finalmente re-

2 Para un lúcido análisis de las retóricas del Parque Villa Grimaldi, ver: Michael J. Lazzara, “Prismas de la memoria (tres recorridos de Villa Grimaldi)”, en *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, Santiago, Cuarto Propio, 2007. Es especialmente revelador lo que cuenta M. Lazzara en una de sus notas: “En una entrevista personal que sostuve en enero del 2002, el Sr. Pedro Matta, uno de los principales activistas que lucharon por la construcción del Parque por la Paz... dijo: “Recuerdo particularmente un encuentro con un diputado socialista, muy activo en los asuntos de derechos humanos. Inesperadamente, y para nuestra gran sorpresa, nos dijo que no apoyaría la construcción del Parque por la Paz porque creía que la precaria democracia chilena y sus instituciones recientemente establecidas no serían capaces de manejarse con ello. Pensaba que podría producirse una reacción de parte del Ejército que pusiera en peligro el status quo o que debilitara los acuerdos que se habían logrado para establecer la “gobernabilidad” en el país. Por esto, él estaba de acuerdo en apoyar la construcción de un parque por los derechos humanos en cualquier parte, pero no en Villa Grimaldi”. (p. 214)

fugio bajo la convención de un domicilio asignado que socorre la figura errante de los cuerpos todavía sin encontrar prestándole asilo en su destierro fúnebre.

La gran muralla blanca del Memorial del Detenido Desaparecido y Ejecutado Político lleva grabados los nombres de 3.079 víctimas de la dictadura, bajo una cita del poeta Raúl Zurita que dice: "Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas, al mar, a las montañas". De ambos lados de la placa del Memorial del Detenido Desaparecido y Ejecutado Político hay nichos vacíos a la espera de ser llenados por los cuerpos de los desaparecidos todavía sin encontrar o identificar. Llama la atención la cifra predeterminada de estos nichos en espera y el no correlato numérico entre la cantidad fijada de nichos listos para ser llenados y la suma total del listado de desaparecidos que la placa del Memorial anuncia como aún faltantes de identificación. La no equivalencia entre la cantidad fija de huecos reservados para los cuerpos y la inacabable enumeración de los desaparecidos en el listado del Memorial, junto con reintroducir la amenaza de la duda en torno al indefinible *¿cuántos faltan?*, evidencia a nivel simbólico la necesidad compensatoria de fijar arbitrariamente el término de una cuenta y de un recuento que se les hace interminables a los familiares de las víctimas, para que algún simulacro de certeza llegue a atenuar el malestar de la inacabable muerte en suspenso de la desaparición. La arbitrariedad numérica de la cantidad reservada de nichos para restos faltantes que se fija pese a no poder garantizarse la exactitud de la correspondencia entre cuerpos y tumbas, denuncia figuradamente la aberración ética de *la falta de toda medida* que se proyecta en la relación entre pérdida y restitución, ausencia y devolución. La magnitud de la falta cometida en la desaparición de las personas y el insostenible intervalo de dolor entre la desaparición y el cuerpo que no aparece o que aparece irreconocible no son medibles ni en sus excesos ni como exceso. Tampoco el daño es cuantificable desde ninguna economía ni cálculo ya que nunca habrá proporcionalidad válida entre la pérdida del ser querido, los restos de la desaparición que sólo permiten recordarlo en parte(s) y las cuotas de justicia que pretenden reparar parcialmente el daño.

Frente a la placa del Memorial del Desaparecido y Ejecutado Político, cuatro rostros esculpidos en la piedra, mirando hacia el cielo con los

ojos cerrados en señal de recogimiento y piedad, buscan simbolizar lo humano, la *esencialidad de lo humano* que fue atropellada por la siniestra máquina de crímenes contra la humanidad que orquestó la dictadura. La piedra y su retórica del monumento público solidifican y eternizan el significado de lo que representa su material. Los cuatro rostros esculpidos en la piedra frente al muro del recuerdo buscan universalizar los rasgos del dolor, pero, al hacerlo, petrifican al ser humano en el arquetipo de una humanidad trascendente. La arquetipia del rostro humano monumentalizado en la piedra mata la singularidad fisonómica de cada ser que, por el contrario, vibraba en los retratos fotográficos de los detenidos desaparecidos que rescataron sus familiares como testimonio de un ser único, es decir, irremplazable en su individualidad de persona luego desdibujada por el borronamiento de la tortura y la muerte. La metafísica del dolor que trascendentaliza la piedra de los cuatro rostros esculpidos en el Cementerio General anula la intransferible particularidad de las facciones de los rostros que individualizaron las fotos de los desaparecidos. Frente a las máquinas de desfiguración de las personas que puso en marcha la dictadura, las imágenes fotográficas de los desaparecidos combatieron la serialización de la no-identidad a la que los condenaba su condición de NN, restableciendo el detalle de cada rasgo de las víctimas que condensaban su retrato en el grano de la fotografía. Al abstraer y esencializar, la piedra del monumento público indiferencia lo singular-biográfico con que los retratos fotográficos le devolvían al desaparecido el trayecto de individualidad que no sólo la desaparición sino la genericidad de la misma categoría de "detenido desaparecido" le habían arrebatado por supresión y omisión. La eternidad de la roca que trasciende la contingencia de lo humano mata la latencia del *ya no* y del *todavía* que hacía vibrar ambiguamente la técnica fotográfica en la tensión entre lo ausente y lo presente, lo real y lo irreal, lo tangible y lo intangible. La monumentalidad escultórica de estas figuras solemnes esculpidas en el Cementerio General rigidiza la memoria y ofrece una versión petrificada del recuerdo de las víctimas que, en la culturalidad piadosa de estos rostros dados vuelta hacia la trascendencia de lo divino, parecerían desentenderse de las contingentes batallas de la memoria que se vuelven a librar alrededor del Cementerio General en cada conmemoración del 11 de septiembre de 1973: una fecha que

sigue dividiendo a la sociedad chilena no sólo entre quienes defienden el rescate de la memoria y quienes pretenden obliterarla sino, también, entre quienes se conforman con la ritualización del pasado ordenado estáticamente por la memoria oficial y quienes persiguen desplazamientos y emplazamientos tácticos del recuerdo mediante intervenciones situacionales destinadas a resignificar críticamente sus motivos.³

A los costados del Cementerio General se encuentra el Patio 29, que a partir del 11 de septiembre 1973 fue ocupado clandestinamente para sepultar como NN a los muertos de la violencia represiva de la dictadura. Con el retorno a la democracia y después de que se desocultaran algunos hechos criminales acallados por el secreto militar, las investigaciones en torno al Patio 29 permitieron identificar, en 1991, a ciento siete cadáveres de personas que figuraban en las listas de los detenidos desaparecidos. El descubrimiento de los cuerpos y la restitución a las familias de los cadáveres previamente identificados les permitió a los familiares de las víctimas avanzar en la elaboración del duelo en torno a los restos, que ayuda a asimilar la pérdida una vez que se logra comprobar material y simbólicamente la defunción. Sin embargo, en 2006 se hizo pública la noticia de que los informes del Servicio Médico Legal que habían identificado a los cuerpos de las víctimas contenían errores, y que estos errores les habían sido comunicados anteriormente a las autoridades del Ministerio de Justicia de la Concertación, que los habían silenciado por desatención o bien por conveniencia política.⁴ Los familiares de las víctimas debieron enfrentar una doble pérdida (la del cuerpo, primero, y luego la de la certeza de que los restos encontrados le pertenecen al ser querido) y una doble decepción (la de la espera

3 Remito, por ejemplo, a la intervención "*Marcha Rearme: una convocatoria abierta para rearmar los sentidos de nuestra historia*" organizada por un colectivo de creadores y pensadores que propuso que "la marcha del 11 de septiembre del 2005 no termine en el cementerio. Con un conjunto de acciones preformativas y por medio de la utilización simbólica de la imagen del memorial, convocamos a seguir para volver al centro cívico. Es decir, luego de conmemorar los muertos y desaparecidos de ese día, regresar a La Moneda llevando la acción política de vuelta al centro de nuestra ciudad. Con esa acción buscamos abrir nuevos significados en las memorias del golpe y la dictadura, rearmando recuerdo, contribuyendo a resignificar el pasado, y por ende el presente y el futuro. Se trata de desplazarse desde el cementerio hacia La Moneda, desde la muerte hacia la justicia, hacia el lugar de la acción política". *Revista de Crítica Cultural*, N. 32, noviembre 2005, Santiago de Chile, p. 20.

4 Para una historia detallada del Patio 29, ver: Javiere Bustamante / Stephan Ruderer, *Patio 29. Tras la cruz de hierro*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2009.

frustrada del cuerpo que no aparece y, luego, la de una aparición de los restos que, por algún error, no les corresponden al cadáver devuelto). El gobierno de Michelle Bachelet constituyó una Comisión Presidencial y resolvió convertir el Patio 29 en "patrimonio de la memoria", mediante una placa que señala el lugar donde se enterraban los cadáveres de los desaparecidos con el siguiente texto: "Luego de que se conociera que 48 restos de personas fueron erróneamente identificados, el Estado de Chile declaró el Patio 29 como monumento nacional en la categoría de monumento histórico en decreto exento 91 del 10 de julio 2006. Hoy el Patio 29 se convierte en un lugar de memoria colectiva, de ejercicio del recuerdo para los familiares que vieron truncada su vida por el error de identidad pero, por sobre todo, por la sociedad en general". La reaparición de los restos después de la desaparición de los cuerpos ejecutados por la dictadura y, después, la noticia de su identificación equivocada durante los gobiernos de la transición arman una secuencia fatal de inhumaciones y exhumaciones de identidades, de recubrimiento de la verdad y de desencubrimiento del error, que socava toda posibilidad de que los familiares de las víctimas del Patio 29 puedan descansar en la verdad segura de una muerte comprobable, en circunstancias en que el trabajo del duelo consiste precisamente en "*saber quién y dónde, de quién es propiamente el cuerpo y cuál es su lugar —ya que debe permanecer en su lugar. En lugar seguro*".⁵ Del no (re)conocimiento de la condición de víctima de parte del régimen militar, a la falsa asignación de un nombre que por equivocación identifica-desidentifica a la persona verdadera: "*Fueron NN, tuvieron nombres y ahora nuevamente no son*".⁶ La historia del Patio 29 nos recuerda que, por mucho que una placa declaratoria de monumento público trate de conferirle al homenaje rendido a las víctimas el valor de una reparación, lo no concluyente del encuentro entre la desaparición y la reaparición —un encuentro siempre minado por el hueco de lo ausente, las dudas de identidad y lo fallido de una ritualidad que no logra confiar del todo en la separación entre muerte y vida— desarma toda soldadura definitiva del duelo como asimilación de la pérdida.

5 Jacques Derrida, *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1995, p. 23.

6 *Patio 29...*, op. cit., p. 109.

Puente Bulnes

El Puente Bulnes es un lugar múltiplemente signado por las marcas de la violencia militar y su conmemoración. Varias placas conmemoran ahí la muerte del Padre Juan Alsina, un cura obrero ejecutado en 1973, junto al asesinato de siete funcionarios del Hospital San Juan de Dios, de cinco sacerdotes y de catorce pobladores de Puente Alto que ocurrieron en ese mismo lugar en distintas fechas y circunstancias. Estas placas conmemorativas se enfrentan en uno de los costados del Puente que cruza el río Mapocho, donde se arrojaban los cadáveres de la dictadura, con un mural que lleva pintada la leyenda "Mátame de frente, quiero verte para darte el perdón", en recuerdo del sacerdote español Alsina. Este es el lugar que eligieron los fotógrafos Claudio Pérez y Rodrigo Gómez para construir un Muro de la Memoria compuesto por los retratos fotográficos de novecientos treinta y seis detenidos desaparecidos impresos en baldosines de cerámicos.

Ubicado en un sitio ya cargado de recordaciones públicas, el Mural fotográfico de Pérez y Gómez se entrecruza con los homenajes a la memoria de las víctimas previamente realizados desde la escultura (Claudio Di Girolamo) y el mural (las Unidades Muralistas Camilo Torres). Al territorializar sus marcas del recordar en un lugar donde entran en un juego de competencias expresivas varias otras estrategias retóricas de la memoria, el mural fotográfico de Claudio Pérez y Rodrigo Gómez invita a la mirada pública a hacerse implícitamente parte de una reflexión crítica sobre las formas de hacer visible y legible el recuerdo, introduciéndola en un juego de contrastes entre soportes y operaciones, figuras y formas, técnicas y materiales, símbolos y alegorías.

Al elegir un puente para la ubicación de su homenaje, los autores del Muro de la Memoria hacen un gesto inverso al que homenajea a los desaparecidos en el Cementerio General como residencia fija. En lugar de que la conmemoración de la muerte ocurra en un recinto demarcado y apartado de la cotidianidad de los vivos, el Muro de la Memoria la sitúa en la zona de travesías y atravesamientos de un puente por el que desfilan múltiples trayectos urbanos cuyo día a día se verá interrumpido en sus quehaceres. En lugar de concentrar la memoria en un sitio de culto (el cementerio) que invita al recogimiento autoexcluyéndose de los tráfico de la ciudad, el mural del Puente Bulnes quiere desensimismar el acto

de recordar forzando la memoria de los desaparecidos a cruzarse con las rutinas de una comunidad en vivo que se topa con sus huellas al azar de las múltiples acciones diarias que pueblan la trama urbana. Ya no reconcentrado en un punto de convenida ritualidad, el recuerdo del pasado de las víctimas se esparce por la ciudad mezclándose con los itinerarios de los transeúntes que se habían distraído del foco de la memoria.

El drama de la desaparición ha quedado emblemático por el retrato fotográfico en blanco y negro de los desaparecidos que sus familiares llevan adherido al pecho o bien levantan en pancartas durante las marchas por los derechos humanos. El dispositivo técnico de la imagen fotográfica habla de una ausencia de cuerpo (sustracción) a través de un efecto-de-presencia (restitución) que vibra temporalmente bajo el registro escindido de lo muerto-vivo. Los retratos fotográficos de los desaparecidos son estampados en los baldosines del mural fotográfico del Puente Bulnes como testimonios de identidad que acompañan la voluntad de recordar a las víctimas en la particularidad del detalle biográfico y existencial que borrarono tanto la máquina de la tortura y la desaparición (la supresión de la persona y la des-identificación de su condición de persona) como la sequedad administrativa del lenguaje de las Comisiones de Derechos Humanos que archivaron sus datos en la masa numérica de los expedientes.

Muchos de los retratos de las víctimas grabados en las baldosas del muro del Puente Bulnes exhiben al desaparecido en la pose cotidiana de una foto de álbum: una foto que lo muestra tranquilamente confiado en una normalidad de vida que después se verá súbitamente intervenida por la violencia militar, sin que nada todavía anuncie en la pose indefensa el presagio del futuro corte homicida. Las fotos de las víctimas retratan la inocencia de un *antes* que desconoce el mal, cargándose *después* de vibraciones auráticas porque retiene ese momento de vida ya pasado como aquel momento único en el que el desaparecido se creía a salvo para siempre. El abismo entre, por un lado, lo despreocupado del rostro del desaparecido en el tiempo pasado de una toma fotográfica que no sabe todavía de la inminencia del drama y, por otro, el tiempo presente desde el cual miramos hoy trágicamente la foto de alguien luego convertido en víctima de la historia, compone el desesperado *punctum* (Roland Barthes) que nos emociona y conmociona.

Las imágenes fotográficas de estos retratos cargados de dramática fueron impresas, en el mural del Puente Bulnes, en baldosines de cerámica. ¿Cómo no leer en esta decisión material una tensión simbólica entre memoria y desmemoria? Por las características de su soporte, la cerámica nos habla de la debilidad de las huellas, de marcas y sobre todo de borraduras, a través de la relación entre adherencia e impermeabilidad que sintetiza su material. Las baldosas evidencian la tensión entre lo que busca grabarse como inscripción (el recuerdo) y la lisa materia de la cerámica que destina los residuos a ser limpiados por la asepsia de una superficie que debe mantenerse inalterable. El Mural de la Memoria, al obligar a las baldosas a registrar las huellas mnésicas del recuerdo fotográfico, se opone a que el presente continuo disuelva la opacidad de los desechos del pasado que recuerdan un tiempo amenazantemente turbio, infeccioso, contaminado de suciedad histórica por haber sido portador de conflictos y antagonismos no deseados.

La composición del mural fotográfico del Puente Bulnes registra varias baldosas faltantes que corresponden a los retratos (doscientos cincuenta y seis) que no pudieron ser encontrados. Lo faltante de estos retratos testimonia públicamente lo inconcluso de la memoria de la desaparición. A diferencia de los monumentos cuya retórica de la pesantez y de la solidez busca estabilizar el recuerdo histórico en un significado definitivo, el Mural del Puente Bulnes apuesta a que la memoria debe anudarse desde la precariedad y la inconclusión de un proceso del recordar que permanece abierto a la suspensión, la interrupción, la fragmentación y la tachadura. Lo faltante –los retratos inexistentes de los cuerpos que faltan– designa lo no completado de la espera, como condición de reflexividad y desciframiento de una memoria insatisfecha que permanece expectante. El Muro de la Memoria de Claudio Pérez y Rodrigo Gómez funciona como un “contra-monumento” (James Young) que, desde lo inacabado y lo pendiente, desde lo suspensivo, abre fisuras del recuerdo en el debate irresuelto sobre cómo figurar los huecos, vacíos y lagunas de la representación.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Al llegar a la explanada del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, nos encontramos con los treinta artícu-

los de la Declaración Universal de los Derechos Humanos que, escritos en cobre sobre los muros de la entrada principal, reciben solemnemente a los visitantes. Es como si el Museo intentara disipar las sospechas de una sociedad chilena que sabe temerosa de enfrentar su pasado de discordias, amparándose tras un marco de recibimiento que busca legitimidad en lo genérico y universal. La universalidad (lo común a todos) de estos principios trascendentes cuya validez general garantiza su aplicación local, es llamada a conferirle la autoridad necesaria a un Museo de la Memoria que, al crearse, debió justificar su misión pública frente a determinados sectores de la sociedad chilena que consideraban aún riesgoso exhibir la potencialidad divisoria del recuerdo de un pasado conflictivo mediante un relato institucional susceptible de reactivar antagonismos de visión en torno al golpe militar y sus consecuencias.

Ya que todos los Museos de la Memoria arman el dispositivo formal de sus narrativas del recuerdo mediante construcciones arquitectónicas y montajes escenográficos, vale la pena detenerse en la arquitectura del Museo. El afuera del Museo de la Memoria ha sido revestido de placas de cobre como símbolo integrador que alude a la “identidad nacional”, cuyo trasfondo de chilenidad remarca *lo que nos une a todos* frente a los eventuales riesgos de división política y confrontación ideológica de la historia contingente. El Museo de la Memoria se destaca, adentro, por una arquitectura de vidrios que proyecta luminosidad e irradia nitidez a través de superficies abiertas que parecerían querer erradicar todas las sombras y los claroscuros del recuerdo tenebroso de los años de la represión militar y los secretos vergonzosamente protegidos en torno a sus crímenes. Si la definición material del vidrio es la de “*un soporte que no retiene nada, indiferente a todo*, elegido por una época en que la tarea sería (hacerse) olvidar sin dejar huellas tras de sí”,⁷ la opción formal de este Museo de la Memoria que elige un soporte reactivo a la conservación de las huellas mnésicas, un soporte que no deja trazas y que permanece inalterable a la pregnancia de los restos, señala inconscientemente las ambigüedades del discurso de la memoria en el contexto de una sociedad chilena atravesada por indefiniciones de posturas en torno a cómo

⁷ Jean Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Santiago, Cuarto Propio, 1998, p. 172.

dar a conocer el pasado de infortunios de la dictadura sin hacer chocar el peso de este recuerdo del pesar con el diseño operacional de una actualidad liviana que busca deshacerse lo antes posible de estos porfiados remanentes. La opción de usar el vidrio en la arquitectura del Museo de la Memoria da también cuenta de una apuesta representacional que se pronuncia a favor de la luminosidad para que el pasado asfixiado de la dictadura pueda circular ahora libremente por las vías despejadas de un espacio que cuenta con múltiples salidas.⁸ La connotación del vidrio como sinónimo de transparencia le da una garantía de visibilidad pública a la memoria, exponiendo a la vista y al conocimiento de todas las evidencias de los hechos reprobables que la censura había mantenido clandestinas. La translucidez del vidrio –*sacar a la luz, facilitar la vista, exponerse a la mirada*– nos indica, metafóricamente, que se acabaron las políticas del secreto y la disimulación sobre la violencia homicida del régimen militar, y que la construcción del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es la ratificación institucional del logro dilucidador y transparentador de los avances de la transición que habrían convertido el pasado largamente confiscado en un pasado ahora disponible: un *pasado-en-exposición*.⁹

Algunos museos y sitios de la memoria existentes en América Latina y otras partes del mundo¹⁰ buscan enfatizar la reconstrucción testimo-

8 Es interesante el contrapunto de penumbra que, frente a esta apuesta de luminosidad y transparencia del Museo de la Memoria, plantea la obra de Alfredo Jaar "La geometría de la conciencia", trabajada –inversamente– como una cripta: una instalación emplazada a un costado del Museo, en un subsuelo, que sumerge al visitante en la enigmática oscuridad de una sala preparada para sentir el encierro, y para convertir a la clausura en una experiencia suficientemente perturbadora como para que el espectador se sienta intranquilizado por el misterio de lo que lo espera a oscuras. El hermetismo de la sala, sus protocolos de ingreso que le dan carácter de rito e iniciación al acto de participar de la instalación, evocan una dimensión de cultualidad de la memoria que, al mismo tiempo, la obra desarticula al jugar con el fraccionamiento del tiempo y la intermitencia de la visión en el esclarecer-oscurer de la sala que figura algo así como la "memoria relámpago" de la que nos hablaba Walter Benjamin.

9 No habría, sin embargo, que olvidarse de que este afán de transparentación institucionalizado por la arquitectura del Museo se contradice con lo todavía pendiente de numerosos casos no juzgados en los tribunales de justicia debido a las concertadas maniobras de encubrimiento que diluyeron las responsabilidades criminales.

10 Para un análisis crítico de algunas de las estrategias museísticas de representación de la memoria que abordan la pregunta de "¿Cómo se enseñan las tragedias de la historia?", ver: Inés Dussel, "La transmisión de la historia reciente. Reflexiones pedagógicas sobre el arte de la memoria", en *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Sergio J. Guelerman (comp.), Buenos Aires, Norma, 2001.

nial de escenas y objetos que le dan veracidad a lo acontecido, haciendo tangible el recuerdo físico en su dimensión de recreación palpable de la experiencia. Sabemos que, en algunos de estos casos, la opción por recrear el pasado de las celdas a través de lo real-realista de escenas y objetos que fueron testigos materiales del sufrimiento experimentado por las víctimas de la represión, se ha prestado a una dramatización del horror que puede llegar incluso a paralizar a los visitantes, llevándolos a un estado de estupor y consternación frente a lo extremo de lo vivido. Otros museos y sitios de la memoria tratan de hacer prevalecer lo reflexivo por sobre lo sensible, la distanciaci3n por sobre la identificaci3n, la contextualizaci3n social e hist3rica de los sucesos colectivos por sobre lo irreductible de lo vivido en carne propia, recurriendo a archivos y documentos que estimulan lecturas sociales y desciframientos cr3ticos de la historicidad de los hechos para no dejar que la memoria se agote en la emocionalidad del recuerdo privado. El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, a pesar de mostrar algunos objetos reales que atestiguan lo que padecieron las v3ctimas del secuestro y la tortura, se inclina por organizar marcos de comprensi3n del pasado que se basan en fotos, materiales audiovisuales, testimonios de las v3ctimas, archivos orales, procesos judiciales, etc. El Museo de la Memoria procede a una complementaci3n documental que rodea la cita objetual del *mostrar* (por ejemplo: la cruda exhibici3n de la "parrilla" en una de las salas del museo) con el *decir* de las voces registradas en los testimonios audiovisuales; unas voces que elaboran verbalmente el recuerdo de la tortura para romper as3 con el silencio o la mudez de lo simplemente padecido, articulando interpretaciones de la materia vivida y sentida del dolor que desplazan la vivencialidad del ayer hacia la reflexividad del hoy. S3lo as3 la memoria logra moverse de la repetic3n fija del pasado literal que retiene la cita *en bruto* hacia la din3mica recreativa de un pasado-presente hecha de identificaci3n pero tambi3n de separaci3n y distanciaci3n entre lo mismo y lo otro, lo conocido y lo transformado, lo vivido originariamente, lo repetido y lo convertido posteriormente en un registro diferenciador de suplementaci3n y reapropiaci3n del sentido.

Pudiera considerarse como una soluci3n adecuada la forma en que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile

combina estrategias de presentación y re-presentación de lo sucedido que alternan *lo mostrado* (objetos y testimonios del sufrimiento de las víctimas) con las *formas de sentir y decir el pasado*; unas formas apoyadas en dispositivos de expresión cuyas tecnologías audiovisuales contribuyen a realzar lo *mediado* de la experiencia así recreada y transmitida. Pero esta solución se ve perjudicada por una museografía que debilita la intensidad del recuerdo histórico al acomodar escenográficamente la memoria a una visualidad decorativa que le quita peso, rigor y gravedad a lo mostrado. Un solo ejemplo: las fotos de los detenidos desaparecidos son parte de un montaje-instalación que las ubica en la altura casi inalcanzable de un muro del que los espectadores se ven separados por vidrios que pretenden delimitar un espacio de recogimiento, un espacio que se encuentra adornado con velas de acrílico cuyo diseño hiper-estilizado falla completamente en reflejar la precariedad del drama de la evanescencia de la memoria. El exceso de distancia interpuesto por los vidrios en este montaje-arquitectura coloca a los retratos de las víctimas en una situación de lejanía y *espectáculo* que anula el temblor melancólico del aura: “El vidrio no es en vano un material tan duro y liso sobre el que nada se aferra. *Un material frío y sobrio, también. Las cosas en vidrio no tienen “aura”. El vidrio es, en general, el enemigo del secreto. Es también el enemigo de la posesión*”.¹¹ La artificialidad de las velas y la espectacularización de la distancia transparente que desvincula afectivamente la mirada de las fotos exhibidas recalcan una sobre-escenografización del montaje que le rinde culto a la industria del *design* con cuyo mercado de los estilos juega demasiado seductoramente la decoración del Museo de la Memoria,¹² en lugar de recogerse en la precariedad del recuerdo vacilante.

El itinerario que recorre el visitante del Museo de la Memoria sigue una cronología establecida que va desde el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 (primera sala) hasta el plebiscito de 1989 (última sala), que le pone fin a la dictadura militar dejando atrás el régimen del miedo. La linealidad de este recorrido central –sin bifurcaciones

11 Walter Benjamin citado en: Déotte, *Catástrofe y olvido...*, op. cit., p. 173.

12 La empresa encargada de la puesta en escena museográfica y de la arquitectura interior es la empresa Árbol de Color: una empresa “que fusiona y complementa el Diseño y el Marketing para contribuir al desarrollo estratégico y creativo de una marca, producto o servicio... creando soluciones comunicacionales a través de la arquitectura, el diseño, el arte, el marketing, el espectáculo”. www.arbolcolor.cl

laterales– despliega ordenadamente la memoria del pasado marcando etapas que siguen la evolución de los procesos de la historia, para hacer transitar el recuerdo desde lo más desesperanzado de los tiempos de la represión militar (1973) hasta lo esperanzador de la fase de reapertura democrática (1989). Del ocultamiento al restablecimiento de la verdad del pasado: el itinerario de la visita hace progresar al visitante en la dirección trazada por un camino histórico –documentado por los Informes de las Comisiones Rettig (1991) y Valech (2004) en los que se basa la narrativa del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos– que busca intencionar los avances realizados durante la transición en materia de esclarecimiento de los hechos y de reconocimiento de la verdad. La inauguración misma del edificio público (enero 2010) debía ser la culminación de este mismo itinerario documentado por el Museo de la Memoria en tanto prueba de la madurez de una ciudadanía ya capacitada para mirar hacia atrás y aprender tranquilamente de los errores del pasado. La iniciativa del Museo de la Memoria tomó forma bajo el gobierno de Michelle Bachelet, quien en tanto hija de un militar torturado encabezó primero el Ministerio de la Defensa durante el gobierno de Ricardo Lagos, dándosele así una forma alegórica al reencuentro “familiar” entre las víctimas de la dictadura y la institución militar de las Fuerzas Armadas para marcar el final de la transición. La biografía política de M. Bachelet encarna el discurso oficial de la memoria como reconciliación, como re-encuentro de la sociedad consigo misma en un marco integrador de entendimiento y respeto por las diferencias que ya no deberían leerse como antagonismos sino como diversidad y no-contradicción entre visiones llamadas por la transición chilena a cohabitar pacíficamente en el marco de la “democracia de los acuerdos”. La ceremonia oficial de inauguración del Museo de la Memoria, al contar con la presencia de los cuatro presidentes de la Concertación (Patricio Aylwin (1990-1994), Eduardo Frei (1994-2000), Ricardo Lagos (2000-2006), Michelle Bachelet (2006-2010)) en señal de progreso en el trayecto compartido hacia la verdad, la justicia y la reparación, pretendía consagrar esta larga secuencia (1990-2010) de progresiva restitución a la ciudadanía de la memoria del pasado oscuro que era finalmente exhibido a la luz pública de una esfera, consensuada y legitimante, de representación institucional y visibilización social: “*La inauguración de este*

museo es una poderosa señal del vigor de un país unido. Unión que se funda en el compromiso de nunca más volver a sufrir una tragedia como la que en este lugar siempre recordaremos".¹³ Sin embargo, el discurso de la Presidenta de la República durante la inauguración del Museo de la Memoria se vio sorpresivamente interrumpido por la protesta de dos mujeres que escalaron una de las torres de iluminación del patio central en el que se realizaba el acto inaugural: Catalina Catrileo, hermana del fallecido activista mapuche Matías Catrileo,¹⁴ y Ana Vergara Toledo, hermana de Rafael y Eduardo Vergara Toledo, asesinados en dictadura. Ambas mujeres pidieron justicia por los derechos del pueblo mapuche y libertad a los presos políticos, además de acusar a los gobiernos de la Concertación de violar los derechos humanos en Chile: "Soy hermana de Matías Catrileo, asesinado en su gobierno, presidenta Bachelet", gritó desde la torre C. Catrileo.

Cuando el último de los gobiernos de la Concertación¹⁵ daba por concluido su itinerario de rescate de una memoria ordenada de la transición, la reivindicación mapuche emergió con la fuerza de una nueva denuncia en materia de derechos humanos que arrancó desde un borde disgregado de violencia, rencor y subalternidad. ¿Qué nos dice esta última intervención en vivo de una memoria batallante que no se deja tranquilizar por la narrativa oficial –recitada por el Estado– sobre el cumplimiento de la justicia social en Chile? La intervención de Catalina Catrileo y Ana Vergara Toledo nos dice que la memoria es un soporte tambaleante cuyos límites de recuperación del pasado no pueden cerrarse sobre la verdad oficial del recuerdo homenajeados de las víctimas de la dictadura militar, como si ésta fuera una matriz de representación cohesionada que se adueña del pasado redimido. Las disconformidades

13 Discurso de la Presidenta de la República en la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Diario *La Nación*, 25 de marzo 2010.

14 Matías Catrileo fue asesinado con un tiro por la espalda el 3 de enero de 2008 en el fundo Santa Margarita, ubicado en la zona rural de Vilcún que es parte de las "Tierras ancestrales mapuche". La justicia militar condenó a dos años de pena remitida al cabo Segundo de Carabineros Walter Ramírez Inostroza, único imputado en la muerte del comunero mapuche, siendo que el fiscal militar de Cautín José Pinto Aparicio había acusado al uniformado por violencia innecesaria y solicitado 10 años de presidio. <http://aureliennewenmapuche.blogspot.com>

15 La inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos se realizó una semana antes de la segunda vuelta de las elecciones de Enero 2010 que nombrarían presidente electo a Sebastián Piñera, después de 20 años de gobiernos de la Concertación.

con el presente que inspiran actos de transgresión política como los efectuados por Catalina Catrileo y Ana Vergara Toledo se encargan de reactivar la memoria de lo canonizado como pasado para que el recuerdo de los abusos cometidos, al mezclarse con los abusos cometiéndose, no se resigne nunca a la pasividad de lo archivado en los museos del recuerdo. Las batallas de identidad y discurso que surgen en cada una de las intersecciones visibles e invisibles de los mapas de fuerzas en conflicto que diagraman el presente neoliberal, le solicitan a la memoria (una memoria no lisa sino multi-estratificada) que sea capaz no sólo de solidarizar con las víctimas del pasado condenable de la dictadura militar sino de tomar posición frente a los antagonismos del presente reconociendo como *víctimas* a la suma de los "incontados", los "dejados de lado" y los "fuera de lugar"¹⁶ que se sienten perjudicados por el reparto injusto de la democracia. La contingencia del reclamo imprevisible que surge de nuevos puntos de reviente del tejido social tomando la forma de la interrupción y la disrupción, un reclamo escenificado por Catalina Calitreo y Ana Vergara Toledo, descentró la hegemonización del relato coherente sobre la recuperación del pasado que trataba de estabilizar oficialmente el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. La performatividad de dos mujeres activistas hizo tropezar la narrativa ceremonial de la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, enfrentándola a los tumultos y revueltas de una demanda fuera-de-libreto expresada por una memoria en rebelión: una memoria insurrecta que le transmite al recuerdo ya museografiado de la transición la señal (nunca quieta) de que debe permanecer alerta frente a las descolocaciones de signos que lo tomarán por asalto.

16 Para una inspiradora reflexión sobre los "dejados de lado" o los "fuera de lugar", ver: Jacques Rancière, *Política, policía, democracia*, Santiago, Lom, 2006.

COLECCIÓN
HUELLAS

JOSÉ DONOSO
El escritor intruso

MAURICIO WACQUEZ
Hallazgos y desarraigos

ADOLFO COUVE
Escritos sobre arte

ANDRÉS BRAITHWAITE (EDITOR)
Bolaño por sí mismo
(entrevistas escogidas)

EDUARDO CARRASCO
En el cielo sólo las estrellas
(conversaciones con Roberto Torretti)

JORGE EDWARDS
La otra casa

IGNACIO ECHEVARRÍA
Desvíos

JUAN ANDRÉS PIÑA
Conversaciones con la poesía chilena

CAMILO MARKS
La crítica: el género de los géneros

OTTO DÖRR
La palabra y la música

GONZALO MILLÁN
Veneno de escorpión azul

JUAN VILLORO
De eso se trata

CLAUDIO BERTONI
Rápido, antes de llorar

DIAMELA ELTIT
Signos vitales

MARTÍN CERDA
Escombros

ROBERTO MERINO
Luces de reconocimiento

CARLOS DROGUETT
Materiales de construcción

ARMANDO URIBE
Pound - Léautaud

ALFONSO CALDERÓN
Oficina de mujeres extraviadas

PABLO OYARZÚN
La letra volada

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL
La sabiduría sin promesa

NELLY RICHARD
Crítica de la memoria. 1990 - 2010