

NUEVAS FORMAS DEL TESTIMONIO

CAROLINA PIZARRO CORTÉS
(COMPILADORA)


EDITORIAL
USACH

colección *idea*

**NUEVAS FORMAS DEL
TESTIMONIO**

Pizarro Cortés, María Carolina

Nuevas formas del testimonio [texto impreso] / María Carolina Pizarro Cortés.
— 1ª ed. — Santiago: Universidad de Santiago, 2021.

180 p.: 15 x 23 cm. (Colección IDEA).

ISBN: 978-956-303-514-8

1. Relatos testimoniales – teoría I. Título. II. Serie.

Dewey: 801. -- cdd 21

Cutter: P695n

Fuente: Agencia Catalográfica Chilena

colección **idea**

Los libros de esta colección son sometidos a
doble arbitraje externos y son evaluados por
un comité editorial.

Nuevas formas del testimonio
Carolina Pizarro Cortés (compiladora)

© Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2021
Av. Víctor Jara 3453, Estación Central, Santiago de Chile
Tel.: +56 2 2718 0080
www.editorial.usach.cl
Instagram: @editorialusach
Twitter: @Editorial_Usach
ISSUU: /Editorial-Usach
Mail: editor@usach.cl

© Carolina Pizarro Cortés, 2021

I.S.B.N. edición impresa: 978-956-303-514-8

I.S.B.N. edición digital: 978-956-303-515-5

Director Editorial: Galo Ghigliotto G.
Edición: Catalina Echeverría Ibieta
Diagramación: Andrea Meza Vergara
Diseño de portada: Ian Campbell C.
Corrección de textos: Ana Saavedra S.

Director Colección IDEA: José Santos-Herceg
Asistencia editorial: Valentina Escobar Robles
Daniel Santos Pizarro
Fotografía de portada: Javiera Santos Pizarro

Primera edición, septiembre 2021

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico o mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de la editorial.

Impreso en Chile

CAROLINA PIZARRO CORTÉS
(COMPILADORA)

NUEVAS FORMAS DEL
TESTIMONIO


EDITORIAL
USACH

colección **i**dea

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
La honestidad con lo real: apuntes sobre las nuevas formas del testimonio a partir del 2000 Anna Forné.....	17
Diamela Eltit y la práctica testimonial: narr-acción e historias ejemplares Laura Scarabelli.....	33
Relatos de la represión política: quiebre del silencio y auto-representación testimonial Daniela Stevens Vera.....	53
Formas del testimonio uruguayo: tres ejemplos recientes en <i>Oblivion</i> de Edda Fabri, <i>La ilusión de lo perfecto</i> de Katia Engler y <i>Su tiempo llegará</i> de Ana Luisa Valdés Valentina Escobar Robles.....	69
Memorias a coro: testimonios de ex presas políticas en la producción cultural argentina del pasado reciente Sandra Navarrete Barría.....	95

De la narración a la escena: derivadas teatrales del testimonio Carolina Pizarro Cortés.....	117
Archivos testimoniales transmedia en América Latina: el ejemplo del <i>Proyecto Quipu</i> Miriam Lay Brander	131
¿Quién habla en nombre de quién? Desplazamientos del archivo hacia el cuerpo y su performatividad Verónica Troncoso Guzmán.....	153
SOBRE LAS AUTORAS	175

INTRODUCCIÓN

Carolina Pizarro Cortés

En mayo de 2018 tuvo lugar el encuentro que da origen a este libro. A propósito del congreso de LASA, nos reunimos en Barcelona un grupo importante de académicas para reflexionar en torno al testimonio. Distribuidas en tres mesas consecutivas, presentamos ponencias que abordaban el fenómeno testimonial en sus manifestaciones más actuales, para mostrar cómo ha ido evolucionando en el contexto latinoamericano. El hilo conductor de la discusión fue la apertura del testimonio contemporáneo, que explora límites genéricos y mediales y redefine también su relación con lo literario. Este libro contiene ocho de los trabajos compartidos en esa instancia.

La convocatoria obedecía a una inquietud común a todo el grupo: la necesidad de una revisita al campo testimonial latinoamericano. De una forma u otra, en nuestras investigaciones previas habíamos podido observar un desplazamiento de los límites de aquellas obras que hemos identificado como testimonios. Habíamos constatado, además, que la consideración de lo testimonial está especialmente relacionada con su contexto de producción y recepción. El testimonio es comprendido de diversas formas, dependiendo del lugar y del tiempo en que se gesta y circula. Una misma obra, incluso, es percibida de modos distintos según quiénes la reciben. Desde el polo emisor, por otra parte, también se constatan cambios: no es lo mismo un testimonio de primera generación que uno de segunda. Atendiendo a la forma y al medio, finalmente, lo que se

entiende como testimonial también evoluciona: hoy por hoy el apelativo no solo se aplica a relatos publicados en formato de libro, sino que puede abarcar otras áreas de la creación u otras manifestaciones con impronta estética.

El escenario actual, marcado por la complejidad antes descrita, obliga a reinstalar la pregunta por el estatuto genérico del testimonio. Se trata de una discusión no zanjada que ocasionó revuelo crítico hasta la década de los noventa y que luego quedó en un plano secundario. Se lo caracterizó como un género híbrido, mezcla de formas referenciales y no referenciales, o como un pariente esquivo de otras modalidades discursivas con vocación de veracidad. El único punto de consenso fue la constatación de lo difícil que resultaba definirlo. No es pertinente a nuestros propósitos volver sobre dichos aspectos, porque asumimos que hay un género histórico de carácter narrativo y referencial que se ha denominado testimonio. Ello queda demostrado por evidencia empírica: hay un *corpus* más que abundante de textos que son escritos y leídos en clave testimonial, que comparten estrategias de representación de sucesos históricos vividos por quien enuncia y denuncia. El punto que hay que revisar ahora, y que está en la base de los artículos que componen este libro, es si, además del género ya reconocido, hay otras formas testimoniales que superen sus márgenes y que no obstante puedan calificarse como tales. Pensamos en obras de lenguaje que se desplazan fluidamente entre el testimonio y la literatura, en obras que se manifiestan en medios y soportes diferentes, en obras que tienen una dimensión performativa y obras que se transmiten por nuevos canales. Todas ellas desafían la categoría y hacen necesario reactualizar su comprensión y su operatividad.

A propósito del fenómeno de la trasposición en medios como la radio, el cine y la televisión, Óscar Steinberg propone la noción de “género transmediático” o “transgénero”. Con el concepto alude a aquellas formas genéricas que pueden actualizarse en distintos medios; que transitan, por ejemplo, de la literatura al cine o de la radio a la televisión. En una primera mirada, esta distinción bien podría aplicarse —según lo que hemos

constatado— al testimonio. Hay, no obstante, algunos matices diferenciadores. El transgénero no necesariamente existe como unidad mayor, sino que tiene distintas manifestaciones. Es, dicho con otras palabras, un género nómada. En el caso del testimonio hay una doble pertinencia: existe como género en sí mismo, pero también como una suerte de macrogénero. La relación no sería de desplazamiento horizontal, sino que tendría una dimensión vertical. Todas las manifestaciones que hemos identificado como testimoniales remiten a un esquema común, del cual derivan. Vistas así, son unidades particulares, con su propia especificidad medial, que se vinculan a una unidad mayor. Este libro sienta algunas bases, a partir del análisis de casos específicos, para avanzar en el delineamiento del macrogénero.

El otro punto focal de nuestras reflexiones tiene que ver con una segunda discusión, que se asocia a la ya esbozada: el estatuto literario del relato testimonial. En su filiación genérica, se lo ha asociado a formas referenciales, como la autobiografía, el ensayo e incluso la crónica periodística, y también a géneros literarios con potencial fictivo, como la novela. A la luz de la evolución del testimonio en los últimos años, se hace necesario retomar la reflexión acerca de las relaciones entre este y la literatura, dando cabida a sus desplazamientos en el eje verdad-verosimilitud y a las estrategias deliberadamente estéticas que se observan en las obras de último cuño. Este libro propone nuevos abordajes desde una perspectiva literaria, que se hacen cargo de la porosidad del género y amplían sus márgenes.

Los artículos que componen este volumen marcan acentos y proponen líneas de fuga en las dos vertientes aquí reseñadas. Se organizan siguiendo un recorrido que no considera temas estancos, sino que privilegia la vinculación entre las distintas contribuciones. El libro se abre con el trabajo de Anna Forné, titulado “La honestidad con lo real: apuntes sobre las nuevas formas del testimonio a partir del 2000”. En él, la autora constata el cambio de denominación de la categoría en el contexto del emblemático Premio Casa de las Américas, que pasa de llamarse Testimonio a Literatura testimonial. A propósito de este dato *de facto*, la autora se ocupa del desarrollo del género

a partir del año 2000, “...interrogando en qué consiste y qué implica la suma literatura más testimonio, y de qué manera este cambio de nomenclatura opera a partir de o refleja nuevas formas de repartir de lo sensible”. Su punto focal es el análisis de la primera de las obras ganadoras del premio desde su rebautizo: *La isla de Morgan*, de José Alejandro Castaños Hoyos.

Laura Scarabelli, por su parte, inicia sus reflexiones desde la vereda de enfrente. En “Diamela Eltit y la práctica testimonial: narr-acción e historias ejemplares”, analiza la obra de la escritora chilena a partir de su acento testimonial. Su objetivo es “explorar la presencia y la función del testigo o, más bien, de cierto imaginario testimonial, en la obra de la autora, tanto en las experimentaciones testimoniales propiamente dichas como en sus textos de ficción”. Para ello se detiene en dos grupos de obras: primero analiza las que denomina narr-acciones basadas en el testimonio: *Infarto del alma* y *El Padre mío* y, en un segundo momento, se ocupa de la función meta-testimonial de las heroínas de las novelas *Los trabajadores de la muerte*, *Impuesto a la carne* y *Fuerzas especiales*.

La porosidad que constatan Anna Forné y Laura Scarabelli se actualiza en la forma de nuevas entradas de lectura en las contribuciones de Daniela Stevens y Valentina Escobar. El trabajo de Stevens, titulado “Relatos de la represión política: quiebre del silencio y auto-representación testimonial”, se concentra en el análisis de los recursos formales de cinco testimonios: *Tejas Verdes*, de Hernán Valdés; *Una mujer en Villa Grimaldi*, de Nubia Becker; *El infierno*, de Luz Arce; *Un viaje muy particular*, de Sergio Vuscovic; y la obra colectiva *Presa en el Estadio*. La autora sostiene que, en dichos textos, la “... partida se comprende como una fase de irrupción o quiebre del silencio impulsado por un testigo-enunciador, o enunciativa, que relata su vivencia traumática mediante la escritura”. En este proceso de auto-representación testimonial, los múltiples recursos estéticos utilizados se orientarían al delineamiento de un recorrido sensitivo en el que se recompone la subjetividad.

El artículo de Valentina Escobar, “Formas del testimonio uruguayo: tres ejemplos recientes en *Oblivion*”, de Edda Fabri;

La ilusión de lo perfecto, de Katia Engler; y *Su tiempo llegará*, de Ana Luisa Valdés”, apuesta, asimismo, por un abordaje desde una perspectiva estética. La autora propone una aproximación “que considera la forma y el fondo, porque (...) en lo que refiere a estos testimonios, las decisiones que toma cada autor/a en relación con la forma de su escrito están íntimamente ligadas al momento de su producción”, así como a la experiencia particular de cada testificante. Debido a ello, sostiene, “... no podemos considerar dichas características como decisiones al azar, sino, por el contrario, como respuestas a los momentos políticos, históricos e incluso personales ...” que marcan la vida de quienes escriben.

Sandra Navarrete, por su parte, también aborda obras que dan voz a las mujeres víctimas de la represión, ahora en el contexto argentino. “Memorias a coro: testimonios de ex presas políticas en la producción cultural argentina del pasado reciente”, se concentra en indagar en “... producciones que dan cuenta del diseño de un proyecto testimonial mayor ...” que convocan colectivamente a los testigos y configuran así “una obra de difusión memorialística amplia”. La autora explora las posibilidades que abren el libro *Putas y guerrilleras*, coordinado por Miriam Lewin y Olga Wornat, y la película *Campo de batalla, cuerpo de mujer*, dirigida por Fernando Álvarez. A partir de su análisis, concluye que dos de sus características diferenciadoras son: “[l]a perspectiva de género como filtro de acercamiento y problematización del ejercicio rememorativo” y “[l]a propiedad de ‘multivocalidad’, referida a la pluralidad de voces testificantes agrupadas en un canal comunicativo, que les permite indagar en sentidos específicos de la experiencia carcelaria que no logran emerger de una voz única y protagónica”.

El trabajo de Sandra Navarrete indaga sobre formas testimoniales de elaboración reciente, leyendo en conjunto una obra testimonial escrita y una fílmica. Se abre así el espacio para la reflexión acerca de los géneros y los medios. Los artículos de Carolina Pizarro, Miriam Lay-Brander y Verónica Troncoso se concentran en las nuevas formas de emergencia del testimonio. Pizarro analiza sus posibilidades performativas dentro del

campo de lo teatral; Lay-Brander, su manifestación en el marco del sitio web; y Troncoso, su inclusión y potencial interactivo en una aplicación de teléfono móvil.

La contribución de Carolina Pizarro, titulada “De la narración a la escena: derivas teatrales del testimonio”, observa la presencia de la materia testimonial en el teatro latinoamericano producido durante y después de las dictaduras. La autora propone que en las obras actuales sobre la temática su recurrencia se ha intensificado. Señala, asimismo, que esta producción reciente coincide con un “... ‘tercer momento testimonial’, que se caracterizaría por la utilización de nuevas formas expresivas, cuyo objetivo es sacar al testimonio de un campo puramente narrativo, tanto para comunicar la experiencia del testigo como para cuestionar las formas de construcción social de la memoria”. Desde este punto de vista analiza tres variantes de escenificación del testimonio: el texto dramático de base testimonial, en la obra *Caballito de mar* (adaptación del testimonio de Mario Aguilera); la teatralización del archivo, en el proyecto *Los archivos y las voces* y la obra *Pajarito nuevo la lleva*, de Milena Grass y María José Contreras respectivamente; y la escenificación directa del testimonio, en las obras *Mi vida después* y *El año en que nací*, de la dramaturga Lola Arias.

Miriam Lay-Brander, por su parte, en “Archivos testimoniales transmedia en América Latina: el ejemplo del *Proyecto Quipu*”, constata que “el testimonio forma parte de los géneros particularmente afectados por los cambios tecnológicos”. La autora indaga en el potencial transgenérico y transmedial del testimonio, el que, según señala, se ve intensificado considerablemente “... con los nuevos medios auditivos y visuales, y su correspondiente digitalización”. Inscribe asimismo el *Proyecto Quipu*, dirigido por la peruana Rosemarie Lerner y la chilena María Ignacia Court, en el marco de una tendencia que ha venido desarrollándose en los últimos quince años. “Se trata de ofertas mediáticas en línea que recurren a las nuevas tecnologías para reunir y representar testimonios a través de varios instrumentos de comunicación (lenguaje, escritura, sonido, imágenes, audiovideo) y que, en muchos casos, requieren

la participación del usuario”. Dentro de este contexto, la obra testimonial analizada propone una relación particular entre la oralidad testimonial y la plataforma digital. El testimonio se hace parte así de una interfaz.

El involucramiento del/la receptor/a es uno de los elementos fundamentales de la obra que Verónica Troncoso aborda en su artículo “¿Quién habla en nombre de quién? Desplazamientos del archivo hacia el cuerpo y su performatividad”. Después de una toma de posición frente al archivo, presenta el proyecto AppRecuerdos, elaborado por el colectivo SonidoCiudad. Este consiste en una aplicación para teléfono móvil que solo se activa en algunos puntos del centro de Santiago, en el que el/la usuario/a escucha un testimonio particular. “Así, por medio de un dispositivo móvil que ejecuta el programa de la aplicación, se pone en movimiento el *corpus* sonoro que actúa de acuerdo con el desplazamiento, decisiones, resistencias, ambivalencias, cansancio y afección del usuario, que debe transitar por el archivo-ciudad compuesto por los testimonios de sus habitantes”. Luego de esta presentación, la autora analiza algunos de estos audios en relación con los espacios particulares en que se activan, para ejemplificar a través de casos concretos la dinámica que se produce entre audio, espacio y experiencia de escucha.

Hemos propuesto aquí un recorrido lineal, con el fin de reproducir la continuidad del diálogo entre las distintas contribuciones. Los lectores y lectoras encontrarán, no obstante, múltiples cruces y superposiciones entre ellas. Hay puntos coincidentes y perspectivas complementarias, que llevan los temas y problemas aquí tratados hacia otros campos interpretativos. Como el testimonio contemporáneo, este libro aspira a mantener la reflexión abierta, en el entendido de que la representación testimonial es una práctica dinámica, que tiene la capacidad de adaptarse a su tiempo.

La honestidad con lo real: apuntes sobre las nuevas formas del testimonio a partir del 2000

Anna Forné
Universidad de Gotemburgo

Introducción

A partir del cambio del milenio, la denominación de la categoría genérica “testimonio” del Premio Casa de las Américas pasa a llamarse “literatura testimonial”. Esta transformación coincide con un nuevo auge de la literatura testimonial en Latinoamérica, simultáneo al “boom” de la memoria y al giro subjetivo del campo cultural que se produce a partir de los años 90. Explican Inés Castañas y Jorge Fornet en *Premio Casa de las Américas: memoria 2000-2004* que, al cumplir 40 años el certamen, se llevaron a cabo varios cambios, entre otros: “la decisión de refundar, bajo el nombre de *literatura testimonial*, lo que hasta entonces se conoció como testimonio, espacio que en la práctica estaba siendo ocupado —aparte de por el testimonio propiamente dicho— por géneros más o menos afines como memorias, biografías, reportajes, etc.” (5-6). Pareciera que, a partir del 2000, el género narrativo emblemático de la Revolución cambia de rumbo, abandonando el registro urgente y objetivo que originariamente lo caracterizaba, a favor de una narrativa volcada hacia la subjetividad del autor-narrador que ya no solo observa la realidad de manera distanciada, sino que entra en escena y se involucra afectivamente. El paso del testimonio a la literatura testimonial, en este sentido, implicaría un abandono del punto de vista objetivo y observador a cambio de una mirada subjetiva e involucrada, que reflejaría el rol

cambiado del intelectual cuyo *locus de enunciación*, central a las configuraciones del género testimonial, se encuentra dislocado. Este trabajo discute el desarrollo del género testimonio a partir del 2000, interrogando en qué consiste y qué implica la suma literatura más testimonio, y de qué manera este cambio de nomenclatura opera a partir de o refleja nuevas formas de repartir de lo sensible. A este fin, se propone una lectura de la primera de las cinco obras ganadoras del premio testimonio a partir del 2000: *La isla de Morgan* (2003) de José Alejandro Castaño Hoyos¹.

El intelectual implicado

Destaca Marina Garcés en “La honestidad con lo real”² la actual repolitización del arte, advirtiendo que hay modos de representar, modos de intervenir y modos de tratar, y que: “La perspectiva de la honestidad introduce una nueva pregunta: “¿cómo tratamos la realidad y con la realidad?” (sp). A diferencia de los actos de representar e intervenir, propios del intelectual del siglo XX, quien se comprometía siempre manteniendo la distancia, el trato honesto con lo real implica dejarse afectar y ser afectado de manera desinteresada y, en palabras de Garcés, *entrar en escena* en el sentido de tomar posición, de intervenir e implicarse. Argumenta Garcés que, si bien las desigualdades persisten, ya no es posible afirmar una posición privilegiada desde la que el intelectual-comprometido interpreta el mundo, sino que hoy en día el pensamiento es situado y el intelectual implicado: “La honestidad con lo real no permite reeditar hoy

1 Este artículo es el resultado un proyecto de investigación sobre la poética como política y el Premio Casa de las Américas en la categoría testimonio. Los demás ganadores en la categoría testimonio a partir del 2000 son hasta el momento *Oblivion* (2007) de Edda Fabbri; *Mañana es lejos* (2009) de Eduardo Rosenzvaig; *Su paso* de Carlos E. Bischoff (2011) y, finalmente, *Lloverá siempre. Las vidas de María Esther Gilio* (2017) de Liliana Villanueva. Para un análisis de *Oblivion* véase Forné, “La autoficción testimonial: *Oblivion* de Edda Fabbri”.

2 También en Álvaro de los Ángeles (ed.), *El arte en cuestión*, Sala Parpalló, València, 2011.

el juego de distancias que dieron vida al intelectual-artista” (sp). A este respecto, Garcés habla de un arte de la implicación, de un lenguaje que nos mueve y que sobre todo tiene tres anhelos o alientos: de verdad, de nosotros y de mundo:

La honestidad es a la vez una afición y una fuerza que atraviesan cuerpo y conciencia para inscribirlos, bajo una posición, en la realidad. Por eso la honestidad siempre es violenta y ejerce una violencia. Esta violencia circula en una doble dirección: hacia uno mismo y hacia lo real. Hacia uno mismo, porque implica dejarse afectar y hacia lo real porque implica entrar en escena (sp).

En esta línea de pensamiento y en relación con América Latina, Mabel Moraña sostiene que a partir de la década del 80 se ha desplegado una variedad de formas nuevas de interpretación de lo social y en este entramado el afecto es un horizonte crítico-teórico imprescindible: “el estudio de la afectividad enfatiza una de las líneas de fuga de la modernidad: la energía nomádica que circula en el ámbito de lo social resistiendo el control disciplinario del Estado y sus instituciones” (“Postcríptum...” 315) y que, entre otras cosas, impulsa nuevas formas de representación de lo social.

En este entramado, cuando se deshace la relación entre los intelectuales y las instituciones estatales que desde la Colonia ha definido la producción cultural en América Latina, y de la cual se cristaliza la conformación y desarrollo del género testimonial, ¿cuál llega a ser el trabajo o la tarea del intelectual? El testimonio es un género instituido como la voz auténtica del pueblo silenciado y en el marco de la Revolución cubana se institucionaliza como tal a través del premio testimonio. El género, en su forma canónica, gravita en torno a la labor de un intelectual comprometido, que según la época y la coyuntura política trata un tema concebido como urgente. ¿Hoy en día ni siquiera es posible pensar una voz común y pública construida a través de una compilación textual de voces subalternas? Y en tal caso ¿cuál puede ser la conexión entre la representación

estética y la representatividad política o/e ideológica? (Moraña, “Rethinking Intellectuals...” 21).

La gran mayoría de las conceptualizaciones en torno al género testimonial reiteran las tensiones típicas del realismo que, por un lado, presupone una disminución de las interferencias estéticas mediadoras a efectos de ofrecer una representación fiel de la realidad; pero que, por otro lado, formula una crítica de la ilusión de realidad cuando desenmascara y pone en evidencia los medios estéticos empleados en su elaboración. Discute Fredric Jameson la inestabilidad del concepto del realismo que, según él, se debe a la afirmación simultánea de dos presupuestos estéticos y epistemológicos incompatibles e incluso contradictorios. Señala Jameson (217) que esta contradicción es inherente a la consigna “representación de la realidad”, y en el marco de este trabajo podríamos extender esta observación a la etiqueta genérica de “literatura testimonial”. Por un lado, el realismo pretende ofrecer, de modo pragmático y didáctico, una representación inmediata y verídica de la realidad y, por otro lado, al lograr esto cancela su valor estético y carácter literario que habilitaría su inscripción en dicho campo:

[If] realism validates its claim to being a correct or true representation of the world, it thereby ceases to be an *aesthetic* mode of representation and falls out of art altogether. If, on the other hand, the artistic devices and technological equipment whereby it captures that truth of the world are explored and stressed and foregrounded, ‘realism’ will stand unmasked as a mere reality –or realism-*effect*, the reality it purported to deconceal falling at once into sheerest representation and illusion (217).

Sin embargo, aclara Jameson, esta tensión e inestabilidad es constitutiva e integral al género, y sin ella es imposible formular un concepto utilizable del realismo (217). Este reparo es también válido para el género testimonial, que desde el principio está atravesado por esta inconmensurabilidad propia del realismo discutida por Jameson. Ya durante los años de conformación e institucionalización del género testimonial hay una

vacilación constante en cuanto a las características centrales de esta nueva forma narrativa. De modo sintomático, durante el período de formulación de las características genéricas (1970-1975), destaca en las actas de los jurados del Premio Testimonio de Casa de las Américas la centralidad del aspecto extraliterario del texto testimonial al lado de la importancia de la labor estilística (Forné, “Una suma de negaciones”; Forné, “The Politics of Poetics”). Es decir, acoplado al peso dado al aspecto temático de documentación de la lucha revolucionaria y la denuncia de la explotación, emerge la idea de que la elaboración artística de los materiales documentales condiciona la diferencia entre el reportaje periodístico y el nuevo género narrativo: el testimonio. En este sentido, las conceptualizaciones sobre la narrativa testimonial gravitan en torno al problema estético de la condición literaria (o no) del género y, a nivel epistemológico, las relaciones entre arte y mundo.

La vertiente epistemológico-estética dominante del cuerpo teórico, elaborada principalmente en la academia norteamericana a fines de los años 80 y principios de los 90, sobre todo insistía en la función pragmático-política del discurso testimonial, sorteando el problema de la condición literaria del género y las inferencias del autor-mediador. Aparte de la definición seminal de John Beverley que describía el testimonio como “a nonfictional, popular-democratic form of epic narrative” (*Testimonio* 33), destaca la temprana explicación de René Jara acerca de la inmediatez indicial del testimonio: “Más que una interpretación de la realidad, es una huella de lo real, de esa historia que, en cuanto tal, es inexpresable. La imagen inscrita en el testimonio es un vestigio material del sujeto [...] los contenidos semánticos descansan en su literalidad, la cosa real es, aporéticamente, su imagen” (2). Por otra parte, si bien menos difundida como teoría testimonial, Ana María Amar Sánchez sostiene que es precisamente la tensión entre lo real y la ficción (entendida como construcción narrativa) que caracteriza el género testimonial: “los textos ponen en escena una versión con su lógica interna, no son una “repetición” de lo real sino que constituyen otra realidad regida por leyes propias con la que

cuestionan la credibilidad de otras versiones” (14). Según Amar Sánchez, los relatos testimoniales se basan en materiales y evidencias y “la ficcionalidad es un *efecto del modo de narrar*” (33). Aquí ya no se establece una correspondencia directa entre lo real y su representación. En este sentido, Elzbieta Sklodowska advirtió en su estudio del género que, a causa de la ambición de representar lo real sin interferencias: “el testimonio ‘genuino’ —igual que la novela mimética— soslaya el auto-cuestionamiento de su capacidad expresiva” (100-01). En el momento de declive de las teorizaciones en torno al género testimonial, fue precisamente una reconceptualización de lo real desde el psicoanálisis y la deconstrucción lo que llevó a John Beverley a declarar la muerte del testimonio. Cuando Beverley en “The Real Thing” definía a qué se refería al hablar de lo real, por un lado, invocaba el sentido referencial del dicho inglés “the real thing”, aludiendo a la publicidad de Coca-Cola de “Coke is the real thing”, y, por otro lado, la conceptualización lacaniana de lo real como lo que resiste la simbolización, asociándola al concepto formalista de desfamiliarización, así como al concepto lacaniano de *Tuché* (Beverley “The Real Thing” 274). “Testimony is both an art and a strategy of subaltern memory” (“The Real Thing” 277), planteaba Beverley en 1996, en cierto sentido previendo el desarrollo del género testimonial en América Latina a partir del nuevo milenio.

Mientras que las primeras aproximaciones teórico-críticas al género testimonial descansaban en la convicción de la posibilidad de que el texto sea huella inmediata de lo real, a partir del 2000 el género testimonial se vuelca hacia otra idea de los alcances y posibilidades de la representación y, con ella, el rol del intelectual y las formas de hacer política por medio del arte.

Entrar en escena o “cómo contar lo que vi, olí y sentí”

La isla de Morgan es una recopilación de crónicas periodísticas sobre la violencia y la marginalización en las calles de Medellín. Antes de ganar el premio Casa de las Américas en 2003, el

autor, José Alejandro Castaño Hoyos, llegó a ser finalista del premio Kurt Schork³ por sus reportajes sobre los indigentes de las Cuevas de Medellín, publicados en el diario *El Colombiano*. En este testimonio el autor-periodista se inmerge en las llamadas Cuevas del Barrio Triste, en el centro urbano de Medellín, disfrazado de drogadicto, para revelar la realidad vivida por los habitantes de los túneles oscuros y pestilentes de ese lugar, también nombrado la isla de Morgan. El libro abre con una serie de datos precisos sobre la ubicación geográfica del lugar y una descripción inmediata y detallada del espacio narrativo:

A MIL TRESCIENTOS CINCUENTA Y TRES PASOS del salón del Concejo Municipal de Medellín y mil cuatrocientos treinta y uno del recinto de la Asamblea Departamental de Antioquia quedaban las cuevas de Barrio Triste, una catacumba construida en un enorme caserón del que nadie recuerda a quién perteneció. Las paredes, algunas de bahareque —cemento antiguo hecho de pantano, estiércol de vaca, sangre de cerdo y caña brava— fueron perforadas para improvisar dormitorios, vías de escape y caletas en las que se almacenaban bultos de marihuana y bolsas de basuco, el residuo más tóxico de la elaboración de la pasta de coca, casi el único alimento de sus habitantes, hombres, mujeres, niños que permanecían agazapados en el interior, a veces por tres o cuatro días, concentrados en la punta encendida de los cigarros que fumaban sin parar (11).

La reducida cantidad de pasos entre los diferentes espacios representados en el texto evidencia la cercanía geográfica entre los edificios gubernamentales de Medellín y las Cuevas, al mismo tiempo que denuncia la distancia abismal entre el centro de poder y el infierno marginal descrito en el testimonio. En esta primera exposición gráfica del lugar principal del relato, que también le da su título, la analogía entre el material de las paredes de la construcción donde habitan los protagonistas del relato y los elementos esenciales de su vida diaria —excremento,

3 Véase Columbia News: Freelance War Reporter, Local Polish Journalists Kurt Schork Win First Annual Award Highlighting Overseas Reporting.

sangre, lodo— resulta especialmente sugerente y sintetiza las condiciones de vida de los indigentes. La corporeización es una estrategia narrativa a la que recurre constantemente el narrador de *La isla de Morgan*, pero en su relato no solo lo abstracto llega a tomar cuerpo, sino que también lo material e inerte se corporeiza en el sentido de cobrar vida, vibrar y afectar de manera violenta tanto al narrador como al lector. Este es el efecto de muchas de las descripciones de los horrores de las Cuevas, que podrían pensarse irrepresentables a pesar de los detalles tangibles de la descripción:

Nos pusimos de pie. Pasamos a otro lugar en un segundo piso. Subimos por una escalera de madera que empezaba en una letrina donde un hombre vomitaba. Había un bombillo de color verde al final de una cuerda. Los cuerpos se apilaban como bultos. El humo ocultaba los rostros. Niños y adultos se mezclaban en una barra de carne apelmazada por el hedor. Algo llamó mi atención. Una pequeña, tal vez de once años, masturbaba a un sujeto sentado en una silla de madera. El tipo estaba sin camisa y tenía la bragueta abierta (22).

Según Rancière es cuando se quiebra el régimen compartido de lo sensible, o sea el sistema de relaciones de lo sensible, entre lo decible y lo visible y entre “el despliegue de los esquemas de inteligibilidad y el de las manifestaciones sensibles” (*El destino de las imágenes* 126) que surge la idea de una experiencia o acontecimiento irrepresentable. No obstante, la representación no tiene límites y el testimonio no tiene una lengua particular (*El destino de las imágenes* 134), al igual que la especificidad de la literatura no reside en un lenguaje intransitivo. Diría que es justamente allí, en los límites de lo inteligible, que constantemente se mueve Castaño Hoyos en su texto, expandiendo de esta manera el régimen de percepción de lo social. El relato de Castaño Hoyos es honesto con lo real, porque llega a atravesar los cuerpos y las sensibilidades tanto del autor como de los lectores; por ejemplo, cuando el miedo a la muerte del autor se convierte en una extensión corporal y los habitantes

desalojados de las Cuevas se transforman en un cuerpo palpitante que irrumpe y agrede al desenmascarse por medio de la escritura.

A pesar de que el yo narrador advierte que omite lo violento a favor de un informe más bien clínico, los detalles sinietros y desgarradores se cuelan en otras partes del relato: “En la crónica que escribí esta tarde no incluí ninguno de los mensajes que copié de las paredes. Tampoco lo de las ratas y el aspecto de las heridas de aquel cuerpo expuesto por el sol. Me limité a contar algunos detalles del operativo policial y toda la perorata del alcalde...” (38). En este sentido, en *La isla de Morgan*, las relaciones entre la representación estética y la representatividad política toman nuevos rumbos, cuando propone una relación afectiva entre arte y mundo, o bien entre el intelectual y su objeto de estudio. El relato de Castaño Hoyos se inscribe por su forma y contenido en la serie narrativa de crónicas y testimonios que relatan la violencia y la cultura del miedo de las grandes ciudades en América Latina. Señala Susana Rotker al respecto que donde falla el lenguaje cuantificador surgen los relatos orales en primera persona: “Es como si el vacío del lenguaje de la razón y el deterioro de los significantes buscara anclaje en el lenguaje de la subjetividad, de los sentimientos, [...] el relato personal de lo inmediato es lo único accesible en este momento donde la realidad —y el análisis de esa realidad— aparecen desbordados” (11-12). Así se crea una narrativa híbrida que se despliega de forma autónoma, sin coherencia, pero aun así “dándole voz a los que normalmente no la tienen, no logran normalizarlos, apropiándose los en el orden de la escritura y en el orden de pensamiento” (13). En efecto, uno de los logros de *La isla de Morgan* destacado por el jurado del Premio es su representación de las voces marginales de las calles de Medellín, lo que Juan Poblete define como “la localización vernácula” (124) de la crónica urbana contemporánea. En las páginas de *La isla de Morgan* llegamos a escuchar las voces de algunas de estas personas maltratadas, abusadas y explotadas que se encuentran apenas a unos cuatrocientos pasos de distancia, pero a los que a diario no se ve ni se escucha.

Integraban Arturo Arias, Miguel Bonasso y Ciro Bianchi Ross el jurado de la nueva edición del Premio Testimonio a partir del cambio del nombre de la categoría de premiación a Literatura testimonial en 2003. Unánimemente, el jurado otorgó el Premio a *La isla de Morgan* de José Alejandro Castaño Hoyos. En las actas de 2003, el jurado contempla tanto el tema actual del texto como su forma narrativa lograda al nominar a Castaño Hoyos como ganador del Premio:

El jurado toma esta determinación por considerar que se trata de un relato sobre un tema contemporáneo de gran impacto para toda la América Latina: el drama de la marginalidad y la manipulación que de ella hacen los políticos por medio de la droga. La narración lleva de la mano al lector a un verdadero descenso a los infiernos de Medellín. Es un texto de gran agilidad narrativa, escrito con prosa sencilla y contundente, que atrapa desde el primero momento y que recoge de manera brillante el habla coloquial de la marginalidad. La investigación es notable y, evidencia el valor personal del autor al sumergirse en ese inframundo a riesgo de su vida, para demostrar finalmente, tanto los logros como los límites del periodismo investigativo, que el propio autor subraya con amarga ironía al constatar que su denuncia, lejos de mejorar la situación de los protagonistas, la había empeorado (*Actas del Premio Casa de las Américas*)⁴.

Resuenan de las ediciones anteriores del Premio en la categoría Testimonio la importancia dada a una temática actual y urgente; en este caso, la marginalización provocada por la droga, al lado de un lenguaje literario eficaz y sugerente. Al igual que muchos otros ganadores anteriores del Premio, Castaño Hoyos es periodista y el testimonio ganador es el resultado de un importante trabajo de investigación, que en este caso se realiza por medio de un reportaje encubierto al

4 Estos documentos pertenecen al Archivo de la Casa de las Américas. Mis agradecimientos profundos al Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, y en particular a su director, el Dr. Jorge Fornet, por haber puesto a mi disposición las Actas del Premio Testimonio.

estilo Wallraff. En *La isla de Morgan*, Castaño Hoyos no solo hace una literatura política por medio de una representación directa y gráficamente cruda de la vida de los drogadictos de Medellín, sino que además hace una suerte de política a la inversa, cuando emite una auto-denuncia al revelar que la literatura no sirve para cambiar la realidad de los sujetos marginalizados de la sociedad colombiana. “¡Hermano, despierte! ¡A punta de crónicas y de libros no se cambia el mundo! ¡No se exija tanto!” (69) le reprende su informante principal, apodado Mickey Mouse. En este sentido, *La isla de Morgan* no es solo una crónica periodística sino también una crónica sobre una crónica, y su alcance político por una parte radica en la incorporación a la narrativa de las voces de los diferentes personajes —el habla coloquial de la marginalidad, destacado en las Actas— y, por otra parte, porque pone en tela de juicio este mismo develamiento. Esto retrotrae a las ideas de Garcés sobre un arte de la implicación que nos conmueve e inquieta de modo doblemente violento, “porque implica dejarse afectar y hacia lo real porque implica entrar en escena” (sp). De este modo, las relaciones entre arte y mundo, entre el intelectual y su objeto de estudio cambian, y el alcance político y la especificidad de la obra en cuestión estriba en la combinación de distintos regímenes de sentido que gracias a su innovación intervienen “en el recorte de los objetos que forman mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él” (Rancière *Política de la literatura* 20-21). Argumentaría que, en *La isla de Morgan*, la literatura en tanto forma de intervención en el reparto de lo sensible modifica la percepción de lo común y hace visible(s) lo(s) que antes estaba(n) excluido(s), invisibilizado(s) y sin voz, y allí reside su potencial político⁵.

5 Mabel Moraña sugiere que: “[o]rientaciones como la de Rancière son aún demasiado tributarias de estructuraciones del conocimiento y de dominios disciplinarios que compartimentan las distintas esferas de la subjetividad y de la acción social. Las políticas del afecto, por su parte, avanzan mucho más fluidamente entre creación y recepción (el afectar y el ser afectado) y en cuanto a la circulación de percepciones, saberes y sentires en el espacio compartido de la subjetividad socializada” (“Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas” 317).

A este respecto: “[c]onvertirse en un sujeto político es ser escuchado y visto, y la política es el proceso de reconfigurar las formas en que los sujetos son escuchados o vistos” (Davis 91)⁶. En este caso, lo que termina siendo descubierto no son solo los sujetos marginales que cobran cuerpo y voz en este relato, sino que también la implicación del autor al entrar en escena. Asimismo, la renuencia de la sociedad a esta suerte de acercamiento desvelador entre arte y mundo se inscribe en las páginas del testimonio de Castaño Hoyos. A pesar de que en todos los espacios de la sociedad se comenta la situación de los indigentes desalojados de las Cuevas y el abuso sexual de los niños que viven en Barrio Niquiato —otro de los espacios en los que se infiltra Castaño Hoyos— según se evidencia en el relato, los reportajes hieren la sensibilidad de los lectores del diario que no quieren saber nada de la vida de los niños callejeros en vísperas de Navidad: “Varios lectores, escandalizados con el lenguaje y la crudeza de las imágenes, llamaron a quejarse. Decían que el periódico no tenía derecho a dañarles así el nacimiento del Niño Dios, el espíritu del festejo, la alegría de la fiesta. Traté de ser amable” (52).

A fin de cuentas, en el testimonio de Castaño Hoyos, es la sensibilidad del autor-narrador y su honestidad con lo real, en el sentido que da Garcés al término, lo que mueve el relato. Es a partir de la subjetividad del autor-narrador, quien entra en escena y se involucra afectivamente, que se activa la relación entre representación y representatividad:

Por dónde comenzar, cómo contar lo que vi, olí y sentí. Cómo vaciar las imágenes que, unas sobre otras, se amontonaban en mi cabeza sin cederse espacio, todas reclamando salir y ser contadas. Entonces recordé un baloncito de plastilina que el taxista tenía colgado del retrovisor de su carro e imaginé que yo era una bola similar y que todo lo que debía hacer era comenzar a desprenderme las esquirlas de palabras, rostros, olores, formas

6 Mi traducción de “To become a political subject is to be heard and seen, and politics is the process of reconfiguring the ways in which subjects are heard or seen”.

y sensaciones que tenía adheridas a la piel. Funcionó, aunque despellejarme así fue doloroso (27).

El arte todavía puede y debe desenmascarar la realidad, pero sus efectos en el mundo ya no parecen ser los que el intelectual comprometido de antaño se esperaba. Por el contrario, la honestidad con lo real puede incluso llegar a tener consecuencias desfavorables, tal como denuncia este mismo testimonio.

Obras citadas

- Actas del Premio Casa de las Américas*. Casa de las Américas, 2003.
Archivo de la Casa de las Américas.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. U. S. A.: University of Minnesota Press, 2004.
- _____. "The Real Thing". *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Ed. Georg M. Gugelberger. U. S. A.: Duke University Press, 1996. 266-86.
- Bischoff, Carlos E. *Su paso*. La Habana: Casa de las Américas, 2011.
- Casañas, Inés, y Jorge Fornet. *Premio Casa de las Américas memoria. 2000-2004*. La Habana: Casa de las Américas, 2004.
- Castaño Hoyos, José Alejandro. *La isla de Morgan*. La Habana: Casa de las Américas, 2003.
- Columbia News: Freelance War Reporter, Local Polish Journalists Win First Annual Kurt Schork Award Highlighting Overseas Reporting*. 14 de agosto de 2002, <http://www.columbia.edu/cu/news/02/08/kurt_schork_award.html>
- Davis, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity, 2010.
- Fabbri, Edda. *Oblivion*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2007.

- Forné, Anna. “La autoficción testimonial: Oblivion de Edda Fabbri”. *Telar. Revista de instituto interdisciplinario de estudios latinoamericanos* Vol. 6, Año VI, N° 7-8 (2009-2010): 63-75.
- _____. “The Politics of Poetics: Latin American Testimonial Literature and the Casa de las Américas Literary Prize (1970-1975)”. *Studies in Testimony*. Vol. 1, N° 1 (2018): 31-51.
- _____. “‘Una suma de negaciones’: Apuntes sobre el género testimonial y el Premio Casa de las Américas (1970-1976)”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. Vol. 0, N° 6 (2015): 251-67.
- Garcés, Marina. “La honestidad con lo real”. *LA ESCENA EN CURSO*, 29 de enero de 2015, <<https://laescenaencurso.wordpress.com/2015/01/29/la-honestidad-con-lo-real-marina-garces/>>
- Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. U. K.: Routledge, 2007.
- Jara, René, y Hernán Vidal. *Testimonio y literatura*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- Moraña, Mabel. “Postscríptum. El afecto en la caja de herramientas”. *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*. Ed. Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado. Madrid – Frankfurt: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2012. 313-37.
- _____. “Rethinking Intellectuals in Latin America: Questions and Problems”. *Rethinking Intellectuals in Latin America*. Ed. Mabel Moraña y Bret Darin Gustafson. Madrid – Frankfurt/Main – Norwalk CT: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 9-26.
- Poblete, Juan. “La Crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel”. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Ed. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003. 114-40.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- _____. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

Rosenzvaig, Eduardo. *Mañana es lejos: memorias verdes de los años rabiosos*. La Habana: Casa de las Américas, 2009.

Rotker, Susana. “Ciudades escritas por la violencia. (A modo de introducción)”. *Ciudadanías del miedo*. Ed. Susana Rotker. Caracas: Nueva Sociedad, 2000. 7-22.

Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1992.

Villanueva, Liliana. *Lloverá siempre. Las vidas de María Esther Gilio*. Montevideo: Criatura Editora, 2018.

Diamela Eltit y la práctica testimonial: narr-acción e historias ejemplares

Laura Scarabelli
Università degli Studi di Milano

La narrativa de Diamela Eltit coincide con un constante ejercicio de exploración de los bordes de la letra, una gramática política que evade los simplismos de la denuncia, adornados de densidad realista y refleja, más bien, una búsqueda estética de corte vanguardista, capaz de generar nuevas zonas de decibilidad: escenarios textuales anárquicos, que traspasan ciertas lecturas pre-ordenadas de lo real, movilizándolo los límites del lenguaje.

La autora elabora estrategias literarias alternativas, donde la escritura se convierte en territorio de repensamiento de lo real, desvela inéditas fisuras del sentido, todavía no saturadas por los ideogramas de la producción cultural dominante. Una escritura abiertamente política la suya, de disidencia y cuestionamiento permanente, una escritura que rescata campos culturales inexplorados, indaga lugares desamparados, ilumina zonas de abandono¹. Esta lucha de la palabra y en la palabra

1 Estas afirmaciones se colocan en el horizonte hermenéutico de Roland Barthes que, en su famoso ensayo “¿Qué es la escritura?”, elabora una teoría de la escritura como ‘signo total’. Según el intelectual francés la escritura no procede únicamente de la objetividad de la lengua y el estilo, sino que se vincula con el flujo histórico y social, con la dimensión humana y ética del autor. La confluencia de estos elementos produce una peculiar ‘escena de escritura’, zona híbrida, poética y política a la vez. Afirma Barthes: “...la identidad formal del escritor solo se establece fuera de la instalación elección de un comportamiento humano, en la afirmación de cierto Bien, comprometiendo así al escritor en la evidencia y la comunicación de una felicidad o de un malestar, y ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia del otro. Lengua y estilo

se explicita a través del quiebre de los discursos oficiales y en el cuestionamiento de todo proceso de significación. Eltit, en su obra, problematiza los dispositivos de articulación del Estado para postular la posibilidad de una historia distinta, diferente, que rescate a los más humildes, a los seres marginales, que no tienen acceso a los saberes oficiales y que, por ende, invisibilizan sus instancias junto a sus cuerpos. Esta modalidad de restitución de lo marginal en el espacio narrativo no pretende edificar una nueva textualidad que suplante y revierta la Historia, se realiza más bien en un movimiento subterráneo y disidente, de erosión de las narraciones hegemónicas, de desestabilización permanente de su “verdad”.

Hay más: la excentricidad de estas narraciones disidentes no reside tan solo en los sujetos ejemplares que toman consistencia en su narrativa², es propiedad intrínseca de las mismas modalidades de construcción del relato, que no se pueden reducir a las mallas de un género o una forma determinada. La exuberancia de su obra pone en tela de juicio toda posibilidad de catalogación en las categorías clásicas de la historia literaria, haciendo estallar sus taxonomías: los textos marcadamente testimoniales³ rozan las fronteras de la prosa poética y del

son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia” (14).

- 2 Muchos son los trabajos críticos dedicados al análisis de la representación de la marginalidad en la obra de Eltit. Entre otros, recuerdo los aportes de Eugenia Brito (1990), Nelly Richard (1993; 1998); Leonidas Morales (1998; 2004); Sergio Rojas (2012); Mónica Barrientos (2017).
- 3 Me refiero a sus peculiares ‘experimentaciones’ en el ámbito del testimonio: *El Padre Mío* (1989) que Eltit realiza en colaboración con la artista visual Loty Rosenfeld y consiste en la transcripción literal de tres monólogos de un vagabundo enfermo mental instalado en los suburbios de Santiago de Chile; *El infarto del alma* (1994), foto-texto elaborado junto con la fotógrafa Paz Errázuriz, que narra la vida de los internos del hospital psiquiátrico de Putaendo; *Puño y Letra* (2005), reconstrucción documentada del proceso argentino del agente chileno de la DINA Enrique Lautaro Arancibia Clavel, acusado de la muerte del general Carlos Prats y de su mujer; y *Elena Caffarena: el derecho a voz, el derecho a voto* (2003), larga entrevista con la feminista Elena Caffarena. Todas estas incursiones en la práctica testimonial abren a una problematización del género, su posible redefinición a partir de la puesta en tela de juicio de sus

ensayo, los artículos periodísticos y las crónicas se abren a la especulación filosófica, las novelas ponen en tela de juicio las mismas características definitorias del género y, en una especie de camino *à rebours*, se convierten en narraciones colectivas en clave menor⁴.

A partir de estas consideraciones, en el presente ensayo quiero explorar la presencia y la función del testigo o, más bien, de cierto imaginario testimonial, en la obra de la autora, tanto en las experimentaciones testimoniales propiamente dichas como en sus textos de ficción.

Palabras para decirlo, más allá de la lengua: la narr-acción

En textos como *El Padre Mío* o *El infarto del alma*, Diamela Eltit problematiza el género testimonial junto con la palabra “imposible” de sus protagonistas e inaugura nuevas modalidades de afirmación que no pasan por una cadena organizada de signos, sino por la movilización del proceso mismo de la significación. A mi parecer, la autora no se limita a presentar las lagunas y los vacíos de sus peculiarísimos testigos⁵, simulacro de la imposibilidad de habla en dictadura; no se propone como único objetivo el desafío de la falta de sentido en la reproducción de sus discursos sincopados; no pretende tan solo encontrar una

principales nudos de articulación: la referencialidad del discurso, la relación entre testimonio directo y vicario, las superposiciones entre diferentes niveles y tiempos del testimonio. Lo que parece interesarle a Eltit es la articulación de la praxis testimonial, el testimonio como escenario cultural, zona ambigua de transmisión de una verdad alternativa, gesto literario que es, al mismo tiempo acción en y con la literatura, una acción posicionada política y éticamente.

4 Cuando hablo de clave menor me refiero a los planteamientos de Deleuze y Guattari (1978) que definen, a través del ejemplo de Kafka, el concepto de “literatura menor”. Carlos Lértora, en su pionera recopilación de ensayos sobre la obra de Diamela Eltit (1993), introduce dicha clave interpretativa y la eleva a eje dominante de la poética de la autora.

5 Muchas son las lecturas críticas que respaldan esta interpretación. Véase, entre otras: Forcinito 2006; Morales 2009; Lazzara 2007.

forma de legitimación para estos paradójicos “testigos mudos” en los territorios de la ausencia.

En un inusitado vuelco, el núcleo de estos textos es la misma acción del testimoniar, la praxis testimonial, el itinerario que une y relaciona las existencias debilitadas de los protagonistas y la voz de la autora.

Dicho en otros términos, la brecha que moviliza la escritura y que abre nuevas posibilidades expresivas es el deseo de comprensión, de asimilación del otro, de acercamiento al otro.

Asistimos aquí a un importante giro testimonial. El centro de irradiación del discurso no coincide con la afirmación de la imposibilidad del testimonio, representa un ejercicio de aproximación al testigo y a su palabra, vívida concreción del espacio entre decible e indecible, del camino hacia el más allá de la lengua⁶. Es un gesto político y literario que traduce una

6 Mi lectura se instala en el prisma de las teorías de Agamben sobre la imposibilidad del testimonio integral (p. 143 y siguientes). Es preciso subrayar que una interpretación reduccionista de la compleja teoría agambeniana, orientada únicamente a reconocer la validez del paradigma de la imposibilidad del testimonio pudiera llevar a formas de deslegitimación de la voz del testigo y a la puesta en tela de juicio de su palabra y de su verdad. En realidad, lo que considero más sugerente en la argumentación del filósofo no coincide con la afirmación de la palabra imposible del musulmán, sino con la argumentación que conduce al reconocimiento y atestación de esta misma imposibilidad, una acción en la palabra que define toda praxis testimonial.

Agamben subraya que entre las tres raíces etimológicas que definen la palabra testigo encontramos la voz *mártys*, es decir, mártir. El término griego procede de un verbo que significa recordar: el mártir tiene vocación de recuerdo, no puede evitar recordar. Con estas palabras, el ensayista italiano quiere evidenciar que la verdad del testimonio no se explicita únicamente a través de la presencia en el lugar de los hechos: el mártir es quien está dispuesto a sacrificar su propia vida por amor a sus creencias, de las que se ha hecho cargo y profesa. Siguiendo estas especulaciones, puedo afirmar que la verdad del testigo no está únicamente relacionada con una historia vivida en primera persona, en carne propia, sino con la cadena de implicaciones, vínculos y lazos que lo relacionan con la(s) historia(s) de los demás. Se pueden definir como testigos los que se han hecho cargo de una verdad que los implica, los que se sienten involucrados en una historia que los convoca y están dispuestos a sacrificar su misma vida por transmitirla. Siguiendo este mismo hilo argumentativo, Hugo Achugar en su definitivo ensayo sobre el estatuto del testimonio contemporáneo, hace hincapié en la historia etimológica del término, para sustentar el vínculo entre la vocación testimonial y la conducta ejemplar. Dice Achugar: “La relación testimonio-mártir destaca el aspecto moral ejemplarizante y muestra que el relato testimonial de dicha vida aspira a cumplir, y de hecho así funciona, una función ejemplarizante en una determinada comunidad” (71). La acción en el testimonio

urgencia: Eltit no es testigo y no habla en nombre de un testigo, se hace testigo de lo inaudito, de lo impensable, de lo abyecto, de lo oculto, y lo hace movilizándolo la escritura, forzando las mallas de la significación y de los géneros, abriendo fisuras en los lenguajes sobresaturados y oclusivos de nuestro presente. Una *narr-acción* la suya que no ocupa la palabra del testigo, la acompaña:

Hube de ubicarme, otra vez, en un lugar diverso, en un espacio de suplantación que no apela a revertir nada, a curar nada, como no sea instalar el efecto conmovedor de esta habla y la relación estética con sus palabras vaciadas de sentido, de cualquier lógica... (*Los trabajadores de la muerte*, 17).

Esta clave interpretativa nos permite entender bajo otro prisma el acercamiento íntimo de la autora a los protagonistas de sus experimentaciones testimoniales y la voluntad de sellar un vínculo con sus fisicidades trágicas.

Para sustraer del anonimato y del silencio al vagabundo sin nombre que figura en *El Padre Mío* y conferirle la posibilidad de existir, Eltit pone en escena un movimiento de filiación que determina una nueva genealogía: el desconocido se convierte en padre, y no se trata de un padre genérico, sino de su padre.

La relación padre-hija es metáfora viva de la práctica de atestación en la palabra⁷, un verbo que testimonia una herencia,

de Diamela Eltit responde a este género de reflexiones: la autora se encarga de la palabra lastimada y quebrada de sus testigos balbuceantes y encuentra una forma de transmisión, que, como veremos más adelante, es gesto y palabra a la vez, es *narr-acción*, capaz de articular una comunidad alternativa, de valores e intenciones. La función ejemplarizante es parte de la intencionalidad de su escritura y se refleja tanto en su acción como testigo como en la figuración de sus heroínas testimoniantes de papel.

7 Hablo de atestación siguiendo las argumentaciones de Paul Ricoeur. Para el filósofo, el testigo fiel no coincide con el testigo exacto: es el que consagra su adhesión a la causa que defiende por la profesión profunda de su convicción que lo puede llevar hasta el sacrificio de su misma vida. A partir de estas palabras podemos afirmar que el testimonio no se puede considerar como simple transmisión de experiencias vividas en primera persona. Es, más bien, interpretación y asunción de los mismos mediante una opinión y un juicio: el testigo en su acto

una transmisión. El acto de dar existencia al loco en el cuerpo del Padre Mío legitima su voz más allá de toda prueba, hace que su palabra sea posible y reconocible:

El Padre Mío era diferente. Su vertiginosa circular presencia lingüística no tenía principio ni fin. El barroco se había implantado en su lengua móvil haciéndola estallar. [...] Enjuto, rigurosamente limpio, su físico estragado acusaba el efecto de someterse a variadas e intensas condiciones climáticas. Vivía permanentemente a la intemperie.

Debo enfatizar su extraordinaria capacidad de sobrevivencia, dado que su mente estaba detenida en un punto único. Esta mente vaciada de realidad, dedicada a urdir la manera de descifrar su dolorosa y definitiva verdad (*Los trabajadores de la muerte*, 14).

El movimiento de esta palabra lejana y nómada, una palabra que delira, sin fin, que rompe los confines del lenguaje, bien representa el hacerse-cuerpo del testimonio, su obstinación, su desafío a la intemperie de lo real, su voluntad de afirmación, pese a todo. Esta palabra incómoda que tenemos que acoger, acercar, comprender.

La imagen del vagabundo-padre, en su exuberancia verbal, nos entrega una visión del testimonio como proceso: abrirse a su escucha significa hacer frente a la profundidad de una voz posible en su imposibilidad, abrir las mallas de la significación y habitar sus confines. El cuerpo del padre-testigo está allí para decir lo indecible, muestra del abismo de una verdad que se puede percibir tan solo en la tensión, en la mueca, en la indefinida aproximación.

no traduce tan solo la percepción de lo que ha vivido sino su interpretación; no es importante el contenido del testimonio sino el compromiso que el testigo tiene con su palabra, su autoridad y convicción, determinada por la misma acción del testimoniar, prueba extra-técnica, es decir, exterior a todos los argumentos que el orador puede inventar. Véase Paul Ricoeur, "L'herméneutique du témoignage", en E. Castelli, *Le Témoignage, Actes du Colloque organisé par le Centre International d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*, Paris : Abier Montaigne, 1972. 35-61.

En el mismo orden de pensamientos, la estrategia que Eltit y Errázuriz fraguan para relatar la vida de los asilados en el psiquiátrico de Putaendo se fundamenta en los afectos: asistimos a la conversión de los mismos enfermos en “familia”, una familia que comparte la misma condición de locura, que comparte un amor loco, un amor entre locos. En el contexto aséptico y trágico del hospital, la única forma para asumir los cuentos y los cuerpos debilitados de los pacientes es actuar con empatía y amor. Amor que no se concibe como pasión meramente instintiva, sino como lenguaje que se despliega a partir del Otro, como ejercicio de rechazo de la finitud, de la integridad del sujeto, praxis que subraya la falta y el vacío que habita el hombre y pone permanentemente en tela de juicio sus ilusiones de álgida perfección.

Ejemplo de esta práctica acogedora, vía de acceso a la pensabilidad del territorio de Putaendo, es la descripción del primer encuentro y acercamiento a los pacientes y la incorporación inmediata en la comunidad del psiquiátrico. Narr-acción: índice de un movimiento tanto epistemológico como narrativo:

Quando atravesamos la reja veo a los asilados. No me resultan inesperados sus cuerpos ni sus rostros, sólo me desconcierta la alegría que los recorre cuando gritan “[t]ía Paz. Llegó la tía Paz”. Una y otra vez como si ellos mismos no lo pudieran creer y más la besan, más la abrazan, y a mí también me besan y me abrazan hombres y mujeres ante los cuales debo disimular la profunda conmoción que me provoca la precariedad de sus destinos. No sus rostros ni sus cuerpos, me refiero a nuestro común y diferido destino (*El infarto del alma*).

Las dos neo-testigos hablan por los que no pueden hablar: saben muy bien que la realidad del hospital no se puede afirmar mediante una construcción discursiva ordenada y secuencial. Lo único que pueden hacer es adherir a la causa que defienden y traducir la “verdad” del psiquiátrico en sus mismas palabras, exhibir el verbo lastimado de los locos, condensando

la significación de sus poses, y abrir, por esta vía, posibilidades alternativas de configuración de lo real.

Contar *historias ejemplares*: las meta-testigos de papel

Aunque el debate sobre los límites del testimonio y de sus prácticas discursivas siga vigente⁸, el proceso de institucionalización del género en los contextos latinoamericanos le ha otorgado un rol y un reconocimiento entre los principales modos de producción del discurso. Es preciso subrayar que, en los escenarios contemporáneos, donde la proliferación anárquica de historias alternativas y plurales fisura permanentemente la esfera pública, monolítica y homogeneizadora de la modernidad, el testimonio⁹ no se limita tan solo a la manifestación y denuncia de una realidad otra, con el objetivo de visibilizar una verdad ocultada. Junto con su voluntad de explicitar una versión menor de la historia, dicha práctica discursiva ejercita una función ejemplarizante¹⁰ que se concreta mediante la puesta en escena de las

8 Pienso en el conjunto de estudios escritos a partir de los años ochenta con el objetivo de elaborar una cartografía del género mediante el reconocimiento de ciertas tipologías y características. Entre otros, señalo los volúmenes colectivos coordinados por René Jara y Hernán Vidal (1986), en el ámbito de las actividades del Institute for the Study of Ideologies and Literature (University of Minnesota), los trabajos de John Beverley (1987, 1989, 1993) y Hugo Achugar (1989), que culminan en el número 36 de la *Revista de Crítica literaria latinoamericana* (1992), los estudios críticos de Sklodowska (1991), la compilación de Gugelberger (1996). En tiempos más recientes algunos ensayos se están dedicando a la exploración del testimonio como forma discursiva: Morales (2001); Perassi (2013); Pizarro (2018).

9 Las presentes consideraciones se refieren a la producción testimonial escrita en el Cono Sur tras las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX.

10 Siguiendo la definición de Maria Pia Ellero, el *exemplum* es un argumento retórico de tipo analógico, mediante el cual se cuentan hechos concretos relacionados con el sujeto del discurso por vía inductiva: se trata de un caso particular que se evoca para suportar una determinada tesis. Puede consistir en un hecho real o imaginario, una anécdota, la empresa memorable de un personaje famoso. Ellero afirma que: “[s]egún un predicador dominicano, Stefano di Borbone, el *exemplum* es *sermo corporeus*, un discurso dotado de un cuerpo, es decir, palabras que se parecen a cosas. Esta metáfora revela tres características del *exemplum*: la

experiencias trágicas de sus protagonistas, sean héroes o mártires. La narración testimonial refleja un modelo de conducta que traduce un mensaje ético y moral. En otras palabras, muchas de estas vidas narradas, existencias particularmente significativas¹¹, junto al relato del horror y sufrimiento, de los sentimientos de fracaso y derrota, de la iniquidad de la condición vivida, exaltan valores compartidos y principios coherentes, proyectan la imagen de una comunidad de intenciones y acciones, con un alto grado de idealismo, hasta llegan a figurar formas y modelos de intervención y reparación de lo social.

Esta misma actitud de definitiva responsabilidad por el destino del otro (y del mundo) propia de los testimonios, junto con el anhelo de restauración de una comunidad posible después del quiebre determinado por la dictadura y la paulatina transformación de la sociedad chilena en mercado, es el prisma que moviliza la escritura de Diamela Eltit, sobre todo en la última etapa de su producción novelística, más volcada a la exploración de las patologías de la contemporaneidad y de los efectos de la globalización. A través de esta nueva clave, la autora exporta las reflexiones sobre la realidad chilena bajo dictadura a un plano más universal, hace circular ideas y paradigmas fuera de los confines nacionales, analiza ciertas dinámicas del poder y de sus lenguajes y elabora una personal mitología de lo

primera es que las cosas, más que los conceptos abstractos, conmueven, porque las pasiones se acercan más a los sentidos que a la razón. La segunda es que a las cosas uno les cree con mayor facilidad, porque es más simple creer lo que podemos comprobar con nuestros sentidos. La tercera es que la comparación con objetos concretos puede representar una herramienta lingüística fundamental para definir aquellos objetos que están fuera de la portada de los conceptos abstractos: es el caso de lo inefable, de lo indecible, de lo divino” (23-24).

La función ejemplarizante del testimonio responde propiamente a estas características, compensa la imposibilidad del lenguaje de acceder a las cosas, es un proceso de paulatina aproximación a los umbrales de la experiencia, una aproximación que se realiza con todos los sentidos, una aproximación que es acción en la palabra.

- 11 Retomo aquí la clásica definición de John Beverley que define el testimonio con estas palabras: “un testimonio es una narración —usualmente, pero no obligatoriamente, del tamaño de una novela corta— contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una ‘vida’ o una vivencia particularmente significativa” (8).

real, que se concreta en la peculiarísima serie de fábulas, leyendas, cantares, que habitan sus novelas: una épica alternativa y marginal, actualizada, postmoderna y decolonial: una épica de resistencia¹².

A partir de estas afirmaciones, puedo subrayar que las novelas publicadas a partir de 1998, que definen la última estación de la obra de Eltit¹³, ofrecen una serie de elementos que se acercan al relato épico, sobre todo a la epopeya, una epopeya siempre alternativa y transgresiva, actualizada: la ambigüedad cronotópica, la revaloración del pasado como fuente y comienzo de todo lo bueno, la centralidad de la memoria como fuerza creadora; las alegorías indefinidamente interpretables, polisémicas, fragmento-ruina que permiten una aproximación siempre imperfecta a la totalidad de las cosas.

Me interesa analizar sobre todo la consistencia de las protagonistas “sin nombre”, *alter ego* de la misma escritora o reflejo de un pueblo entero, heroínas que dictan profecías del porvenir, que entonan el canto de sus hazañas, que recitan fábulas de guerra para eludir su propia muerte junto con la de los demás.

La característica principal de estas heroínas alternativas y debilitadas, intérpretes de una nueva épica, es su función meta-testimonial. Gracias a la exuberancia de su palabra, las mujeres se hacen testigos del acontecer histórico, registran en su misma consistencia física, en su presencia, en su cuerpo, la memoria de una época, se convierten en inusitados archivos de

12 En diálogo con Fusillo (2002), Moretti (1994) y Zatti (2000), considero dicho género como modo, forma, es decir, la expresión de una serie de constantes transculturales que se pueden activar en el texto. Sobre todo me interesa el diálogo entre historia e invención, la capacidad de la épica de establecer una relación primaria entre su material narrativo y los eventos históricos que una determinada comunidad quiere rubricar en su imaginario.

13 Las principales aproximaciones críticas a la obra de Eltit elaboran una división de su producción en tres etapas: la primera, que comprende el momento de la dictadura (desde su primera novela publicada en 1983); la segunda, que coincide con el periodo de la Transición, y la tercera, que empieza con el nuevo milenio y da voz a las temáticas del mundo-mercado y la globalización. Matizando la periodización propuesta, considero que la última estación narrativa de la autora se abre con la publicación de *Los trabajadores de la muerte* en 1998.

la memoria, archivos móviles, que almacenan en un complejo mosaico, las estratificaciones contradictorias del presente. Estas mujeres, en la acción misma del contar, resisten y se encargan del destino de una comunidad. Para sustentar mi hipótesis centraré el análisis en tres novelas de la autora que bien representan el núcleo de mi argumentación: *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Impuesto a la carne* (2010) y *Fuerzas especiales* (2016).

Primera meta-testigo: la niña sin brazo

La niña del brazo mutilado, personaje principal de *Los trabajadores de la muerte* y sospechosa *alter ego* de la misma escritora, transmite su visión del mundo gracias a una profecía de venganza y odio, en tres actos. Un sueño capaz de quebrar la interpretación monolítica de lo real, la versión ensoñada e infalible del otro protagonista de la narración, el hombre que sueña.

Pese a la cultura del olvido y a la saturación del deseo determinada por las lógicas del mundo-mercado (el *éxPLICIT* de la novela se centra en dicho escenario), su presencia, la exhibición de sus heridas, la exuberancia de su palabra, tejen una épica de la resistencia protagonizada por sectores populares y disidentes.

En la poderosa visión del porvenir que constituye el cuerpo central de la obra¹⁴, la mujer introduce una alternativa posible, aunque peligrosa, porque está expuesta al vacío, al caos, a la muerte: muerte de un sistema social, de las funciones que lo rigen (la violencia de los padres, el silencio de las madres), un asesinato ritual, inevitable y trágico, “una venganza anclada a un pasado contra el que hay que luchar desesperadamente para que no se pierda en el olvido” (141).

14 Tres son las secciones que componen el texto, unidas por la presencia de la protagonista principal, la niña sin brazo, la única capaz de habitar anárquicamente los diferentes cuadros narrativos que componen la obra. La primera parte y la última constituyen una especie de marco textual del drama en tres actos que se desarrolla en la segunda parte de la obra: el relato del asesinato sangriento de una joven por parte de su medio hermano. Para mayores informaciones sobre la gestación de la novela por parte de la autora, véase: Morales, 1998.

Las digresiones íntimas que toman cuerpo en la imaginación de la niña no ocupan el presente, tiempo que parece no interesarle. Se proyectan hacia el pasado a través de la subversión y reversión de la cadena de iniquidades que han cruzado la vida/vidas de la madre y su deseo de venganza a mano del hijo; vislumbran fragmentos de futuro, un futuro posible y pensable gracias a la destrucción y la muerte, símbolo del ocaso del sistema logo-falo-céntrico y nueva apertura, alternativa y diferente, capaz de recobrar el flujo de la historia.

Meta-testigo de papel, la joven se encarga de contar un cuento viejo de siglos, pacientemente tejido en la cita, en el mito (Medea, Edipo), en los fragmentos de un imaginario cultural. En un acto insurgente y audaz afirma la catástrofe, la muerte; asesina la palabra del presente, como única forma para imaginar el futuro: “Es la hora. No soy yo. Es mi cuchillo inevitable el que te sangra y te asesina. Y allá arriba, entre las vigas, la sombra de mi madre me espía clavada en una cruz digital¹⁵” (175).

Segunda meta-testigo, la madre-hija
en el hospital, hace doscientos años

Otra vez una mujer preside la novela *Impuesto a la carne*. Una madre y una hija, reunidas en un único cuerpo, viven encerradas en las asépticas salas de una clínica. Una horda de álgidos médicos somete su cuerpo bicentenario a todo tipo de vejaciones, físicas y mentales. Las dos mujeres quieren liberarse de este infierno médico, pero no lo logran, han perdido el control sobre su existencia y consistencia física, no tienen la autonomía de decidir sobre su vida y su muerte: el poder disciplinar las controla y las encierra. Pese a este infierno médico, resisten porque quieren dar testimonio, trazar la historia de su “gesta hospitalaria”, “digitalizar una minúscula huella de su recorrido humano” (9) y donarla a los demás.

15 La misma imagen reaparece en el cierre de la novela *Fuerzas especiales*, donde los cuerpos fragmentados, deshumanizados y pixelados de los tres protagonistas se hacen transmisores de una inédita memoria digital.

Ya desde las primeras líneas de la novela resulta evidente el objetivo de la madre-hija, dos en una. El mayor anhelo de su existencia coincide con la transmisión de sus saberes, el legado de sus vidas olvidadas, el testimonio de la multiplicación de sus males en el teatro-mundo-hospital: “Nos enfermó de muerte el hospital. Nos encerró. Nos mató. La historia nos infligió una puñalada por la espalda” (9).

Una nueva meta-testigo ocupa el escenario narrativo, una heroína imperfecta, tumefacta, múltiple. La madre-órgano carga en su fisicidad bicentenaria el peso de la historia de Chile, entonando el canto de una historia menor, inédita, de aislamiento y resistencia, un canto que coincide con la misma exhibición de su cuerpo, abierto y vulnerable:

Aún en el centro de lo que será mi fracaso voy a completar esta tarea necesaria para adquirir fortaleza y hasta una partícula de influencia. Entraré en mi cuerpo como en un libro para transformarlo en memoria. Quiero preparar mi cuerpo para convertirlo en una crónica urgente y desesperada. Dejaré abiertas zonas para la interpretación y no vacilaré en denunciar mis debilidades y hasta mis abyecciones (129).

Una historia que expresa el rotundo rechazo de la finitud y de la perfección y que se abre a la indefinida belleza de la otredad. El cuerpo de la madre-hija, que ya de por sí personifica un desafío a toda pretensión de finitud y unidad, se convierte en ejercicio épico moderno y marginal, que revela y funda una genealogía diferente.

Bajo este prisma interpretativo, la voluntad reiterada de volver a su comuna, a la comuna del norte, no se puede leer únicamente como referencia a una serie de episodios revolucionarios de la historia de Chile, representa una forma de re-pensamiento de la comunidad, la construcción de una comunidad posible y pensable:

Pensó de manera brillante o iluminada o afortunada que nuestros órganos podían ser los voceros de la historia, que nuestro

cuerpo y sus comportamientos eran el mejor mecanismo para develar la exacta posición que vinimos a ocupar en la vida bicentenaria que hemos llevado y en la tricentenaria que vamos a enfrentar (127).

La madre-hija protagoniza, gracias al movimiento análogo de su palabra traza, una épica menor y resistente, que restaura el pensamiento de la comunidad en el mundo álgido y amnésico edificado por la dictadura:

Un halo anarquista atraviesa mi mente y renueva parte de mis viejas células. Se trata de una verdad irrefutable: mi cuerpo y el de mi madre están recostados levemente en el revés más agujereado de la patria o de la nación o del país o como se llame ahora mismo (121).

Este acto, verbal y vital, esta atestación, esta afirmación de voluntad y presencia coincide con la liberación definitiva de las dos mujeres. Gracias a la exuberancia de su habla, quiebran las álgidas estructuras del Estado, dejando su marca, su huella, en los umbrales.

Tercera meta-testigo: la mujer del cíber y su cuento de cuentos

En *Fuerzas especiales*, una protagonista sin nombre (sobre)vive en un barrio marginal sitiado por las fuerzas policiales. Vende su cuerpo en un cíber, para cobrar lo suficiente y garantizar el sustento de sus funciones básicas. Nos habla de su existencia en el bloque, de sus tres compañeros de aventuras, con los cuales comparte una amistad mediada por la pantalla. El escenario que los alberga es el de una ciudad intervenida, en un estado de excepción permanente.

Si es cierto que la novela edifica una majestuosa y apocalíptica cartografía de la derrota¹⁶, al mismo tiempo la exhibición y exuberancia de la palabra —el monólogo en primera persona plural de la mujer, que describe el mundo en el cual le ha tocado vivir—, logra postergar indefinidamente aquel ‘tiempo del fin’, prometido y nunca realizado, manteniendo en vida la consistencia precaria de los tres amigos.

En otros términos, el deseo de sobrevivencia se inscribe en el acto de contar: el suyo es un cuento que reúne todos los cuentos, un cuento matricial y originario que resume y sintetiza la historia de la violencia, las armas, el poder, gracias a la reiterada fórmula: “Había dos mil Webley-Green 455. Había mil trescientas Beretta Target 90. Había un rifle Taurus M62” (11).

La cadena de oraciones en pretérito imperfecto, tiempo del *continuum*, del comentario y de la especulación, de la digresión¹⁷, otorgan un ritmo y un tono muy especial a la narración. La mujer se convierte en espectadora de una realidad fuera del espacio y del tiempo. En el papel de una inusitada Sherazade, con su relato de todos los relatos enmarca la entera narración, nombra lo aparentemente innombrable, visibiliza lo invisible, quiebra el silencio de la historia en el espacio del texto, postergando indefinidamente su misma muerte. La acción del contar, imaginar y mediante el poder de la imaginación almacenar recuerdos y convertirlos en memoria, es central en la economía de la narración. Si todo el mundo a su alrededor parece ser amnésico y ausente, la protagonista sigue en su afán memorioso, colecciona imágenes, palabras, fragmentos de existencia, elaborando un contra-discurso capaz de quebrar el olvido que la rodea. Los dispositivos que le permiten realizar este trabajo de la memoria son a la vez tecnológicos y populares: la fábula/canto/letanía de

16 La estudiosa subraya que la narración, mediante la exhibición de los cuerpos lastimados de los protagonistas, representa el ocaso de la misma posibilidad de construcción de una épica popular, el cierre de un contradiscurso de resistencia y revolución: “Se trata de una narración que, desde la post-épica, aborda la microhistoria de una derrota de los vencidos por el orden neoliberal”, Espinosa, P., “Fuerzas especiales de Diamela Eltit: una cartografía de la derrota popular”, *Hispanamérica* N° 131 (2015): 106.

17 Véase Weinrich, 2004: 182-190.

guerra, que presentifica lo que se quiere ocultar y normalizar, es decir la violencia y el abuso, la música, y la red que, gracias a su potencialidad anárquica, ofrece nuevas posibilidades, nuevos movimientos analógicos, nuevas resistencias.

Sin embargo, en el noveno capítulo de la novela, significativamente ocurre algo: en un extraordinario vuelco, la pandilla del ciber, sacudida por el horror y el vacío, durante el espacio de una milagrosa noche, logra romper la espiral de apatía que la rodea y empieza a reconsiderar su propia imperfección, su propia carne lastimada. Finalmente pueden mirarse, exhibir su dolor, aceptar lo que les está pasando, quieren decirlo y, sobre todo, compartirlo:

El Lucho está intoxicado de sí mismo y entiendo lo que necesita de mí. Después del salvaje episodio de su herida no ha dejado de mostrar un sentimentalismo impredecible, errático. Cuéntame los puntos que tengo en la cabeza, me ordena con una voz disminuida. Ya te los conté la semana pasada, tienes veinticinco. Cuéntamelos de nuevo, me pide, inclina la cabeza y repaso la cicatriz que todavía está enrojecida, irritada (59).

El ambiguo “cuento” de los puntos coincide con una forma de presencia del otro, es una metáfora viva del profundo diálogo entre los dos, de una necesidad urgente de acercamiento y de comprensión, de relación.

El Lucho permite que la protagonista le cuente los puntos que tiene en la cabeza y, aunque no pueda aceptar radicalmente el alto grado de sus heridas, se pone a la escucha del cuento de su vulnerabilidad, consiente a la evaluación de “la curva de su sufrimiento” y manifiesta su simpatía, su compasión, su co-participación.

Esta intrusión en el cuerpo del Lucho es reconocimiento mutuo, epifanía de una nueva condición del ser humano, en el otro y por el otro. La recuperación de la vulnerabilidad despierta a los cuatro jóvenes de su anestesiada vida y los proyecta hacia una nueva forma de identificación y apertura, posibilitando

una nueva vida para el barrio marginal, una nueva comunidad de seres en relación.

Al mismo tiempo, la protagonista puede rehuir todo sentimiento de individualismo y diferenciación, y empezar a afirmar el quiebre de su identidad y la apertura a una modalidad distinta del existir. Gracias al descubrimiento de su tipo común, logra desarmar el fuerte sentimiento de inmunidad que anima sus gestos y adhiere a un proyecto de humanidad colectiva, abierta a la vulnerabilidad, a la disolución, a la contaminación: “Soy multitudinaria, estoy en todas partes, me proyecto como Dios y me amplifico dotada de una esquirra de divinidad. Pero no soy yo, somos el bloque que habita genéticamente en cada uno de nosotros” (78).

El reconocimiento de su fragilidad y la posibilidad de entrar en contacto con los demás recobrando el sentimiento de la relación, tiene su equivalente metafórico en la imagen ambigua y polifacética de la ‘red’, que les regala a los tres jóvenes nuevas posibilidades, nuevas resistencias: una resistencia que se funda en el reconocimiento de la debilidad y en la aceptación de la posibilidad de apertura al otro, de la contaminación, de la transformación, una resistencia que acepta el miedo, la vulnerabilidad, la debilidad, como parte de la existencia: “Estamos parapetados en el ciber. Ya nos digitalizamos. Navegamos el cubículo para probar el primer videojuego chileno (171)”.

Gracias a la relación, la comunidad de la red, rica en sus vínculos e interconexiones, puede volver a imaginar su futuro, se hace cargo del destino del mundo, aparece activamente en la escena de lo real e introduce nuevas posibilidades del existir mediante una inédita narración. Los tres chicos proyectan el videojuego, diseñado por el Lucho, musicalizado por el Omar y perfeccionado por la protagonista. Un acto creativo y plural el suyo, original e irrepetible, sumamente vanguardista. La pandilla moviliza su capacidad imaginativa y vuelve a pensar el mundo como objeto viviente y frágil, que hay que proteger y cuidar.

Y dejándome arrastrar por las seducciones cifradas en el epígrafe, me imagino a la misma Diamela Eltit integrando la pandilla del videojuego, en los zapatos de una inusitada “Juana

de Arco electrónica” que se dispone a relatar el cuento de los cuentos, la alternativa historia del mundo en el cual vivimos.

Asistimos, en estas tres novelas, a la puesta en escena de una épica de la resistencia, capaz de rescatar en el poder del verbo cuerpos del olvido y la ausencia. Estas imágenes en palabras restituyen al mundo un sentido y una esperanza, recobran la lección del pasado y figuran un futuro posible, una comunidad posible y plural, responsable, capaz de hacerse cargo del mundo.

Obras citadas

- Achugar, Hugo. “Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro”. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ed. John Beverley e Id. Lima-Berkley: Latinoamericana Editores, 1992. 75-76.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pretextos, 2000 [1998].
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 1997 [1953].
- Brito, Eugenia. *Campos minados: literatura post-golpe en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1990.
- Beverley, John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N° 25 (1987): 7-16.
- Corbin, Megan. “Archiveras anarquistas: Corporal Testimony in the Work of Diamela Eltit”. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*. Vol. 1, N° 1 (2013): 1-17. Web: <<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/29>> (consultado en febrero de 2018).
- Ellero, Maria Pia y Residori, Matteo. *Breve manuale di retorica*. Milano: Sansoni, 2001.
- Eltit, Diamela. *Impuesto a la carne*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2010.
- _____. *Fuerzas especiales*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2013.

- _____. *Los trabajadores de la muerte*. Santiago de Chile: Seix Barral, 1998.
- Espinosa, Patricia. “Fuerzas especiales de Diamela Eltit: la microhistoria de la derrota y la resistencia del sujeto menor”. *Taller de Letras*. N° 53 (2013): 223-240.
- _____. “Fuerzas especiales de Diamela Eltit: una cartografía de la derrota popular”, *Hispanamérica*. N° 131 (2015).
- _____. *Políticas de la narrativa ficcional de Diamela Eltit. Estudios críticos desde Latinoamérica*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago de Chile: Garceta ediciones, 2017.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003 [1998].
- Fusillo, Massimo. “Fra epica e romanzo”. *Il romanzo. Vol. II Le forme*. Ed. Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2002. 5-35.
- Lértora, Juan Carlos. “Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor”. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1993. 27-35.
- Masiello, Francine. “Los trabajadores de la muerte. Estética y mercado”. *Creación y resistencia. La narrativa de Diamela Eltit 1983-1998. Nomadías, serie monográfica*. Ed. María Inés Lagos. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000. 167-182.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1998.
- _____. “Género y discurso: el problema del testimonio”. *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago: Cuarto propio, 2001. 17-82.
- _____. “La verdad del testimonio y la verdad del loco”. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño. Madrid: Iberoamericana, 2009. 175-90.
- Moreiras, Alberto. “The Aura of Testimonio”. *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Ed. G. Gugelberger. Durham: Duke University Press, 1996. 192-224.
- Moretti, Massimo. *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*. Torino: Einaudi, 1994.

- Pino, Miriam. "Ficción y crónica anarcobarroca en *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit", *Amerika*. N° 10 (2014). Web: <<http://amerika.revues.org/4824>> (consultado en enero de 2018).
- Ricoeur, Paul. "L'herméneutique du témoignage", *Le Témoignage, Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*. Ed. E. Castelli. París: Aubier-Montaigne, 1972. 35-61.
- _____. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2010.
- Tierney-Tello M. B. "Testimony, Ethics and the Aesthetic in Diamela Eltit". *PMLA, Modern Language Association of America*. Vol. 1, N° 114 (1999): 78-96.
- Weinrich, Harald. *Tempus. Le funzioni e i tempi del testo*. Bologna: Il Mulino, 2004 [1964].
- Wieviorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Paris: Plon, 1998.
- Perassi, Emilia. "Testis, superstes, testimonium. Colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura militar argentina". *Confluencia* [University of North Carolina]. Vol. 29, N° 1 (2013): 23-32.
- Pizarro, Carolina, "Formas narrativas del testimonio". *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Ed. Laura Scarabelli y Serena Cappellini. Milano: Ledizioni, 2017. 23-42.
- Pizarro, Carolina y José Santos. "El campo testimonial chileno: una mirada de conjunto". *Dossier Chile. A la sombra de la catástrofe. Nuevas miradas sobre el testimonio chileno. Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*. N° 21 (2019): 246-267.
- Zatti, Sergio. *Il modo epico*. Roma-Bari: Laterza, 2000.

Relatos de la represión política: quiebre del silencio y auto-representación testimonial¹

Daniela Stevens

Instituto de Estudios Avanzados
Universidad de Santiago de Chile

Pensar el espacio de prisión política y tortura puede representar una idea distante de nuestra realidad actual. Las técnicas coercitivas, las relaciones personales y, en general, las prácticas organizadas, sistematizadas y ejercidas dentro de este contexto, se cristalizan en un *determinado* pasado. A pesar de ello, y ahora que toda violencia es —aparentemente— cuestionada y repudiada, las interpretaciones sobre el período de la dictadura militar chilena, se han vuelto una especie de sístole y diástole cuyo conflicto permanece abierto, por el nivel de horror y trauma que siguen padeciendo los sobrevivientes de la represión. Los relatos que se elaboran a partir de dicho escenario nos revelan *el presente de su pasado* durante el encierro represivo: “[e]s [...] esencial el abordaje de los testimonios de las víctimas [más bien, sobrevivientes], pues sólo así es posible el acercamiento a las dimensiones del acto violento, a los efectos que la tortura deja en los sujetos” (Pérez Vilar 102). Así, estas narraciones individuales, fundadas en el propio recuerdo, son otra forma de resguardar las memorias. A partir de la voz narrativa, las descripciones de espacios, la minuciosidad de los diálogos, los tiempos de la historia y del relato, las distintas focalizaciones y la modalidad en que se conforma el texto, hacen que su construcción se presente —sin excepciones— como un *recorrido sensitivo*.

¹ Este trabajo forma parte de la investigación titulada *Formas narrativas del testimonio. Relatos de prisión política en Chile, Argentina, Brasil y Uruguay* (FONDECYT N° 1161551).

En este sentido, quien decide testimoniar acerca de su experiencia dentro del encierro político, pone en juego al menos tres conceptos clave. Estos son: cuerpo, memoria y discurso. Si el testimonio se comprende —según Carolina Pizarro— como un sistema de pensamiento o como portador de sentidos, también se debe tener en cuenta que estas escrituras implican una imbricación de variados aspectos: el testigo-enunciador o enunciativa debe recurrir a su pasado, es decir, a sus recuerdos más íntimos para re-instalar el posicionamiento del propio cuerpo en el discurso. En esta ocasión, las categorías que se abordan —en la construcción del testimonio— tienen vínculo directo con los tres conceptos clave que ya se han mencionado. Es importante señalar que la perspectiva de *cuerpo*, cuya idea y materialidad es el punto inicial del presente análisis, no es vista como una entidad unidireccional. Es más bien un instrumento simbólico de re-apropiación; un espacio de vinculaciones históricas, políticas y afectivas. Al mismo tiempo, “es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo” (Le Breton 7). Esta corporalidad, en tanto representación, es la que se pretende rescatar de los relatos testimoniales, movilizadas a través de la memoria y el discurso. Además, y considerando que: “[l]as narraciones se arman en torno a una secuencia y a una trama que resultan fundamentales para su comprensión” (Pipper y Fernández 22), es importante señalar que la inquietud de esta reflexión, primeramente, se encuentra centrada en el modo de *iniciar* cada texto. Dicha *partida* se comprende como una *fase de irrupción o quiebre del silencio* impulsado por un testigo-enunciador o enunciativa, que relata su vivencia traumática mediante la escritura. Para que dicha apertura funcione en los textos de la represión, es importante tener en cuenta que existe la *auto-representación testimonial*, entendida como el reconocimiento propio del sujeto. Desde aquí se comprende que la memoria corporal, surgida después de la prisión política y la tortura, es un recurso lingüístico que re-construye la experiencia sensible de la persona sobreviviente. Cada una de estas ideas se vincula, finalmente, con espacios externos e internos de la dictadura, tales como la prisión

política y los cuerpos. La vivencia límite de estos últimos traza los lineamientos para la conformación de un concepto propio: la *des-posición traumática de la experiencia*.

Para llevar a cabo dicha proposición, se abordan cinco relatos fundamentales de dictadura y postdictadura que exponen las vivencias en medio de la situación represiva: *Tejas Verdes* (1974), *Una mujer en Villa Grimaldi* (1986), *Un viaje muy particular* (1986), *El infierno* (1993) y *Presa en el Estadio* (2015). Corresponden a textos que tematizan, rigurosamente, la propia conciencia de la desintegración corporal y afectiva, estableciendo un énfasis en el recuerdo y en el lenguaje sensitivo que provocan las condiciones del cautiverio político. La elección de este *corpus* testimonial tiene por objetivo mostrar las diversas formas discursivas que se establecen a lo largo del tiempo. Por eso es que se escoge, en general, una sucesión que demuestra ser representativa: desde el testimonio más emblemático, como lo es el texto de Hernán Valdés, *Tejas Verdes*, hasta la publicación de *Presa en el Estadio*, que sacude el formato del libro con el fin de hacer circular las memorias de ex prisioneras políticas, pero inscribiéndose dentro de la dinámica digital y en el lenguaje de las redes sociales.

Dicha selección de testimonios, producida desde la perspectiva chilena, se ha mantenido en aquella trama indispensable para su entendimiento (Pipper y Fernández), como lo son la resistencia y la denuncia, la destrucción del tejido social o la consagración de la supervivencia. Esto responde, generalmente, a las técnicas represivas que se ejercen de manera uniforme en el país y en las demás dictaduras latinoamericanas. Sin embargo, en Chile existe un acontecimiento mucho más violento que trasciende toda individualidad y que determina el inicio del período dictatorial. Este es el bombardeo a La Moneda:

@PresaEstadio 11 de sep.

Bombardearon La Moneda, ¡¿Cómo llegamos a esto?!... Jamás pensé que los militares harían una cosa así... aunque el golpe se veía venir.

183 65

@PresaEstadio

Dicen que el compañero Allende se suicidó, ¡no puede ser!, seguro murió combatiendo... estamos con toque de queda.

135 48

@PresaEstadio

Esto se viene duro. Tengo miedo por lo que pasará, por mi compañero.

109 38

El fragmento anterior, correspondiente a *Presa en el Estadio* (2015) y enmarcado en la experiencia de una prisionera del Estadio Nacional², se inicia desde la exteriorización de un hecho histórico. A pesar de que el eje temático se funda en el encierro, su inicio no se proyecta —estrictamente— desde la prisión política ni a partir de un sujeto determinado. En un primer momento es imposible vislumbrar quién narra el acontecimiento. Se percibe un tono de perplejidad, ya que la voz testimonial no dimensiona lo ocurrido en el propio país. Los hechos sólo se manifiestan a través de la violencia: “[b]ombardearon La Moneda”, declara la voz. Dentro de esta afirmación se percibe una imagen parcial de lo ocurrido, precisamente porque el tiempo de la historia y el tiempo del relato se igualan: aquello que *está siendo contado*, también *está siendo vivenciado* por quien enuncia el texto, ocurriendo en la *realidad* y en medio de la narración³. Se configura entonces un cuadro limitado cuya única certeza se encuentra en el estado de sitio, en el toque

2 El Estadio Nacional y el Estadio Chile, ambos establecidos como centros deportivos, fueron los primeros recintos habilitados desde septiembre de 1973, para detener, interrogar y torturar, masiva e indiscriminadamente.

3 Si la interpretación de los testimonios escogidos se basa en las particularidades discursivas, se vuelve necesario ceñirse a una corriente narratológica que delimite el análisis. La línea más adecuada para tal efecto es la estructuralista, centrada, principalmente, en los postulados de Gerard Genette. Así, es posible abordar diversas marcas textuales, como la voz narrativa, las descripciones, los diálogos detallados al interior del texto, la fragmentación discursiva, las modalidades y las formas de focalizar; además de los tiempos de la historia y los tiempos del relato, tal como se muestra en *Presa en el Estadio*, donde ambos aspectos se unen en su representación.

de queda y en el terror de la experiencia: “[t]engo miedo por lo que pasará”.

La publicación de los tres tweets el día 11 de septiembre de 2015, representando fragmentos testimoniales de 1973, constituyen los *quiebres* que provoca el golpe de Estado. Existen, en este sentido, tres momentos importantes de rescatar. El primero tiene que ver con la *perplejidad* de lo observado, determinando una desorientación contextual: “¿[c]ómo llegamos a esto?!”.

La segunda instancia responde a la *incertidumbre* que vive la testigo, dándole nulo crédito a los comentarios del exterior: “[d]icen que el compañero Allende se suicidó”. Dicho extracto, precedido por el verbo *dicen*, expone la voz incrédula y disidente frente a las informaciones oficiales. Hay en la expresión cierta inseguridad que ofrece el escenario socio-político. Así, en el tercer y último momento se despliega la toma de conciencia por parte de la enunciativa, divisando el camino pedregoso de la vida en dictadura.

El comienzo de *Presa en el Estadio* resulta sumamente particular, en relación con otros testimonios de prisión política y tortura. El encierro se inicia desde el espacio público, como si el país entero fuera un campo de concentración. Aquí, el principio del texto define una experiencia colectiva que se va individualizando a medida que este avanza. Lo que habrá de efectuar dicho fenómeno es la experiencia de tortura, en la que cuerpo y mente son brutalmente afectados. La forma de abrir el relato es determinante, porque revela cómo el testigo-enunciador, o enunciativa, se re-establece respecto de su vivencia. El *corpus* testimonial que se ha escogido en esta ocasión mantiene diferentes maneras de apertura. A pesar de que la línea transversal recaiga en su carácter corporal, lo cierto es que cada uno de estos testimonios —desde la experiencia en el cautiverio— aborda diferentes memorias de un mismo período. El ejemplo de esta situación es *Una mujer en Villa Grimaldi* (2011)⁴ de

4 *Una mujer en Villa Grimaldi* fue escrito originalmente como borrador, en 1984. Fue auto-editado en el año 1986, gracias al apoyo de estudiantes chilenos exiliados en Uruguay. Finalmente, la última edición fue publicada por Pehuén Editores en 2011. El testimonio de Nubia Becker, como se puede observar, expone

Nubia Becker, cuyo recuerdo militante la hace colocarse en una condición extrema:

ESA NOCHE EL TERROR endureció mi piel y mis rodillas sonaron como cascabeles: tanto era lo que temblaban sin que yo pudiera sosegarlas. Había perdido toda sensación de espacio y equilibrio, pero aun así me esforzaba por encontrar algún indicio de claridad, y de establecer aunque fuera una mínima relación con este mundo. Pero el *scotch* y la venda con que sellaron mis ojos no dejaban de filtrar la luz. Por eso mismo se me agudizó el oído y se me grabaron todos los sonidos de esa travesía” (15).

La puerta de entrada a este testimonio son todas aquellas sensaciones que producen las circunstancias de su reclusión. Si con *Presa en el Estadio* se muestra un espacio público tomado a la fuerza por el bombardeo a la Casa de Gobierno, en el testimonio de Becker se expone la dictadura aplicada desde la individualidad corporal. Esto significa, entonces, que su enfoque se enraíza en los efectos de la tortura. Asimismo, si el relato sobre las vivencias en el Estadio Nacional está enfocado en la desorientación contextual, en *Una mujer en Villa Grimaldi* existe plena conciencia de sus condiciones. La pérdida de ubicación, en tanto desconcierto, que vive la testigo-enunciadora tiene que ver con un trastorno afectivo y corporal: “[h]abía perdido toda sensación de espacio y equilibrio” (15). Por eso, quien relata no se pregunta por el escenario político ni por su entorno: toda su inseguridad apunta hacia el clima de terror. Es necesario advertir, en todo caso, que ambos inicios se presentan en momentos históricos diferentes. El comienzo del texto de Becker se relata desde el Cuartel Terranova, en el momento justo en que se logra desintegrar la organización de grupos de

diversos procesos antes de que el relato llegue a su fase final. Primeramente, su auto-edición es publicada con el nombre de Carmen Rojas, seudónimo utilizado por motivos de seguridad hasta 1990. El título del libro en la primera versión del texto es *Recuerdos de una mirista* (1986), desligándose así de su fuerza militante para ampliarse a un espacio donde la tortura y el exterminio afecta a mujeres y hombres independientemente de sus vínculos políticos-partidistas.

izquierda más radicales, como lo es el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Por el contrario, *Presa en el Estadio* se ubica desde el comienzo mismo de la dictadura: cuando las detenciones eran masivas, indiscriminadas y cuando todavía era imposible dimensionar la extensa ruta de centros clandestinos de detención, tortura y exterminio a lo largo del país.

Si los textos anteriores se diferencian por el momento histórico al que apelan, se debe tener presente que hay otros procedimientos textuales para generar la partida. Un ejemplo de esta situación es *Tejas Verdes* de Hernán Valdés, cuyo testimonio se despliega desde el pensamiento cotidiano del testigo-enunciador: “¿[q]ué hago exactamente aquí, en casa, a las 6,30 de la tarde? De un modo coherente no podría explicárselo a nadie. Espero que pase el tiempo, que mueran las horas [...] He tomado una decisión sin conocer su destino. Partiré en la primera semana de marzo a donde sea, posiblemente a España” (Valdés 19). Su inicio se da de manera general, haciendo énfasis en sus aflicciones amorosas: “[h]ace tres días Eva se fue de la casa. En verdad, le pedí que se fuera. Su presencia denotaba demasiado desenfadadamente que éramos sobrevivientes de proyectos muertos, de sentimientos rotos” (19). Poco a poco, ya en la primera página, se va anunciando el contexto histórico que experimenta la población. Se refiere a las diferentes relaciones humanas que el golpe logra deshacer. El período que se experimenta de manera colectiva, se concibe, al mismo tiempo, como una catástrofe amorosa:

Así, hombres y mujeres que hace poco tiempo nos habíamos encontrado con nuestras parejas en un plano amistoso o de trabajo, hoy, desvinculados, nos descubrimos de pronto en una cama, extrañados de esta intimidad y de este insospechado amor que hemos hecho como remedo de aquel en el que estamos pensando, imposibilitado por la muerte, por el exilio, o por el caos en general (19-20).

A pesar de la profundidad que pueden generar las reflexiones del testigo, es relevante decir que estas no representan

un habla *militante*. Las primeras páginas de este libro son consideraciones propias de un ciudadano afectado por el contexto violento, como lo es un escenario de represión. Aunque los pensamientos se desliguen de la experiencia traumática, lo importante es que Valdés define los efectos de la militarización dentro de los espacios más íntimos de la persona. Hasta este momento, el conflicto o la vivencia al interior de la prisión política no se aborda; tampoco el de la tortura corporal. Sólo se habla en términos generales y afectivos: la dictadura militar se plantea como un tremendo abismo que rompe los círculos sociales conocidos y desconocidos. Si antes era posible comprender la *colaboración* como un acto en pos de la comunidad, después, con la aparición de la policía secreta de la dictadura, se transforma en otro instrumento más de desintegración social. Esta misma carga política y afectiva de la acción de *colaborar* se observa en el discurso testimonial de Luz Arce⁵:

Mirar atrás me causa tristeza, y no me refiero sólo al período en la DINA, porque antes de eso también hubo limitaciones, carencias y dolor. Lo más nítido al volver la mirada hacia el pasado es un sentimiento de soledad. Desde siempre hubiera dado cualquier cosa por una sonrisa, por una amiga, por un amigo, por una caricia, por un te quiero (23).

Desde aquí, también es posible percibir que el texto se inicia desde otros rincones. Aunque la testigo señala la tristeza del pasado, y no sólo respecto del período de la DINA, lo cierto es que este relato —elaborado desde otro lugar— no hubiese tenido la misma importancia en términos testimoniales. Sobre todo, si se tiene en cuenta la negatividad que recae en Luz Arce, no como militante sino como traidora, colaboradora y funcionaria de la DINA. Por eso es que poner énfasis en las reflexiones y sentimientos individuales, sin alejarse del contexto político, hace que dichas declaraciones se instalen desde sus bases más afectivas. Este hecho permite mostrar el proceso de

5 Luz Arce fue militante del Partido Socialista y luego se transformó en colaboradora y funcionaria de la primera policía política y secreta del régimen.

degradación que sufren los testigos en la medida que son prisioneros y prisioneras del sistema represivo. Además, derriba todos aquellos análisis que se puedan realizar sobre la dictadura en términos económicos. Más allá de analizar costos sociales y políticos del período, se podría determinar dicha época, a la manera de Valdés, como un *tiempo muerto*, un tiempo de frustración, de torturas y desapariciones forzadas: “[p]or primera vez, tengo una noción de fracaso colectivo. Así que me dejo estar aquí, en el sofá, frente al teléfono, mientras se cumple el tiempo” (20). Como ya se ha mencionado, el relato de prisión política y tortura posibilita múltiples perspectivas de un mismo período. Cada testigo-enunciador, o enunciadora, construye un sistema de pensamientos y de auto-representación testimonial que configura la plataforma de su texto:

¿Cómo rehacer el camino que lleva hacia el centro de la mente, cuando ésta es un país sin límites, una provincia sin confín? El transporte mental es como un cono, un embudo, que partiendo, ancho de la frente se interna en el espacio mental interior. De allí llega una luz amarilla-blanca, una dorada luz suave, un resplandor profundo, que al transformarse en absolutamente consciente, aparece de golpe, como el mismo embudo; pero invertido, inundando de luz todo el cerebro, con un mensaje, poseedor de una fuerza ciclónica: aquí estoy yo, como Cristo, pagando pecados que no he cometido (Vuskovic 335).

El caso de Sergio Vuskovic, sin duda, se distancia de los demás relatos en relación a su forma de escritura. Por eso es que la interrogante del fragmento anterior se podría reformular desde un punto de vista textual: ¿cómo re-construir discursivamente la experiencia, considerando que la mente “es un país sin límites, una provincia sin confín”? Lo que expresa el testigo-enunciador es un recorrido filosófico y testimonial cuyas retóricas son parte del proceso de auto-representación. Cada una de las preguntas y reflexiones que expresa el testigo apunta al modo de descongelar el recuerdo para encausarlo como relato. De esta manera, la voz se quiebra para describir detalladamente

el proceso que vive el espacio de la mente, el propio camino hacia la conciencia: “¿[q]uién pensó este pensamiento? [...] ¿De dónde proviene su fuerza, su energía arrolladora?” (335).

Cada uno de los testimonios escogidos representa diversas formas de percibir el sistema de tortura, de re-hacer el trauma y el relato testimonial. También se ha considerado el *comienzo* de cada texto como un aspecto relevante, puesto que para cada testigo determina su punto de partida: ¿cómo es que se logra accionar frente a la experiencia? ¿Cómo se logra armar y re-ordenar una experiencia traumática por medio del discurso? Desde un punto de vista estructural, Barthes señala que existen tres niveles en la obra narrativa. Estos son las funciones, las acciones y los actantes. En este caso en que la observación se ha ubicado en el inicio del relato testimonial, las funciones son de suma relevancia, debido a que dan cuenta de una correlación, la unidad mínima que constituye el discurso. Sin embargo, y tal como lo advierte dicho crítico, dentro de estas funciones existen segmentos que no tienen la misma importancia: “algunas constituyen verdaderos ‘nudos’ del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que ‘llenar’ el espacio narrativo que separa las funciones ‘nudo’: llamamos a las primeras *funciones cardinales* (o núcleos) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, *catálisis*” (Barthes 20). Por eso es que el inicio, el modo de dar partida a cada testimonio, impulsa la construcción de aquellos verdaderos nudos del relato o del espacio narrativo. Es de suma importancia definir cómo el sujeto se *piensa* antes, durante y después de vivir el trauma. Existe un proceso de recuperación cuyo inicio es la clave de la intimidad testimonial, aquellas primeras distancias y aproximaciones de lo vivido por quien enuncia el texto. Esta es una fase de irrupción testimonial, entendida como el quiebre del silencio, que se instala entre los hechos traumáticos y la escritura como una forma de resistencia perdurable en el tiempo. El principio del relato, entonces, es lo que desencadena el enganche de la lectura. Se revela el modo definitivo de *auto-representación testimonial* correspondiente a la manera en que el sujeto, la persona que ha vivido y sobre-vivido a las torturas,

se muestra y se re-construye ante el público lector. A partir de este ejercicio de auto-representación, la persona que decide relatar su vivencia límite logra definirse, discursivamente, como sobreviviente.

Lo anterior adquiere mayor importancia cuando la prisión y las sesiones de tortura son abordadas con propiedad y detalle. Poco a poco, la presencia del testigo se transforma en la presencia del cuerpo: “CAÍ EN ALGO BLANDO que se removía bajo mi cuerpo. Quise estirarme y encontré una pared de madera. Cuando intenté pararme, alguien gimió. Con más cuidado comencé a moverme lentamente, pero a cada uno de mis movimientos respondían otros” (Becker 21). El fragmento da cuenta de la llegada al espacio de prisión política. Esta es una testigo-enunciadora que está viviendo las experiencias en carne propia y que recién se está recuperando, discursivamente, en calidad de prisionera. No existe, por lo tanto, un relato de lo observado. Lo único que tiene a su favor frente a las circunstancias precarias son sus sensaciones. En alguna medida, esta situación se puede vincular al concepto de *enunciación encarnada* de Jacques Fontanille. Dicha propuesta advierte que, a través del cuerpo, el sujeto puede posicionarse en el mundo: “[d]ebo descender una escalinata. El ruido anuncia una puerta de fierro con cerrojos. Un calabozo, sin duda. Olor a fuertes orines, a metales antiguamente compenetrados de orines, ruido ensordecedor de un chorro de agua intermitente, quizás en el urinario” (Valdés 26). La sensorialidad, como modo de ubicarse espacialmente ante la falta de información, está proporcionada efectivamente por el cuerpo. El prisionero reconoce el espacio desde la propia condición física, re-construyendo —en la escritura— su recuerdo y su discurso. La idea de Fontanille, orientada a la semiótica del cuerpo⁶, se desplaza hacia la transmisión testimonial. El logro de re-armar los cuadros traumáticos de la memoria resulta un tremendo trabajo de resistencia que implica

6 Jacques Fontanille ha desarrollado ampliamente la semiótica del cuerpo. En palabras de María José Contreras: “[p]ara él, el desafío principal de la semiótica es concebir a un sujeto epistemológico dotado de un cuerpo que percibe, articula y opera la simiosis” (20).

el desafío a las prácticas de represión política y tortura: la posición adquirida por la persona prisionera posibilita el reconocimiento del espacio y, más tarde, la enunciación de su relato. Sin embargo, antes de que pueda transmitir la vivencia en cautiverio, el prisionero/a vive las repercusiones de la prisión, cristalizando la experiencia al interior de la memoria: “[m]e imaginé que sería agradable poder ducharme, pero ¿habrá algún tipo de agua que lave recuerdos tan monstruosos?” (Arce 62).

Durante el período de la dictadura militar se hacen visibles —a grandes rasgos— dos espacios centrales que trascienden el territorio. El primero es el *espacio interior*, perteneciente a los lugares más íntimos del contexto socio-político, como la casa, el núcleo familiar, la prisión política y los cuerpos. El segundo corresponde al *espacio exterior*, que se encuentra vinculado con un ámbito más colectivo como la ciudad, las poblaciones, las protestas y el exilio. Ambas esferas, internas y externas, se encuentran mediadas por el terrorismo de Estado. El lugar que más interesa en esta ocasión es el espacio interior, aquel que está enfocado en la experiencia de prisión política y tortura. Así, los diversos modos de contar el trauma son lo más relevante de la transmisión testimonial, pues, tal como señala Peris Blanes, las diferencias entre estos relatos se dan por el propósito comunicativo que cumplen. El testimonio que se escribe en la década del setenta es muy diferente al que se elabora en fechas posteriores. Este cambio no se produce en el plano del contenido, sino por la recepción que pretende generar en la audiencia: “[h] ay odio en los ojos azules del tipo que ha hecho el descubrimiento: unos 45 años, rubicundo, calvicie en desarrollo, pelo rubio castaño, constitución fuerte, estatura mediana” (Valdés 24). El sujeto-enunciador de este fragmento re-construye una especie de fotografía en relación a sus captores. Lo mismo ocurre con el texto de Luz Arce, quien puntualiza la apariencia y la puesta en escena de los represores en el espacio de dominación:

Luego, ordenó que me sacaran la venda y pude verlo. Era un hombre joven, alto, de pelo corto y rubio, de ojos claros con lentes de marco metálico. Andaba en camisa y con unos pantalones

de color beige. Había otros hombres, pero más jóvenes, todos con mangas de camisa y dejando a la vista las sobaqueras de cuero bajo la axila. Otra diferencia con los agentes de la DINA, que portaban las armas a la cintura (136).

Es importante destacar que ambos testimonios surgen, aproximadamente, con una distancia temporal de casi veinte años (1974 y 1993). A pesar de ello, su objetivo principal es representar lo más fielmente posible el contexto de encierro y la presencia física de los torturadores. Esto no ocurre sólo con los relatos de Valdés y Arce. Se aplica, en general, al *corpus* testimonial chileno que opta por una dimensión verista, esto es, el testimonio como una verdad. Las características físicas de militares, conscriptos y agentes, en tanto información fidedigna, son de suma relevancia. Así, las descripciones detalladas de espacios, la identificación de modos de tortura, la presencia de otras personas prisioneras dentro del encierro político, le ofrecen mayor credibilidad al texto y resultan ser una herramienta concreta de memoria, verdad y denuncia. Esto se debe a que los testimonios no sólo se establecen como un trabajo de escritura, también son parte fundamental en el levantamiento de procesos y causas judiciales.

Dentro del encierro, y en términos discursivos, el tiempo representado se vuelve unívoco. Sólo las señales contextuales apoyan la orientación de la persona prisionera. Así, las sesiones de interrogación, el horario de las comidas, los ruidos del exterior, entre otros, posibilitan el reconocimiento de los espacios utilizados clandestinamente para la tortura. Es importante advertir que dicha situación —reconocer la ubicación de la prisión política— podía ser desajustada en cualquier instante, ya que otra de las técnicas coercitivas consiste en provocar la desorientación temporal y espacial en las personas. De esta manera, se debe comprender que *el tiempo de encierro* es un factor altamente manipulado por el sistema de represión, estableciéndose como un elemento más de tormento⁷.

7 Las técnicas coercitivas de la dictadura militar chilena se basan en el Manual de Kubark (1963), instructivo secreto que enseña diversos métodos de tortura.

En términos textuales, se puede decir que la construcción de la experiencia de tortura mantiene múltiples formas, aunque la más repetitiva es la que se realiza en tiempo presente: “[l]a incertidumbre se apodera de la escena pues la vida se reduce a la posibilidad de resistencia instante tras instante; esa es la única medida temporal que opera” (Pérez Vilar 112). Tras la tortura, o en medio de esta vivencia, hay una persona incomunicada, detenida, adolorida y degradada. Por lo mismo, en su re-construcción testimonial, se pretende la captación del instante. Existe en este tipo de relato una manera fija, corporal, de focalizar la experiencia. Los acontecimientos se exponen, limitadamente, dependiendo de la información que maneje el sujeto de la represión: “[t]rato de recapitular mis acciones del día, de recordar con quiénes he estado en contacto. Descubro que mi imaginación se halla bloqueada. No puedo representarme sino en este ahora, este estar aquí, maniatado, ciego, impregnándome del avasallador olor de orines” (Valdés 26). La figura del testigo vuelve a vivir en tiempo presente, pues la presencia del pasado se *desdibuja* por causa del dolor extremo y permanente.

En todos los textos que han sido abordados a lo largo de esta reflexión, la idea de *memoria corporal* no sólo funciona y aparece como perspectiva de una voz, o bien, como secuela física del hecho traumático. Es un recurso lingüístico que logra recuperar, en su construcción, los cuerpos desmantelados por la tortura. El modo de iniciar cada relato, la existencia de una *fase de irrupción o quiebre del silencio* y la apertura de la *auto-representación testimonial*, son ejercicios resistentes frente a las políticas del olvido. La acción de transmitir esta vivencia de forma

Uno de sus objetivos es extraer información y quebrar la resistencia de “fuentes no colaboradoras”. Tal como lo señala el libro: “[e]l principio es que las sesiones deberían planificarse con el fin de erradicar la noción de orden cronológico del sujeto. [...] Algunos de los interrogados pueden volver a un estado de regresión si se realiza una manipulación persistente del tiempo, retrasando o adelantando los relojes y llevando la comida a horas desacostumbradas, diez minutos antes o después de la última ingesta. El día y la noche se mezclan y se confunden” (40-77). En efecto, diversas personas sobrevivientes de la represión se vieron expuestas a los cambios de rutinas, a la desorientación temporal y espacial dentro del encierro político. La fórmula Kubark fue aplicada, con propiedad, en diferentes centros clandestinos de detención, tortura y exterminio del régimen.

escrita y a través de borradores, publicaciones y re-ediciones en distintos momentos de la historia, requiere de espacios reflexivos, íntimos y de re-construcción individual. Ciertamente, la persona que ha sobrevivido a la tortura y decide convertirse en un testigo-enunciador de su testimonio logra re-armar, esta vez, con el sentido de la memoria, la vivencia sensitiva, corporal, de la prisión. Todo aquello que ha quedado dentro de los cuerpos como recuerdo es expulsado y encausado como relato testimonial: cada detalle de la experiencia coercitiva, la auto-representación del sujeto de las torturas y la voz de la sobrevivencia, se re-construyen desde un descentramiento padecido por el dolor extremo. Los mismos testimonios, o relatos de la represión política, se ven invadidos y movilizados por las experiencias sensibles de los testigos-enunciadores. Así es como se logra trazar, en tanto propuesta no inmediata, el concepto propio de la *des-posición traumática de la experiencia* surgida en el instante en que el dolor ingresa y traspasa los confines físicos y psicológicos de la persona torturada.

Obras citadas

- Arce, Luz. *El infierno*. Santiago de Chile: Ediciones Océano, 1993.
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Becker, Nubia. *Una mujer en Villa Grimaldi*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2011.
- Central Intelligence Agency (C. I. A.). *Kubark Counterintelligence Interrogation*, 1963.
- Contreras, María José. "Introducción a la semiótica del cuerpo: presencia, enunciación encarnada y memoria". *Cátedra de Artes*. 2012. Web. 12 de Jun. 2016. <<http://catedradeartes.uc.cl>>.
- Corporación Estadio Nacional. *Presa en el Estadio*. Santiago de Chile: Imprenta Atelier. 2016.

- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.
- Pérez Vilar, Natalia. “La tortura como inscripción del dolor en el cuerpo”. *Tramas*. (2009): 99-120.
- Peris Blanes, Jaume. *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de la memoria*. Quaderns de Filología, 2011.
- Pizarro, Carolina. “Formas narrativas del testimonio”. *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Milán: Colección Di Segni-Universidad de Milán, 2017. 23-42.
- Pipper-Shafir, Isabel. Roberto Fernández-Droguett y Lupicino Íñiguez-Rueda. “Psicología Social de la Memoria: Espacios y Políticas del Recuerdo”. *Psykhe*. 2013. Web. 22 de Jun. 2016. <<http://www.psykhe.cl>>.
- Valdés, Hernán. *Tejas Verdes*. Santiago de Chile: Taurus, 2012.
- Vuskovic, Sergio. *Un viaje muy particular*. Revista *La Cañada*. 2013. Web. 30 de Sept. 2015. <<http://www.revistalacañada.cl>>.

Formas del testimonio uruguayo: tres ejemplos recientes en *Oblivion* de Edda Fabri, *La ilusión de lo perfecto* de Katia Engler y *Su tiempo llegará* de Ana Luisa Valdés¹

Valentina Escobar Robles
Universidad de Valparaíso

... *Todo lo que pasó (...) está grabado en algún lado.
La memoria no es lo que pasó, son sus huellas*
Edda Fabbri, *Oblivion*

Las múltiples voces del testimonio

En su texto “Punto de no retorno. Exilio del exilio”, José Santos-Herceg señala que la complejidad está dada no sólo porque el exilio en sí lo es, sino además por el tema conceptual que va desde qué entendemos cuando hablamos de exilio, hasta las múltiples razones que pueden llevar a alguien a exiliarse. A propósito de esa lectura, creo que es posible señalar que con el testimonio de la prisión política y la tortura pasa algo similar. En ambos casos es posible clasificar, agrupar testimonios y experiencias; el abanico es enorme y las formas de entrada, múltiples. Pero lo cierto es que por sobre esas clasificaciones, son los cientos de particularidades y la humanidad que se cuele por todos lados lo que termina tiñendo estas aproximaciones. Quien testimonia pone nombre, rostro y voz a una historia difícil de contar, le da palabras a lo increíble y al hacerlo además deja de ser una cifra, una declaración judicial o un informe oficial,

1 Este trabajo forma parte de la investigación titulada *Formas narrativas del testimonio. Relatos de prisión política en Chile, Argentina, Brasil y Uruguay* (FONDECYT N° 1161551).

para ser, en la narración de la propia historia, quien cuenta sus vivencias, al tiempo que cuenta la historia de los demás. Porque compartir la prisión implica compartirlo todo: el espacio, el tiempo, las anécdotas; hay cosas que son indisociables. Es así como algunos toman la opción de incluir otras voces dentro del relato, ampliando conscientemente la historia más allá de lo personal.

Es ese ejercicio el que realiza Jorge Montealegre en *Frazadas del Estadio Nacional* (2003), testimonio narrativo sobre su paso por aquel centro de detención y tortura chileno, que escribe treinta años después. Señala el autor, en referencia a las decisiones que tomó:

[E]stuvimos de acuerdo en citar el testimonio de sus compañeros de prisión cuando esos relatos fueran complementarios a estas memorias y enriquecieran la historia compartida, sin arrogarnos dolores ni heroísmos ajenos. Así, podría seguir con nosotros la palabra de los que ya no están o que no fueron escuchados (Montealegre 14).

Ese con el que “está de acuerdo” es su joven yo de 19 años, cuyos escritos son los que revisita para escribir el testimonio, y con quien “dialoga” para tomar decisiones con respecto a qué incluir y qué no. Esa complementariedad de testimonios con aquellos que no son sólo los propios le permite, por ejemplo, nombrar el caso de los 54 uruguayos que estuvieron detenidos en el Estadio Nacional y que fueron rescatados por el embajador sueco Harald Edelstam². El mismo Montealegre señala que ese hablar por el otro, nombrarlo, contar sus historias

2 “El mayor y el diplomático”

“Estábamos tan cerca de tantas historias y tan lejos de la posibilidad de conocerlas. El tiempo nos ha ido contando lo que pasaba al lado nuestro. Sobre los militares que tuvieron gestos humanitarios, también estuvo el mayor de Ejército Mario Lavandero. Estaba a cargo de la entrada y salida de los presos. ‘Era suave y cordial, y no mostraba mucho entusiasmo por su trabajo. Daba la impresión de ser un hombre obligado a cumplir órdenes contra su voluntad’. El mayor Lavandero tenía oficina en el Estadio, a la cual un día llegó el espigado embajador de Suecia Harald Edelstam. El diplomático tenía la información de que en ese campo fusilarían a más de cincuenta presos uruguayos.

o recordarlo no implica arrogarse ni sus dolores ni sus heroísmos. Ese contar la historia del otro es algo que se da a pesar de la individualidad de quien testimonia, tal como asume Edda Fabbri cuando señala que aquello que se escribe es personal y no busca historiar por todos. Dice:

Yo no tengo que contar una historia. No tengo el deber de historiar, no sé quién lo tenga, no sé quién sabrá hacerlo. Escribo no por ninguna responsabilidad, acaso por una responsabilidad conmigo, la de poder mirar alguna vez aquel pasado, la de no entregarme ahora, no mentirlo, que no me gane (52).

Explicita después que ese “deber de historiar” se refiere a hablar por los otros, como si haberse quedado y haber sobrevivido les diera una “sabiduría especial y preciosa” (52), cuando ella cree no es así. Pero más allá de esas posiciones personales, quien narra su testimonio nos entrega partes de una historia como un documento de la misma. La suma de los testimonios funciona como un todo que aporta sentido, que se transforma en voces de lo que ha sido silenciado por la Historia. Esa gran Historia, aquella oficial que muchas veces niega, justifica o argumenta para desestimar la gravedad del trauma vivido. Ese que, por muchas razones, quien lo experimentó en carne propia no quiere o no puede volver a pensar/narrar/recordar/contar. Es de ese modo que me aproximo a ellos, desde esa idea de documento, en busca de pistas para completar las grietas del pasado reciente de las dictaduras latinoamericanas.

El testimonio busca las formas de contar lo que se ha querido olvidar, hace hablar a los silencios (o habla a pesar de ellos), ganando, según quienes testimonian, otra batalla a los

Edelstam, que ya había calibrado el carácter del oficial, le sugirió derechamente: ‘Mire, usted no se ve especialmente feliz con este trabajo. ¿Qué le parece si le ayudo un poco y lo alivio de la responsabilidad que se va a echar encima con esos 54 uruguayos?’

El ya mítico embajador fue convincente. El mayor dejó en libertad a los condenados. ‘Al día siguiente — escribe Apsi— Lavandero murió fusilado en el mismo Estadio’. Tiempo después, Harald Edelstam fue declarado persona non grata y debió irse de Chile” (Montealegre 119-120).

torturadores. Se quiebra con la vergüenza de lo sucedido, con ese silencio que muchas víctimas dicen más parece proteger al victimario, porque lo encubre y entonces no sabemos qué hizo, que a quien sufrió los apremios. Son esos relatos, es el conjunto de esas particularidades, lo que nos permite abrir una ventana; asomarnos a mirar apenas, pero asomarnos a observar lo sucedido. Porque tal como dice Carlos Liscano en el Prólogo de *Oblivion* de Edda Fabbri (2007):

Aunque las palabras no alcancen para recordarlo todo, son las palabras lo único que tenemos. Las palabras son una red que rescata parte de lo que fue, nunca todo. El miedo, el puro miedo y la infinita soledad de las noches de tortura, éstos no podrán rescatarse jamás. Aunque el miedo vuelva en el recuerdo o en el sueño, ya no es el mismo que fue (7).

La aproximación que propongo es aquella que considera la forma y el fondo, porque creo que es posible afirmar que, en lo que refiere a estos testimonios, las decisiones que toma cada autor/a en relación con la forma de su escrito están íntimamente ligadas a su momento de producción. Serán, de hecho, esas mismas diferencias las que permitirán ordenarlos o entenderlos en periodos. Eso sumado a que la manera en que son escritos se transforma también en un modo de decirnos algo; nos habla del momento, de la urgencia, de los procesos de los propios testimoniantes. Pensando de este modo, no podemos considerar dichas características como decisiones al azar, sino, por el contrario, como respuestas a los momentos políticos, históricos e incluso personales en relación con lo vivido por cada uno/a de quienes escriben. Creo que esto es aplicable a buena parte del contexto testimonial latinoamericano que surge a propósito de las últimas dictaduras, pero este trabajo en particular se enfoca sólo en lo relacionado con el caso uruguayo. Esta delimitación tiene que ver con el trabajo que he venido realizando con el *corpus* testimonial de dicho país, el que me ha permitido una mirada más específica del tema. En otro momento espero poder trabajar con otros *corpus* latinoamericanos, para dar

continuidad a esta propuesta de orden y periodización testimonial, sacándola de las referencias locales y generando un panorama más amplio.

Es importante señalar que, si bien mi interés es acercarme a las voces de las narrativas testimoniales de los sobrevivientes a la prisión política uruguaya, la atención en este caso está puesta principalmente en los testimonios de mujeres. No sólo porque tanto las torturas como su prisión tuvieron particularidades distintas de las vividas por los hombres, sino que porque como ha solido suceder en la Historia, estas han estado más invisibilizadas y esto se expresa, desde un comienzo, en acciones como las que señala Jimena Alonso (2016) al final de su artículo sobre las mujeres presas en dicha dictadura:

[N]o podemos dejar de señalar (sin que sea una comparación) la escasa visibilidad que los relatos vinculados a la cárcel de mujeres tienen en relación con los relatos masculinos. Relatos invisibilizados en dictadura, cuya invisibilización se mantiene en estos más de treinta años de democracia. El caso más paradigmático es, quizás, la conferencia de prensa que el 14 de marzo de 1985 (el día de la liberación de los últimos presos políticos) realizaron [...] los denominados ‘«rehenes’ de la dictadura, y de la cual las mujeres también consideradas ‘rehenes’ [o rehenas como las llaman Ruiz y Sanseviero³] no participaron (71).

Con esto no busco hacer una acusación, sino únicamente constatar aquello que ha ocurrido y, en muchos casos, sigue ocurriendo y que no se limita sólo al caso uruguayo. Por lo mismo es un hecho del que hay que hacerse cargo. Es por ello que este texto propone trabajar con las narrativas testimoniales de tres mujeres a partir sus experiencias de tortura y prisión, precisamente porque también son parte dicha historia y corresponde hacerlas parte del relato.

Dichos testimonios narrativos son *Oblivion*, de Edda Fabbri (2007); *La ilusión de lo perfecto*, de Katia Engler (2011);

³ Ruiz, Marisa y Sanseviero, Rafael. *Las rehenas. La historia oculta de once presas de la dictadura*. Montevideo: Fin de Siglo, 2012.

y *Su tiempo llegará*, de Ana Luisa Valdés (2014). Todos fueron escritos en los últimos 10 años por ex militantes tupamaras, las que testimonian usando distintos recursos para ello. Cada una de ellas busca/encuentra un modo que le permite contar su experiencia y narrar lo vivido de un modo distinto, por lo que nos encontramos con tres testimonios que se diferencian claramente entre sí. Formas que encuentra cada una de las testimoniadas para acercarse y traernos de vuelta su pasado. Estos textos pertenecen, por supuesto, a un *corpus* más grande de testimonios narrativos, que se ha venido desarrollado desde la prisión misma. Lo que aquí propongo es hacer una revisión de los recursos que cada una de ellas usa para contar su historia.

Entenderemos estos textos como testimonios a propósito de la definición de Carolina Pizarro (2017), quien señala que, sobre todo en el caso del testimonio de prisión política latinoamericana, “[l]a manera en que se elaboran y transmiten los sentidos de la experiencia, pasa por las opciones formales que el(la) testimoniante toma. Es por ello que, en la medida en que se sirve de estructuras variadas, el testimonio puede ser definido como un género omnívoro, que se apropia, combinándolas, de distintas formas narrativas, tanto ficcionales como referenciales, para encauzar y dotar de sentido a una vivencia que tiende a resistir su representación” (38), pero además, “puede comprenderse el esfuerzo por testimoniar como una práctica de carácter documental similar a la que desempeña una parte importante de la historiografía: consiste en dar cuenta, a través de una narración, de experiencias y sucesos reales con el fin de dotarlos de sentido” (32).

Los momentos de la narrativa testimonial uruguaya

Creo que hay algunas particularidades del caso uruguayo que vale la pena señalar para poner en contexto esta discusión. A diferencia de las dictaduras chilena y argentina, en Uruguay lo que primó fue la prisión política prolongada del grueso de los militantes por sobre la desaparición forzada de los mismos,

transformándolo en uno de los países con más alto número de presos políticos en proporción al número de habitantes. Así, el número de detenidos desaparecidos es menor frente a las dos dictaduras antes mencionadas, llegando a 192⁴. Si bien se reconoce el 27 de junio de 1973 como el comienzo oficial de la dictadura, las detenciones, la tortura y la prisión comienzan antes, con las Medidas Prontas de Seguridad de 1968. Tal como señala Jimena Alonso en su texto:

La práctica de la tortura a los detenidos y detenidas políticas constituyó parte fundamental de la caracterización de la prisión, pero comenzó mucho antes del golpe de Estado. En el informe final de la Comisión Investigadora sobre Violaciones a los Derechos Humanos y Comisión de Actos de Tortura a Detenidos y Regímenes de Detención Vejatorias a la Dignidad Humana, del año 1969, [...] [se demostró] que las torturas ya se aplicaban a los presos comunes, y que lo mismo sucedió con los militantes sindicales y estudiantes detenidos por las Medidas Prontas de Seguridad a partir de 1968. Es tras la aprobación de la Ley de Seguridad y Orden Interno del Estado, en 1972, que esta práctica se aplicó de forma generalizada y sistemática (54-55).

O como dice Edda Fabbri en su testimonio:

No era lo que se dice una dictadura, había un presidente elegido por voto. Pero eso era lo de menos. Los escuadrones amenazaban y actuaban. Mataron, torturaron, aparecían los cuerpos marcados, sin vida. Otros no aparecieron. Le dicen democracia porque había un presidente boxeador que había quedado en lugar del anterior, que se había muerto. No era nada de democracia, era la muerte (77).

El número de casos de prisión política se estima entre 6 mil y 10 mil, en diferentes periodos y por diferentes espacios

4 Según los datos que aparecen en *Investigación Histórica sobre Detenidos Desaparecidos y Asesinados Políticos*, actualización febrero de 2015, <http://sdh.gub.uy/inicio/investigacion%20historica>

temporales. De ellos, los últimos presos/as fueron dejados en libertad en marzo de 1985 (Fried, Lessa y Michelini 159-160).

Es precisamente al alero de esa prolongada prisión política que surge una serie muy variada de testimonios narrativos, incluida la producción de variados textos dentro de las prisiones mismas. Anna Forné señala que fue “la voluntad y urgencia de contar [la que] impulsó el nacimiento de la literatura carcelaria, conformación temática en formato testimonial, secuela del encarcelamiento masivo y prolongado de presos políticos que había caracterizado la dictadura cívico-militar uruguaya” (107).

Para esta investigación, la propuesta es ordenar cronológicamente dicha literatura en relación con su momento de producción por sobre el de publicación. Esto porque, como ya he señalado, mi interés está en el momento de su escritura y las circunstancias que rodean ese contexto, pues es desde ahí que hoy podemos re-hacer un panorama de las vivencias, los sucesos, las sensaciones, etc. y a su vez hacer memoria y reconstruir. Es por ello que propongo pensar esta producción de testimonios narrativos en tres momentos: (1) El primero sería la prisión misma, donde encontramos una variedad de producciones literarias que se generaron en dicho contexto y que consiguieron sobrevivir. Tal como lo consigna Alfredo Alzugarat en *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en el Uruguay* (2007), algunas de dichas producciones no sólo consiguen ser sacadas de las prisiones, sino que además fueron publicadas en el momento, gracias a la gestión de amigos o familiares; otras fueron publicadas con posterioridad (51-58). Son textos que muy probablemente no fueron escritos con la conciencia de ser testimonios, pero que surgen de la necesidad de expresar aquello que les estaba sucediendo o como una forma de mantener la cordura, sobre todo ante el aislamiento y la soledad. Señala Hiber Conteris en la contratapa de *La cifra anónima* (1988): “[e]scribir era la única estrategia posible de sobrevivencia en la prisión”. Es a esta producción a lo que Alzugarat (2007) llama *literatura carcelaria*, la que él mismo recopila en el libro antes mencionado y en la que podemos encontrar desde obras de teatro, pasando por novelas, hasta llegar

a la poesía, textos que sumarían 43 títulos, de los cuales siete son publicaciones de varios autores. Entre ellos están los recién mencionados cuentos que Hiber Conteris escribe a escondidas (y varias veces) estando en la cárcel, los que fueron publicados en 1988 bajo el título *La cifra anónima (cuatro relatos de prisión)* y recibieron el Premio Casa de las Américas para Cuento de ese mismo año. Encontramos además el poemario *Qué diré de la cárcel*, de Lucía Fabbri (hermana de Edda) publicado en 1989, y los también poemarios *Conversaciones con la alpargata* (1985) o *La Margarita*, de Mauricio Rosencof, de los cuales el último fue musicalizado por Jaime Roos. También hay novelas como *La mansión del tirano*, de Carlos Liscano, publicada en 1992, entre otros.

En este primer momento propongo además incluir las publicaciones hechas a propósito de las cartas escritas y enviadas desde la prisión. Esto porque, a pesar de ser una forma de comunicación con la familia o con el exterior, que tiene conciencia de la censura —porque son siempre leídas por los militares y no están pensadas para ser testimonios— hoy encontramos en esa escritura íntima algunas pistas de la vida diaria, de las sensaciones y sentimientos de quienes se encontraban prisioneros. Leídas desde ahora podemos pensarlas como testimonios narrativos, en cuanto nos permiten tener una idea de cómo era la prisión política y la vida dentro del penal, las relaciones con los compañeros o las preocupaciones por quienes se encontraban en el exterior. A esto se suma que alguna de esa correspondencia no se da sólo dentro del país, sino que a veces desde el exilio.

Dentro de esos textos encontraríamos *Adolfo Wasem, el tupamaro*. Un puñado de cartas que contiene las misivas que este envía desde la prisión y que fue publicado en 2006; *Quisiera decirte tanto. Cartas y otros textos de amor, cárcel y exilio (1974-1985)*, de Susana Pacifici, editado y prologado por su marido Alfredo Alzugarat en 2015; o las cartas de Flavia Schilling, hija de exiliados políticos brasileños en Uruguay y quien estuvo detenida en Punta de Rieles entre 1972 y 1980, las que fueron traducidas al portugués y publicadas en Brasil en 1978 bajo el nombre de *Querida familia*.

Para el segundo y tercer momento, adhiero a lo planteado por Anna Forné cuando señala que “[l]a primera narrativa carcelaria respondió a un imperativo urgente de carácter colectivo, propio del testimonio canónico. [Pero c]on el tiempo, las modalidades narrativas [...] se fueron apropiando de un margen creativo que permitió reformular las experiencias carcelarias desde lo personal y a partir de una lógica ficcional” (107). Así, el segundo momento (2) estaría dado por el primer tiempo fuera de la prisión, donde los testimonios están marcados por la urgencia de denunciar lo que acaba de ser vivido, por el apuro de atrapar aquello que se ha guardado en la memoria. Hay casos como el de Wladimir Turiansky (1988), quien señala que aquello que está poniendo por escrito en papel lo fue escribiendo en su cabeza durante la reclusión y que “[e]n tal sentido, tiene algo de racconto” (7). Pero también es consciente de lo que implica dicho proceso escritural/testimonial, del momento en que se encuentra y como ello se ve reflejado en el texto, por lo que señala: “Sin embargo, al extraer del fondo de la memoria los episodios, reflexiones, discusiones, diálogos, es inevitable que uno los vaya impregnando del pensamiento posterior, que los vaya confirmando (¿o deformando?) con todo lo que vino después” (7).

Otros ejemplos de esta escritura urgente serían *Memorias del calabozo* (1987), de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández, y *Mi habitación, mi celda* (1988), de Lilian Celiberti. En ambos casos, tal como señala Forné, se usa el recurso de testimoniar por medio del diálogo con un otro para dar validez a sus palabras, para que estas no sean puestas en duda, precisamente por el poco tiempo transcurrido entre aquello que se denuncia y el fin de aquellos hechos. En el caso de Rosencof y Fernández, lo que hay es un diálogo entre ellos. En el caso de Celiberti, el libro es “el producto de una conversación de tres meses y no pocas discusiones y de la que quedaron once cassettes que son a la vez reportaje, diálogo, reflexión y catarsis” con la periodista Lucy Garrido y del que según palabras de esta última en el Prólogo I “ambas nos responsabilizamos” (5). Quieren decir qué ha sucedido apenas tienen la posibilidad

de hacerlo, apenas recuperan la libertad, pero necesitan que aquellas palabras sean tomadas por verídicas; que nadie pueda ponerlas en duda. Ese gesto de escribir buscando reafirmar lo narrado se da también en el contexto chileno, donde Hernán Valdés escribe *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile* (2012) apenas llega a España como exiliado en 1974⁵, justo después de ser liberado. En ese centro de detención estuvo recluso y fue torturado. En su libro relata la experiencia que acaba de vivir, dando cuenta de lo que sucedía en Chile, con conciencia de la urgencia y como una forma de denunciar hechos de los que pocos tenían conocimiento, por lo reciente de los mismos. Usa para su narración el formato de un diario de vida, porque este le permite dar mayor veracidad a aquello que está contando. Después de todo, el diario de vida es aquel depositario de los recuerdos recientes de cada día, aquello que se escribe antes de dormir, justo antes de que los detalles desaparezcan de la memoria. Sería interesante incluir algún estudio sobre este género referencial (teoría de la auto-ficción que se produce en la escritura del yo).

El tercer momento (3) no dejaría de lado la denuncia, pero dada la distancia temporal ya no existiría tanta urgencia como en el segundo. En estos textos, además, se produciría el quiebre que reconoce Forné, en cuanto a que se permiten explorar otras formas de escritura más hacia lo ficcional, al tiempo que son un regreso más pausado a lo vivido. Es por ello que los registros serían más diversos, respondiendo a otras necesidades de expresión y ya no sólo a la urgencia de dejar registro. Fabbri, por ejemplo, contaba en el marco del Coloquio “Hablan las memorias. Mujeres, testimonios y aproximaciones a la historia

5 Este testimonio fue escrito en Barcelona, ciudad a la que llegó exiliado Valdés, y su publicación no fue sencilla porque Franco se encontraba en el poder. En el prólogo a la edición de 2012, el autor señala: “[p]rohibido inicialmente por el Ministerio del Interior, la orden fue anulada como graciosa represalia del Ministerio de Información y Turismo cuando el gobierno militar chileno canceló un contrato de compra de camiones a España en beneficio de una firma estadounidense” (7-8). Así, el libro fue publicado por primera vez en 1974 fuera de Chile y no fue hasta 1996 que la editorial Lom saca una nueva edición del texto, a la que recién lo seguiría la ya mencionada de 2012 y que uso en esta oportunidad.

reciente”⁶, que su libro surge luego de un conversatorio con jóvenes, donde estos preguntaban buscando respuestas ante el largo silencio de las historias no contadas. Decía que entonces pensó que tal vez el problema era que ellos, quienes habían vivido la represión, la tortura y la prisión en carne propia, no habían contado lo suficiente. Y escribió, escribió para que los jóvenes supieran, para que la historia, suya y de otros, no se perdiera en el olvido.

Creo que además podemos sumar otra intencionalidad, quizás más inconsciente, a esta última etapa del testimonio. Una que también tendría que ver con evitar el olvido: narrar, aun cuando ha pasado mucho tiempo, permite reactualizar el tema, así como seguir contando las historias de quienes estuvieron prisioneros, completando con cada una de ellas el panorama general. De cualquier modo, es en este tercer momento donde ubico los textos de Fabbri, Engler y Valdés, en parte porque su producción se realizó entre 2007 y 2014, es decir, a más de 20 años de finalizada la dictadura; en parte porque son testimonios que, efectivamente, presentan nuevas formas de registro.

Tres testimonios de la prisión política femenina uruguaya

Las tres eran militantes del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros. Dos de ellas tenían menos de 20 años cuando las detuvieron. Una de ellas participa de la fuga de la Cárcel de Mujeres en 1971. Dos estuvieron detenidas juntas en Punta de Rieles, y una menciona a la otra en su testimonio. Ninguna estaba casada. Una estaba en la misma prisión que su hermana. Otra estaba en la misma prisión que una tía. Ninguna tenía hijos. Una tenía a dos hermanos detenidos, otra a su padre. Una señala haber tenido pareja cuando la detienen. Las otras no hablan del tema. Una ayudó a su hermana a escapar al exilio. Una fue herida a bala. Una estuvo más de 10 años en prisión, salió

6 Dicho Coloquio se llevó a cabo en julio de 2017 en la Biblioteca Nacional de Uruguay, en Montevideo.

sólo con el fin de la dictadura. Otra zafó por su edad de casi todos los cargos y sólo estuvo presa “poco más de dos años”. Las tres son mujeres. Las tres fueron torturadas. Las tres no tuvieron un proceso justo. Las tres fueron presas políticas de la dictadura uruguaya.

a) Olvido/Memoria

Si bien los tres textos pueden ser puestos en diálogo a propósito del contexto y las prisiones compartidas, lo primero que salta a la vista son las diferencias entre ellos. Su publicación se da en un periodo de sólo siete años entre uno y otro, pero las decisiones que toma cada autora para desarrollar su narración son abismalmente distintas. Por ejemplo, *Oblivion*, de Edda Fabbri, es publicado por primera vez en 2007⁷ y el texto resulta ganador del Premio Casa de las Américas en la categoría Literatura Testimonial. Este se asume a sí mismo como un testimonio, donde la autora va contando e hilando recuerdos y sensaciones del encierro, generando así un proceso reflexivo. Un ir y venir de ideas, de recuerdos, pensar en relación a la memoria, al decir, al olvidar. Relaciona memoria con olvido, de ahí el nombre del libro. Piensa sobre el cuerpo y el compañerismo. Eso lo hacen todas, el compañerismo está siempre presente en los relatos: cómo se acogían, cómo sobrevivieron haciendo comunidad. El cuerpo también siempre está presente, el propio o el otro; muchas veces el cuerpo torturado.

El de Fabbri es un testimonio sin urgencia, que —según ella misma— evita lo político, porque dice que en este caso no importa, así como también evita lo sentimental. Reflexiona mucho sobre las palabras; aquello que se dice y aquello que no. Lo hace a lo largo del texto, va y viene, retoma aquellas ideas. Este testimonio es a su vez un ensayo, pues no habla sólo de la experiencia personal/colectiva, sino que se cuestiona y pregunta al mismo tiempo que escribe. Se enraíza desde ahí a lo omnívoro

7 Para este texto he usado la edición de Letraeña de 2012, que corresponde a una segunda edición.

del género propuesto por Pizarro (2017), pues no se trata sólo de contar lo que ha sucedido, sino de usar los elementos que le sean útiles para lograr transmitir. Aparecen además los silencios y la importancia tanto de decir como de callar. Al mismo tiempo que cuestiona, tal como he señalado antes, su propia capacidad de hacer memoria y de historiar, permitiéndole a quien lee reflexionar sobre la idea de memorias únicas o absolutas, como aquellas que a veces surgen desde el Estado, para dar paso más bien a una multiplicidad de fragmentos que en conjunto van completando el panorama. Como señala, “La memoria no es lo que pasó, son sus huellas” (Fabbri 55) y son esas huellas las que estas páginas nos permiten descubrir, conectar. Sería interesante ahondar más en este aspecto ensayístico de los testimonios. No se trata sólo del relato de una vivencia personal sino también de una reflexión en torno al problema de la memoria. Esta reflexión podría otorgarle un estatuto ensayístico a este “género omnívoro” que es el testimonio.

El texto no tiene índice, por lo que más que leerse por partes es un todo que funciona en la continuidad del relato. Funciona a propósito de recuerdos que se hilan con otros, abriéndose a ciertos temas, pero también asume que olvida. A pesar de esa continuidad, Fabbri divide su texto en dos partes (“El río” y “En el viento”) y estas a su vez en lo que Forné llama Fragmentos (112), los que son nombrados con sustantivos comunes (“La piedra”, “El cine”, “La reja”, “La pared”, “La tarde”), que dan cuenta de los espacios y tiempos de la prisión: Los menos de ellos están titulados con sustantivos propios (“Beatriz”, “Diepegopo”, “Menos Brenda”) y hablan de personas que fueron importantes o cuyo recuerdo da cuenta de la relación espacio-olvido-memoria. La misma Forné señala que dichos títulos: “denotan el espacio concreto de la cotidianidad carcelaria [...] ya que es a partir de esta materialidad del encierro que se plantean los problemas de la escritura de la memoria y del dolor” (112).

El texto está escrito en primera persona, habla desde un yo, pero en ese yo siempre se entromete un nosotras. Ese nosotras que surge de la cárcel y sus espacios compartidos durante

tanto tiempo, de no estar nunca sola, ni en el baño. “De ese nosotras es difícil despegarse” señala Fabbri, “[a]quel pasado, o la mayor parte de él, solo puedo formularlo desde esa primera persona del plural. En aquella época hablábamos así, en ‘nosotras’ y ‘ellos’, y no había que aclararle a nadie el significado de esas palabras”, para terminar diciendo que hoy “yo necesito recostarme más en el singular, ahora que puedo” (22-23). Puede, habla de su historia y expresa cada cierto tiempo que este es su recuerdo, su memoria, su olvido. Trata de hablar desde ese yo, aunque en el recuerdo siempre esté la primera persona del plural, el nosotras. Por último, la autora nunca da su nombre, no se individualiza, mas sí nombra a sus compañeras, aunque para ello nunca use sus apellidos, sólo los nombres y sus historias.

Llama la atención que es precisamente cuando se refiere a sí misma que no usa la primera persona del singular, sino que se aleja. Narra su historia como si se refiriera a otra persona, a la que mira desde un rincón. Relata mirando desde afuera y habla en tercera persona de su propia vivencia, como si narrara lo vivido por alguien más. Cuando el recuerdo es propio, la autora no tiene el refugio del “nosotras” en el que hasta entonces ha navegado. Quizás es por eso que se aleja, se protege, busca otra voz para poder contarlo. Lo hace dos veces: en el primer relato de la segunda parte, que no tiene título, y luego en “La pared”, que también pertenece a esta segunda parte. Ahí pasa del tono testimonial ensayístico a uno más literario, adoptando esa voz de narradora en tercera persona. El primer relato cuenta sobre el escape de la cárcel de mujeres a través de las alcantarillas; el otro lo hace de la posterior captura, cuando recibe un balazo. Ese tono ficcional a ratos confunde, no sólo porque es distinto de lo que hemos venido leyendo, sino porque además es como si aquello no se tratara de un recuerdo, sino de una historia que se cuele en las páginas. Aquí opera de nuevo lo omnívoro del texto que se aferra de lo ficcional para completar el relato, y lo ficcional opera como refugio frente al recuerdo y la vivencia propia.

Lo que tenemos finalmente es un testimonio que necesita y se alimenta de otros géneros, como el ensayo y la narrativa,

para conseguir contarnos lo que quiere contar. Que juega con los narradores para permitirnos entrar en las reflexiones, sensaciones y recuerdos de su autora. Es un texto íntimo, donde todas quienes son traídas a la memoria van dando forma a ese diálogo entre aquello que se recuerda y lo que se olvida del encierro. La autora da cuenta de la conciencia de que no todo puede ser dicho, ni todo puede ser recordado, y nos entrega un texto lleno de detalles donde todo significa. Esta es la historia que ella decide no entregarle al olvido/oblivion.

b) Ilusión de libertad

El texto de Katia Engler, *La ilusión de lo perfecto* (2011), nunca se refiere a sí mismo como un testimonio, sino que, según señala la contratapa, lo que allí se cuenta es una versión ligeramente ficcionada de lo vivido por la autora en dictadura, donde aquello que parece más novelesco es en realidad lo que se ha atenuado en el relato. Se repite el ejercicio de volver sobre los recuerdos del pasado y hacer memoria, pero no la intención ni la forma. Engler expone de manera lineal y cronológica su historia, pero cambia los nombres y usa seudónimos para nombrar a quienes la protagonizan. En su caso, más que reflexiones que encadenan recuerdos, aparece el ejercicio de narrar los sucesos en el tono ficcional que anuncia y que es además el guiño a lo omnívoro: se aferra de la narrativa ficcional como un modo de protección, pues el giro que tiene su historia no le permite sólo contar, corre el riesgo de no ser creíble. Aquello que se asoma es una narración que se acerca al ejercicio de oralidad cotidiano, ese que realizamos cuando contamos nuestras experiencias, y si bien no tiene la conciencia testimonial ni el tono ensayístico que aparece con Fabbri, en el sentido de que no habla de la memoria y el olvido, está todo el tiempo haciendo el mismo ejercicio: recordando, seleccionando, dejando cosas de lado, enfatizando.

Este es también un texto sin índice, como el de Fabbri, cuya linealidad está marcada por pequeños capítulos contenidos

en tres divisiones mayores y nombrados con números romanos. La división mayor, en cambio, es nombrada como “Infierno”, “Purgatorio” y “Paraíso Artificial”, en un claro guiño a *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, que a su vez se encuentra dividida en “Infierno”, “Purgatorio” y “Paraíso”, claro que el paraíso de Engler no es, según ella misma adelanta, artificial.

Dichas divisiones representan a su vez los momentos antes, durante y después de la cárcel, y la división corresponde a cómo identifica los periodos/procesos que debió enfrentar, que a su vez asocia/narra como un tránsito similar al de Dante: la persecución, las detenciones, interrogatorios, torturas y aislamiento, que ocurren entre los 17 y 18 años, como un símil del Infierno. Es también cuando se produce el primer encuentro con el torturador que la perseguirá el resto del recorrido, aquel que otras presas identifican por su sadismo; lo apodan Cristóbal. Pero también es cuando aparece la complicidad de las mujeres en la cárcel y su compañerismo como refugio. El Purgatorio comienza con el capítulo XV y se inicia con su llegada al Consejo del Niño, al que su abogado consigue trasladarla bajo el argumento de haber sido menor de edad al momento de realizar las acciones de las que se le acusa. Es precisamente un periodo de espera, largo e indeterminado, donde no está realmente presa ni libre, sino más bien en un limbo. Está en otro mundo que no es la prisión; es otra realidad donde prima la violencia, el temor, la incomunicación y el maltrato. El abuso de la vulnerabilidad de las chicas abandonadas. Ahí reaparece Cristóbal. Luego viene la liberación, que prontamente descubre irreal, “[c]asi enseguida me di cuenta de que tan solo habían cambiado las dimensiones de la celda, porque el país entero era una gran cárcel bajo la dictadura militar” (Engler 135). Le pesa el nombre familiar y la conocida militancia, pero trata de retomar su vida, encontrar trabajo. Finalmente, nos relata acerca de las nuevas posibilidades, el amor y el matrimonio. Entonces llegamos al Paraíso Artificial, el que se inicia en el capítulo XXXI-II, con la felicidad del embarazo y la llegada de una aparente tranquilidad, la misma que se rompe cuando nuevamente la toman detenida y reaparece Cristóbal para recordarle que sigue

presente. Este último periodo es narrado de forma más lenta y reflexiva, no tiene el apuro de contar sucesos como al principio. Es también un periodo más largo, que nuevamente aparenta calma. La última parte, que termina por darle sentido a la “artificialidad” del paraíso, relata la muy cercana relación virtual que entabla con un hombre que ha sido recomendado por su suegro como apoyo frente a ciertas dolencias crónicas. El mismo hombre que, en la última carta, aquella que cierra el libro de forma macabra, le devela que él es Cristóbal, el torturador que la ha perseguido por años. Queda resonando en la mente la afirmación de la propia autora de que aquello que parece más novelesco es lo que ha sido atenuado, pero que finalmente todo lo que nos narra sucedió. (¿Este giro en la trama es uno de los elementos ficcionales o es autobiográfico?).

El texto está escrito en primera persona y a ratos usa la cursiva para adoptar un tono de recuerdo íntimo que nos permite entrar en su cabeza, ponernos en su piel. Es como si nos dejara abrir una ventana a aquellos momentos que se guardan en un refugio. Quizás sea esa opción —la de narrar en primera persona, sumada al anuncio de la contratapa— lo que no permite relacionar su texto con la ficción y leerlo, a pesar de las advertencias, como un testimonio, que igual que los otros relatos que se presentan en este trabajo, ha usado elementos de diferentes géneros para poder contar su historia. Se produce un pacto con el lector, pero este más que un pacto ficcional sería un pacto testimonial, ese donde según Riccio (1991) ambos tienen una responsabilidad con respecto a lo narrado: el autor, al usar dicha forma para atestiguar lo vivido; el lector, al vigilar aquel texto para que el pacto funcione (258). Queda entonces en la tensión entre la novela y el testimonio, ubicándose por sus propias características dentro de la definición omnívora del segundo.

Finalmente, nos encontramos con una narración cercana y personal que a ratos pareciera querer contarnos todo, sacárselo de encima. Pero a la vez, y sin decirlo expresamente, navega entre el recuerdo y el olvido; entre el querer contar su historia,

pero no volver sobre ciertos recuerdos. Sobre la tortura, por ejemplo, sólo tenemos aproximaciones genéricas y algunas pistas de lo ocurrido; pero a fin de cuentas, el relato nos permite sumergirnos en lo que ha vivido su autora, sin generar grandes tensiones, ni jugar con los eventos, agilizar lo contado o generar grandes suspensos. Salvo cuando habla de su torturador, ese es el gran misterio que atraviesa el relato.

c) Tiempos y fragmentos

El tercer texto corresponde al trabajo de Ana Luisa Valdés, *Su tiempo llegará* (2014), quien expresa al comienzo del Prólogo que “este libro no tendría que leerse como una autobiografía, ni como un testimonio, es ficción, memoria colectiva y un balance personal” (7), y aunque podamos estar de acuerdo con esta afirmación, ni la ficción, ni la memoria colectiva, ni el balance personal, nos imposibilitan de pensarlo y leerlo como un testimonio. Nos lleva, eso sí, a mirarlo también desde ese modo omnívoro al que refiere Pizarro (2017), ahí donde los testimonios combinan distintos recursos para decir lo indecible. El texto se asume desde una construcción larga, que tomó tiempo y distancia, pues señala que necesitó “treinta años para tener suficiente distancia respecto a la joven de diecinueve años que fue arrestada en 1972” (7), y complementa diciendo que este se fue escribiendo durante todo el tiempo que vivió en Suecia. Además, a mi parecer el texto tiene dos particularidades que lo distancian de los que ya hemos trabajado: la primera es que fue escrito en sueco, idioma que Valdés aprende cuando llega a Suecia como exiliada. Podemos entonces pensar en lo que implica escribir en un idioma que no es el de origen, pero que se ha apropiado, en el gesto de usar la lengua del país que la recibe (uno de los rasgos de la literatura menor, según Deleuze y Guattari, es que está escrita en una segunda lengua, en una lengua prestada). La decisión que implica contar, narrar, volver sobre los recuerdos después de tantos años, en un idioma que fue refugio, en vez del

que representa tortura y persecución. Esta es quizás una forma de poner filtro a lo vivido, de alejarse de ello y mirarlo desde afuera; como si lo estuviera viendo otra persona. Es quizás una forma de hacerlas menos reales, al no rescatarlas tal cual fueron, tal cual suenan en lo profundo del recuerdo. Implica encontrar otras palabras para hablar de lo que sucedió, implica traducir la experiencia y la tortura. Creo, de cualquier modo, que no es una decisión al azar. Así, la versión con la que trabajo es aquella que luego fue traducida por la hermana de la autora —también exiliada en Suecia— y corregida por Ivonne Trías⁸, ex prisionera política uruguaya.

La segunda particularidad es que, además de hablar de la situación uruguaya y de la prisión política, relata experiencias de otras prisiones, de otras violencias políticas de antes y ahora, como la que sufre el pueblo palestino. Ello vuelve al texto no sólo un diálogo con la memoria y la historia de vida de la autora, sino que además se expande, abriéndose a la experiencia colectiva que es contada desde la voz de Valdés. Hay, en la conciencia de lo narrado, un hilvanar lo propio con lo de otros, en el recuerdo de que el horror y la violencia han ocupado más rincones de la historia, expandiéndose tanto por el Cono Sur como por Medio Oriente. Es un texto que habla del pasado y del presente, y es precisamente esa forma de hacer memoria personal/colectiva la que nos permite comprender mejor a quien escribe.

A diferencia de los otros dos textos que he trabajado, este tiene índice, pero no grandes subdivisiones: es un solo gran relato que se cuenta por medio de fragmentos. El texto está compuesto por pequeñas crónicas que tienen un tono muy personal, en las que la autora expone sus opiniones y reflexiones usando un lenguaje simple y directo, pero donde cuele una voz crítica que a ratos tiene un dejo a desesperanza y algo de rabia, en un tono muy distinto a los otros testimonios aquí trabajados. Estas han sido nombradas, al igual que Fabbri, con sustantivos

8 Ivonne Trías es periodista y estuvo recluida por 12 años (1972–1985). Su marido, hermana y cuñado fueron detenidos en Argentina en 1976, en el marco del Plan Cóndor, y desde entonces están desaparecidos.

comunes: “Infancia”, “El arresto”, “El interrogatorio” y también con breves títulos que dan cuenta de su contenido, por ejemplo, “Mi propia traición”, “La rebelión de la sangre” o “Los sueños de Mohamed”. Hay además un orden/desorden que las organiza, el que parte desde su detención y vuelve en el tiempo a la historia de sus padres, pero que luego avanza linealmente incorporando otras historias que vienen a completar el panorama. Por ejemplo, en la primera parte, la mayoría de las referencias son en relación con la madre, su trabajo y el matrimonio. Habla además de la propia infancia, de la relación con el cuerpo, de las monjas y de cómo llegó a la militancia. Pero entre esas historias, Valdés —al igual que Engler— hace uso de las cursivas para dejarnos entrar en un espacio más personal donde abandona la crónica y adopta un tono literario que narra desde la tercera persona del singular rellenando la historia familiar o la de ella. Las usa como un modo de incorporar una voz otra que quiere mostrarnos algo distinto, pues es la posibilidad de hacer hablar a alguien que no es ella, y del que imagina/supone/pretende aquello que dice. No nos explica quién toma la palabra, pero deja señales en los títulos y luego contextualiza en el texto mismo. Es así como conocemos la historia de su madre en voz de sus amigas meteorólogas o escuchamos hablar a su padre y a su tío marino.

Este es quizás el texto más fragmentado de todos, pero es el que recorre con más conciencia espacios distintos de la experiencia propia y de la prisión misma, entretejiendo historias que van desde las familiares a las relaciones humanas. Tiene conciencia de que el testimonio de lo vivido puede contarse también en relación a otros, otras personas y otros contextos, porque hay horrores que son compartidos. El juego además entre la crónica y la literatura que rellena los espacios “en blanco” de la historia le dan ese sello omnívoro que hemos venido trabajando. Valdés no tiene un tono heroico, sino más bien crítico, donde se notan los años de reflexión y que usa para decir y acusar.

Historias trenzadas

Santos-Herceg señala que, “[a] margen de esta urgencia o apremio por dar testimonio, los testimoniante casi siempre sienten la necesidad de dar cuenta, expresamente, de las razones por las cuales escriben. Esto distingue a este tipo de escritos de cualquier otro de orden exclusivamente literario” (191). Las tres autoras parten sus textos explicando por qué escriben, qué escriben y cómo deberíamos acercarnos a aquello. Sienten la necesidad de decirnos cómo hemos (ellas y nosotros) llegado hasta ahí. Que aquello es un testimonio, pero es una voz personal que no busca ser la de todos/as; que lo que se narra ahí es real, aunque está un poco ficcionalizado, pero pasó, lo que estamos leyendo en realidad sucedió; o que aquello es un recuerdo de vida o una crónica, pero que no debería leerse como un testimonio, aunque quizás sí, un poco al menos. Y no sólo se paran de manera cautelosa tratando, finalmente, de que eso que están escribiendo no sea tomado como una verdad única y absoluta, sino que además nos permiten, desde esa ventana que abren, describir un mismo periodo desde distintas miradas; ir completando el panorama. Hacerlo además de distintas formas, a propósito de elecciones diversas. Ahí es donde cobra importancia el testimonio pensado como género omnívoro, porque nos da la posibilidad de acercarnos a estos textos cargados de diferencias en sus decisiones y formas, y poder trabajarlos en una misma línea. Permitirles que, a pesar de las distintas opciones tomadas a la hora de escribir, en ese siempre complicado ejercicio de revivir lo pasado y hacerlo palabra, nos cuenten sus recuerdos.

Cada texto y sus particularidades van entretejiendo una historia que, finalmente, comparten. Cada una la expresa, la escribe, la testimonia desde un lugar distinto que podemos imaginar se relaciona también con su propia experiencia. Fabbri usa un tono más íntimo y recurre al ensayo para reflexionar. Su narración está centrada en el penal y en lo vivido dentro de él, que incluye siempre ese “nosotras” que funciona como un yo multiplicado; después de todo, ahí pasó 13 años de su vida.

Engler se aferra a una narración ficcional, que coquetea con lo novelesco para contar aquello que la persiguió buena parte de la vida, lo que sólo ella vivió y conoce, más fuera de la prisión que dentro de ella. Su reclusión fue de dos años, incluyendo el paso por el Consejo del Niño, pero su torturador la persiguió fuera de esos límites. Se centra en su propia historia y narra en un tono muy personal, donde ella es el centro, y evita hablar por otros. Por su parte, Valdés hace uso de las crónicas, que combina con pequeños fragmentos literarios para hablar de su historia, que incluye la familiar. Usa su voz para narrar recuerdos e historias de otros, pero nunca habla de un nosotros, sino que se hace responsable de su historia/narración. Da cuenta de un panorama que la incluye a ella, pero se abre al mundo. No es sólo su experiencia, ni los cuatro años que pasó encerrada, ni el exilio lo que quiere contar: quiere aprovechar de hablarnos de los otros horrores del mundo.

Esta historia se trenza no sólo dentro de los límites del Uruguay. Las similitudes aparecen y llaman a otras historias, contadas en límites cercanos y otros más distantes. Se cruzan cuando Fabbri y su familia aparecen en el relato de Valdés. Se cruzan en el exilio sueco, a donde llegaron ella y tantos otros latinoamericanos. Lo hacen con otros países del continente, no sólo en las menciones a Chile o Argentina, sino también en lo narrado, en lo vivido. Cuando leía a Ana Luisa Valdés pensaba en las ya mencionadas *Frazadas del Estadio Nacional* del chileno Jorge Montealegre, y entre las reflexiones de Edda Fabbri volvían a mi cabeza las propias de Nubia Becker, también chilena y quien, aún en Dictadura y bajo el seudónimo de Carmen Rojas, escribe *Una mujer en la Villa Grimaldi*. En testimonios de aquí y allá, los presos hablan de cómo entre los apremios reconocen acentos brasileños, argentinos o paraguayos. Cuando, más allá de las fronteras, se comparte la experiencia de la reclusión, la tortura y sus métodos: la picana, el submarino, la parrilla, los cuerpos colgados aguantando su propio peso, las amenazas a la familia, las violaciones, el aislamiento, los simulacros de fusilamiento, la falta de sueño, se replican una y otra vez. Los cuerpos compartieron (y comparten) las huellas de

una brutalidad que fue política de Estado y que contó con entrenamiento y perfeccionamiento de parte de quienes la aplicaban. Esa política de cooperación internacional que finalmente se fraguó en lo que hoy conocemos como Plan Cóndor. Testimonios, como los aquí presentados, entregan la individualidad de lo vivido, la voz de quienes estuvieron ahí, las palabras que la memoria y el olvido permiten rescatar/verbalizar/escribir. Son partes de un todo mayor y nosotros podemos, desde aquí, juntar esas partes para armar el puzle de la memoria reciente, no solo uruguaya, sino también latinoamericana.

Obras citadas

- Alonso, Jimena. “La prisión masiva y prolongada en perspectiva de género. Mujeres presas durante la dictadura uruguaya (1973-1985)”. *El tiempo quieto: Mujeres privadas de libertad en Uruguay*. Cord. Natalia Montealegre Alegría. Comp. Graciela Saprizza y María Ana Folle Chavannes. Montevideo: Universidad de la República, 2016.
- Pacifici, Susana. *Quisiera decirte tanto: cartas y otros textos de amor, cárcel y exilio, 1974-1985*. Ed. Alfredo Alzugarat. Montevideo: Rebeca Linke editores, 2015.
- Alzugarat, Alfredo. *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en el Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2007.
- Celiberti, Lilián. *Mi habitación, mi celda*. Montevideo: ARCA, 1988.
- Engler, Katia. *La ilusión de lo perfecto*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2011.
- Fabbri, Edda. *Oblivion*. Montevideo: Letraeña ediciones, 2012.
- Forné, Anna. “La autoficción testimonial: *Oblivion* de Edda Fabbri”. *Revista Telar*. [En línea], 7-8 (2010): 63-75. Web. 25 Aug. 2018

- Forné, Anna. “La escritura de la experiencia carcelaria en el Uruguay posdictatorial”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. Año 1, 3a. época, N° 3 (2009). Recuperado de <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/jspui/handle/123456789/50661>>
- Fried, Gabriela, Francesca Lessa y Felipe Micheliní. “Uruguay: El cóndor en la bruma”. *A 40 años del Cóndor. De las coordinaciones represivas a la construcción de las políticas públicas regionales en derechos humanos*. Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del Mercosur, 2015.
- Montealegre, Jorge. *Frazadas del Estadio Nacional*. Santiago de Chile: Lom, 2003.
- Pizarro Cortés, Carolina. “Formas Narrativas del testimonio”. *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Eds. Laura Scarabelli y Serena Cappellini. Milán: Colección Di-Segni, – Universidad de Milán, 2017.
- Riccio, Alessandra. “Lo testimonial y la novela-testimonio: El pacto testimonial”. *Anales de la literatura hispanoamericana*. N°20. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1991.
- Rosencof, Mauricio y Eleuterio Fernández. *Memorias del calabozo*. Navarra: Aguilar, 1993.
- Santos-Herceg, José. “Testimonio y verdad: un falso dilema. El caso de la prisión política en Chile”. *Cuadernos de Literatura* Vol. 18, N° 36 (2014): 184-210. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.CL18-36.tvfd>
- _____ “Punto de no retorno. Exilio del exilio”. *La experiencia del exilio y el exilio como experiencia*. Comp. Mariela Ávila y Braulio Rojas. Santiago de Chile: Universidad Raúl Silva Enríquez, 2019. 93-112.
- Turiansky, Wladimir. *Apuntes contra la desmemoria. Recuerdos de la resistencia*. Montevideo: ARCA, 1988.
- Valdés, Ana Luisa. *Su tiempo llegará*. Montevideo: Ediciones B, 2014.
- Valdés, Hernán. *Tejas Verdes: Diario de un campo de concentración en Chile*. Santiago de Chile: Taurus, 2012.

Schilling, Flavia. *Querida familia*. Portoalegre: Coojournal, 1978.

Rojas, Carmen. *Recuerdos de una mirista*. Santiago: 1984.

Wadem, Adolfo. *Adolfo Wasem: El Tupamaro. Un puñado de cartas*.
Comp. Sonia Mosquera. Montevideo: Ediciones de la Banda
Oriental, 2006.

Memorias a coro: testimonios de ex presas políticas en la producción cultural argentina del pasado reciente¹

Sandra Beatriz Navarrete Barría
Instituto de Estudios Avanzados
Universidad de Santiago de Chile

Decidimos recordar en conjunto porque creemos que sobrevivir en ese sitio fue una empresa colectiva. El aislamiento era una herramienta que los represores usaban para hacernos sucumbir, para quebrarnos
(Ese Infierno 32)

Dentro del campo testimonial reciente del Cono Sur, se ha hecho oír insistentemente la voz de mujeres que en tiempos de represión fueron torturadas en diversos y prolíferos centros clandestinos. Estas voces se han potenciado no sólo por lo que se ha denominado como un *boom* de la memoria, sino que también por una revisión crítica de la categoría de género en el marco del activismo feminista del último tiempo. Es decir, la articulación de los testimonios colectivos de mujeres con el movimiento feminista ha permitido el engrose de un pilar fundamental para la problematización de la experiencia de represión particular y diferenciada que vivieron las mujeres. En este sentido, una de las principales luchas del movimiento feminista en relación con la violación de derechos humanos en dictadura es la tipificación de la violencia sexual y política como delito de lesa humanidad, distinto de la tortura. Con esto se busca,

1 Este trabajo forma parte de la investigación titulada *Formas narrativas del testimonio. Relatos de prisión política en Chile, Argentina, Brasil y Uruguay* (FONDECYT N° 1161551).

en última instancia, un cambio en el Código Penal a través de la inclusión de la perspectiva de género. También podemos mencionar lo fundamental que ha sido para las investigadoras feministas el rescate de la militancia política de las mujeres en tiempos de resistencia, la lucha que enfrentaron por el reconocimiento dentro de sus propios partidos políticos y las distintas maneras de opresión que también sufrieron allí, de modo tal de desarmar la imagen de una izquierda igualitaria. Acotamos aquí con estos dos ejemplos lo fundamental que ha sido el testimonio de mujeres sobrevivientes como relato que permite la reinterpretación, no sólo de la historia reciente, sino que de la misma ley. En palabras de Forcinito:

[...] la reformulación de los derechos humanos en Argentina desde una perspectiva de género no podría entenderse sin la lucha de las ex detenidas y las ex presas políticas que ha tenido lugar, tanto respecto de la ley como a las prácticas culturales donde el testimonio sirvió y sirve de escenario en el cual poner en escena las disputas de la subjetividad y la marca sexuada (187).

Los ejemplos de producciones culturales recientes que vinculan el testimonio, la memoria y la problemática de género son numerosos y de distinta índole. Con esto nos referimos a que se posicionan desde diferentes objetivos: artísticos, de denuncia, visibilización, justicia, entre otros. Dentro de este panorama, nos interesa indagar en aquellas producciones que dan cuenta del diseño de un proyecto testimonial mayor, a cargo de sujetos internos o externos a la experiencia del trauma, que deciden escharbar en ese pasado tortuoso, para convocar colectivamente a los testigos y configurar una obra de difusión memorialística amplia. Ejemplos de estos testimonios abundan, y se distinguen por la construcción de relatos en grupo, en una sintonía dialógica que invita al lector o espectador a situar las experiencias de tortura y prisión política en un marco de interpretación necesariamente colectivo.

Son un grupo de testimonios caracterizados por la diferencia con el registro de la memoria hegemónica o el testimonio

clásico, en el que importan el relato de la experiencia, la facticidad del horror, la denuncia del verdugo y de las herramientas de tortura, desde una narración anclada en un “yo” que revela su verdad, con tintes muchas veces heroicos. De una manera distinta, estos testimonios grupales de mujeres dejan entrever, fragmentariamente, múltiples subjetividades —mujeres militantes, esposas de desaparecidos, madres y abuelas de Plaza de Mayo, sobrevivientes, madres en cautiverio, etc.— que no se definen sólo como cuerpos torturados de ex presas políticas, sino que sobresale más que ello, y justamente gracias al relato articulado de una colectividad, la motivación ideológica y política que consigue aunarlas en un mismo grito. Como explica Paula Simón: “[n]o se trata de acumular testimonios, de acopiar versiones, sino de incorporarlos en un proyecto que sostenga un fundamento para la recuperación de la memoria” (594).

De este modo, se privilegia lo que Jan Assman (1988) ha denominado como “memoria comunicativa”, es decir, aquel tipo de ejercicio rememorativo que se articula en la oralidad, construido dentro de unos marcos sociales dados, en un momento determinado y que es transmitido por un conjunto de personas que se relacionan entre sí por medio de lazos laborales, afectivos o de parentesco (Seydel 199-200). De lo anterior se desprende que el motivo del testimonio es algo que emerge con claridad durante el relato, en un meta-ejercicio que busca una constante situacionalidad o, en términos de Assman, intenta definir e insistir en el marco social que las une: somos mujeres sobrevivientes y estamos aquí testificando por esta razón en particular.

El principal objetivo de acercarnos a este *corpus* es indagar en las novedades formales y de fondo que construyen estos ejemplares para el género testimonial latinoamericano. En este sentido, nuestras preguntas fundamentales son: ¿qué características desarrollan estas nuevas modalidades del testimonio? ¿Cómo funciona la perspectiva de género en el ejercicio de la multivocalidad? ¿Qué estrategias formales permiten entrelazar estos relatos? ¿A qué se debe esta elección por parte de las

testimoniante? ¿Qué nuevos modos de comprensión del rol social del testimonio posibilitan estos *corpus*?

Una revisión preliminar de los testimonios nos ha llevado a considerar al menos dos características fundamentales en las que convergen, y que nos permiten analizar y reflexionar en torno a las preguntas anteriormente planteadas: (1) la perspectiva de género como filtro de acercamiento y problematización del ejercicio conmemorativo, y (2) La propiedad de “multivocalidad”, referida a la pluralidad de voces testimoniante agrupadas en un canal comunicativo, que les permite indagar en sentidos específicos de la experiencia carcelaria que no logran emerger de una voz única y protagónica. Para explorar estas características, abordaremos analíticamente dos testimonios colectivos argentinos: el primero, *Putas y guerrilleras* (2014), coordinado por las periodistas Miriam Lewin y Olga Wornat, libro de formato libre y complejo que recopila diversos testimonios de mujeres sobrevivientes; y el segundo, *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* (2013), película testimonial dirigida por Fernando Álvarez, quien, a través del registro fílmico, conjuga el relato de la experiencia de represión de un grupo de mujeres y un hombre, con recortes de periódicos con distintas noticias relacionadas a la dictadura militar. Ambos coinciden en la priorización de una mirada interpeladora sobre la violencia particular que sufrieron las mujeres en detención forzada para, desde allí, entrelazar voces y comparar experiencias de distintos sobrevivientes.

Una mirada genérico-sexual sobre la dictadura argentina

El incremento de la producción testimonial de mujeres y la variedad de esta da cuenta de un proceso de maduración y conscientización de lo que significó la cárcel, la tortura y represión femeninas como experiencia diferenciada en dictadura. Este proceso se fue gestando con las acciones de las mismas sobrevivientes, pero también, sostenidas en un contexto de escucha más receptiva y atenta a los derechos de estas. La mirada-otra

juega un rol fundamental que es capaz de abarcar e intervenir distintas zonas de nuestra cultura y sociedad. En este caso específico, la perspectiva de género funciona como motor impulsor que convierte los relatos fragmentarios y plurales publicados recientemente en una acción política que se posiciona desde un sitio particular, que es el lugar de lo diferente para, desde allí, complejizar la dictadura cívico-militar y representarla como un hecho histórico aún no contado o pensado en su totalidad.

La irrupción de la mirada genérico-sexual en los testimonios recientes se ve potenciada no sólo a partir del hecho de que las testigos sean mujeres, sino que también contribuye el que quienes arman estas memorias y orquestan la multivocalidad definan públicamente su trabajo como orientado hacia la reivindicación y denuncia de la situación particular de las prisioneras políticas en dictadura. En el caso de *Putas y guerrilleras*, la autora Miriam Lewin explica que este proyecto no nace como un libro, sino que “como una necesidad de entender qué era lo que nos había pasado como mujeres y qué estaba pasando ahora, qué era lo que había cambiado para que algunas mujeres pudieran animarse, después de muchísimos años de haber guardado silencio, a denunciar”. En esta misma línea, el director de *Campo de batalla. Cuerpo de mujer*, Fernando Álvarez, comenta: “cuando empezó todo este proyecto lo comenzamos a hacer porque veíamos que los delitos de lesa humanidad que se referían a abusos sexuales no habían sido tratados, entonces, nos propusimos que se hablara del tema”².

Como se puede apreciar, el motivo principal es conseguir instalar un espacio de escucha y debate para el asunto específico de la violencia contra las mujeres bajo represión, asunto que en el testimonio judicial o individual no había encontrado la difusión necesaria como para que estas denuncias tuvieran una cabida social efectiva. Las principales razones pasan, a nuestro juicio, tanto por el ámbito jurídico de la impunidad —en donde los victimarios no han sido mayoritariamente juzgados por crímenes sexuales, salvo algunos casos

2 Entrevista de Radio Keops FM, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=P2CGNNImCIY>

recientes— así como por el ámbito social de la condena, en el que se aprecia el prejuicio hacia aquellas militantes que sobrevivieron. De este modo, la sospecha general que recayó sobre todos los sobrevivientes —que se refleja en la frase “¡Algo habrán hecho!” para apuntar con el dedo directamente a la delación— incluye también, en el caso de las mujeres, la sospecha del consentimiento en las relaciones sexuales con sus torturadores. Ambas dimensiones, la jurídica y la social, son profusamente abordadas en estas dos producciones testimoniales y se distinguen al mismo tiempo como focos de investigación y puntos clave de interpelación a las testimoniantes.

En *Putas y guerrilleras* se destaca la dimensión jurídica de la violencia sexual como una de las líneas de reflexión más importante, así como también todos los presupuestos culturales asociados a este núcleo de debate. Es así como se cita el caso de Amalia Ricotti y la condena contra su perpetrador, Horacio Américo Barcos, para explicar la transformación del marco legal de la violencia sexual en dictadura, dedicándole un capítulo completo a este asunto. El caso de Ricotti, del año 2010, es importante en Argentina, pues marca una referencia al ser la primera condena por delito sexual en contexto de dictadura, derivado de lo cual Horacio Barcos fue sentenciado a 11 años de prisión, a pesar de los argumentos esgrimidos por la defensa que aludían, básicamente, a que la víctima no había denunciado con anterioridad. Ahora bien, esta sentencia significó un primer gran avance en la adaptación de la manera en cómo la justicia interpreta la violencia sexual en el marco de represión estatal, y cómo se adapta al Código Penal existente, no obstante, se sigue tropezando con el escollo de incluir la violencia sexual dentro de la figura de los tormentos.

Lo interesante es que el formato del testimonio *Putas y guerrilleras* permite la articulación de distintas voces, pero también de distintos códigos, como en este caso lo es el Código Penal, que se pone en diálogo con ciertas escenas relacionadas a la temática, que las autoras recogen de los testimonios; así como también comentarios de asuntos propios de la cultura militar, como lo es el concepto de “recuperación” —asociado a

la violencia sexual contra las mujeres — el que las autoras pesquisaron en testimonios de victimarios como una especie de símbolo que opera a nivel social:

Dejar de desear intimidad solo con sus compañeros, con quienes tenían afinidad ideológica, similares valores y un compromiso con la militancia política y hasta con la lucha armada, para acceder a una ‘relación’ o un contacto físico sexual con los oficiales del grupo de tareas implicaba una ‘recuperación’ de los valores occidentales y cristianos (Lewin y Wornat 333).

En el caso de *Campo de batalla. Cuerpo de mujer*, el tema de la violencia sexual contra las presas políticas atraviesa transversalmente cada testimonio. Al igual que *Putas y guerrilleras*, este documental se propone colaborar con la develación y difusión de los casos de abuso sexual como empresa que sistemáticamente fue practicada por las fuerzas militares. Para ello, filman los testimonios de distintos testigos, que se detienen en variados episodios de violencia sexual, tales como manoseos, insultos, golpes en el vientre de embarazadas, desnudez forzada, picana, violaciones, entre otros. Cada uno de los testigos responde a la pregunta por la violencia sexual que pudieron observar o, directamente, padecer en los campos de detención. Por ejemplo, la testimoniante Silvia Otivieros expresa al respecto: “[e]n lo particular, a las mujeres nos empezaron a manosear desde el primer día. El primer día empezaron los manoseos y los insultos. Somos mujeres, somos putas si es que militamos. Y de los insultos muy rápidamente, al segundo tercer día, empezaron las violaciones. Yo recuerdo haber sido violada por lo menos por diez, doce hombres” (2013).

La yuxtaposición de los relatos que cada testigo expone frente a la cámara, cada uno fragmentado o interrumpido en distintas partes, va constituyendo un *collage* del horror enfocado desde una clara voluntad de denuncia, que es pasada por el filtro genérico-sexual, en el que cada una aporta, a su vez, una mirada particular que permite subrayar algunas dimensiones del terror por sobre otras. Es así como se van delineando

temas y situaciones de violencia sexual, que antes se interpretaban simplemente como elementos propios e indistintos de la tortura. Por ejemplo, las humillaciones y los golpes particulares que la sobreviviente Ana María Coreaga tuvo que soportar estando embarazada: “Si yo tengo que pensar mi experiencia en el campo de concentración vinculada a una cuestión de género o condición femenina, lo más directo vinculado a eso fue el embarazo” (2013).

Añadido a los testimonios, en este documental se construye un breve, pero interesante contrapunto entre dos películas argentinas: *La voz de los pañuelos* (Guarini, Céspedes 1988) y *Buen pastor. Una fuga de mujeres* (Herrera, Torres 2010). La primera hace un retrato de las Madres de Plaza de Mayo y la segunda documenta la fuga de 26 presas políticas de la cárcel de mujeres Buen Pastor de Córdoba en 1975, en el contexto del “Navarrazo”. El contrapunto específico se produce entre dos fragmentos de ambas películas. Por un lado, de *La voz de los pañuelos* se recorta un testimonio inconcluso de una sobreviviente que no puede contar su experiencia. La película en blanco y negro muestra una joven muy afectada, titubeante y nerviosa que trata de contar el horror que vivió, pero le resulta imposible. La toma se intenta dos veces hasta que ella explica: “no, disculpame pero no, no lo puedo hacer. Es que no puedo, no me salen las palabras” (00:47:13). Por otro lado, del segundo film se selecciona el testimonio de María del Carmen Claro, ex presa política que relata que fue violada, pero se detiene en la escasa receptividad y empatía de su propio hermano: “en un momento mi hermano vino a verme, lo dejaron entrar a una salita [...] y yo le decía a mi hermano ‘sacá afuera que me torturan, sacá que me están violando’, y mi hermano decía ‘no exageres, no exageres, no puede ser’” (00:54:15). Intercalados entre ambos fragmentos, observamos algunos comentarios de las testigos con relación a estos dos extremos: el no poder expresar en palabras el horror, la incapacidad de transmitir el trauma, y el poder contarlos desde el primer día, pero sin tener recepción alguna. Este ejercicio de montaje resulta particularmente significativo ya que permite evidenciar que el argumento más extendido que

intenta culpabilizar a las mujeres del silencio y el tabú generalizado sobre la violencia sexual en prisión política, a saber, que las mujeres no denunciaron tempranamente estos abusos y que por lo tanto son falsos, es una justificación errada, por al menos dos razones: primero, las mujeres que fueron sistemáticamente torturadas y violentadas, quedaron con un trauma tan grande que les impidió verbalizar esta experiencia, y segundo, aquellas que efectivamente lograron transmitir el horror padecido, no fueron atendidas ni escuchadas de manera empática.

Uno de los aspectos que se va inmiscuyendo en los testimonios es ese daño moral del que habla Rita Laura Segato al referirse al fin último de la violación sexual, cuando esta se enmarca en un contexto de guerra. La “masacre moral” es aquel daño que se produce cuando el cuerpo tutelado, que es el cuerpo femenino —por ser amparado y vigilado en una cultura patriarcal— es denigrado, abusado y humillado por el enemigo. Es un daño que atraviesa el propio cuerpo de la mujer y su identidad, y alcanza connotaciones de denigración colectivas. Porque, en definitiva, “no hay derrota del vencido sin que en ella participe su destrucción moral” (364). La prolongación de este daño moral aparece justamente en el hecho de que se esté testimoniando tardíamente sobre abusos sexuales. Por otro lado, aquellas que lo hicieron en las primeras instancias de los juicios, no fueron escuchadas o correctamente atendidas, demostrando así que el tabú sobre la violencia sexual era muy fuerte: era algo de lo que no se quería hablar, pero tampoco escuchar. Hay varios ejemplos de este fenómeno en los testimonios que analizamos. Sobre todo se destaca el que sea un solo hombre el que se atreva a hablar sobre esto, y desde una posición bien particular, que es la de testigo. Fernando Rule, secuestrado en el año 76 y preso político hasta el 82, testifica sobre la violencia sexual que recayó sobre sus compañeras de la siguiente manera: “todas las compañeras fueron violadas. Mientras yo estuve, no hubo mujer que no fuera violada, y de forma salvaje” (00:32:30).

La violencia sexual connota decididamente patrones genéricos-sexuales que determinan el trato específico que recibe una persona, dependiendo de su identidad de género, incluso

en el caso de las agresiones sexuales hacia hombres. Para Elizabeth Jelin, las mismas prácticas de prisión y tortura significan ejercicios de feminización, en los que, mediante la violencia extrema, se busca “convertir a estos hombres y mujeres en seres inferiores, pasivos y dependientes de la virilidad y supremacía militar” (103). En palabras de María Graciela Giordano: “[e]l discurso unívoco del poder [...] se ve como masculino, con todas sus connotaciones de dominio patriarcal y falocéntrico, con poder absoluto sobre el ser pasivo, feminizado, representado por el cuerpo torturado” (150). Con todo, lo cierto es que a través de la prisión, tortura y violencia sexual se sella una disminución simbólica y material del poder político que estas víctimas pudieron haber desempeñado en militancia. Los testimonios analizados delimitan una zona fronteriza que demarca un cruce entre la disminución moral, el trauma psicológico y la resistencia política como un acto todavía posible. De este modo, el testimonio colectivo de mujeres sobrevivientes puede constituir un arma contundente para recuperar no solo la verdad de su experiencia carcelaria, sino algo de esa agencia política, brutalmente arrebatada.

La multivocalidad de la memoria: algunos aspectos del testimonio coral de mujeres

Resolvimos ser solo mujeres en el grupo porque para nosotras haber pasado por el Campo tuvo tintes especiales vinculados con el género: la desnudez, las vejaciones, el acoso de los represores, nuestra relación con las compañeras embarazadas y sus hijos
(Ese Infierno 32)

Si las dictaduras utilizaron estrategias de homogenización, uniformidad, violencia y represión, las voces recientes de las sobrevivientes desmantelan y denuncian este horror con un discurso colectivo, basado en la solidaridad de género, en la multiplicidad de voces e identidades, y en el gesto público de

la resistencia al olvido y el silencio. En función de lo anterior, en este apartado vamos a explorar la propiedad de la multivocalidad, problematizándola y pensándola no solo como un elemento formal que permite integrar diferentes voces y tonos a la experiencia carcelaria de mujeres, sino que como un ejercicio de memoria que solo se consigue gracias a la colectividad y que, en vista de ello, es capaz de construir un pensamiento complejo y multidireccional.

En este sentido, partimos aclarando que no consideramos que la multivocalidad sea una característica única y exclusiva de los testimonios de mujeres, sino que apuntamos a rastrear aquellos aspectos que se desarrollan en estos testimonios corales de mujeres sobrevivientes de manera distinta debido a razones de índole genérico-sexual. En base a esto, y sin pretensiones de oponer características femeninas y masculinas para los testimonios, es importante recolectar algunas conclusiones sobre este asunto a las que han llegado ciertas investigaciones. Anna Forné —en su trabajo sobre los testimonios uruguayos del Taller *Memorias para armar 2001 y 2002*— explica que los testimonios femeninos se posicionan desde un discurso contra hegemónico enunciado desde los márgenes (2011), y que se erigen como relatos que colaboran con la memoria colectiva desde otras aristas, no siempre exclusivamente políticas ni públicas, sino que muchas veces predominan en ellos paisajes del mundo familiar y privado. Se advierte así un aporte a la memoria social desde el subrayado en las filiaciones familiares, situándolos como indivisibles de la experiencia carcelaria: “Con un anclaje en el presente de la escritura con vistas hacia las futuras generaciones, que aparta estos relatos de los temas de las luchas políticas del pasado y el repudio a los represores, las voces narrativas se expresan en función de abuelas, madres e hijas, y no tanto a partir de una convicción política o ideológica (Forné 2011).

Elizabeth Jelin, por otro lado, menciona que los varones tienden a ser más sintéticos en sus narrativas, mientras que las mujeres expresan sentimientos, hacen más referencias a lo íntimo y a las relaciones personalizadas (108). Además, muchas de ellas “narran sus recuerdos en la clave tradicional del rol de

mujer, la de ‘vivir para los otros’. Esto está ligado a la definición de una identidad centrada en atender y cuidar a otros cercanos, generalmente, en el marco de relaciones familiares” (108). De este modo, las mujeres tienden a centrar los relatos en las experiencias de los otros, a través de sentimientos y percepciones propias. Así, las voces de las mujeres introducen una pluralidad de puntos de vista, lo cual implica el reconocimiento y legitimación de “otras” experiencias además de las dominantes” (110), coincidiendo en este punto con Forné.

Por otro lado, la historiadora Graciela Sapriza, especialista en testimonios de mujeres uruguayas, explica que a partir de estos relatos se amplifica el abanico de temas posibles de incluir o asociar al relato de la prisión política y la tortura. Temas que en general podrían “considerarse de materia prima para el relato de una historia social/subjetiva o íntima, del período de la dictadura” (69), puntualizando que estos relatos poseen la capacidad de describir escenarios diversificados del pasado reciente (los de la vida cotidiana, los afectos, por ejemplo, así como la ausencia notoria de referentes comunes en el discurso masculino: acciones heroicas, arriesgadas o políticas, en el sentido ‘tradicional’).

En atención a lo anterior, lo multivocal lo entendemos de dos maneras fundamentales: por un lado, como una disposición formal que permite la coralidad de voces testimoniantes, y, por otro, como una característica reiterativa de cada testimonio en particular, por la que sus relatos siguen diferentes rutas de experiencias. De esta manera, se desmarcan del testimonio judicial y permiten el conocimiento de diversos contextos, personas y situaciones asociadas a la prisión política. Sus mismas voces refieren la diferencia, aluden a distintos registros de la memoria, variados recuerdos, tanto propios como ajenos, diversificando y transformando en definitiva el estatuto de sujeto del trauma o sujeto de enunciación del testimonio. A continuación, ahondaremos en aquellos elementos que nos acercan más específicamente a lo multivocal en *Putas y guerrilleras* y *Campo de batalla. Cuerpo de mujer*.

Un primer aspecto que pone el acento en lo plural es la misma forma narrativa del testimonio coral, la que se sustenta en la reunión de varios testigos y sus respectivos relatos sobre la represión. En el caso de *Putas y guerrilleras*, se construye un relato multivocal que comienza con los testimonios personales de las dos autoras, y que sigue con un vasto texto organizado en capítulos. En ellos van ramificándose libremente una serie de testimonios anónimos, pasados por una especie de filtro contextual, en el que la narración construye un contrapunto entre el código expositivo, que actúa a modo de introducción objetiva del caso, y el código ficcional, que emerge una vez que se comienza a contar la historia en tercera persona. A esta historia se le van insertando fragmentos en estilo directo de los testimonios recopilados, entre signos de comillas. Por ejemplo, el segundo capítulo refiere el caso de Elena Alfaro, con el título de fantasía “El Vesubio: la doble cruz de Elena”, y parte así:

Junio de 2006, París. Una anciana pequeña, con manos temblorosas, prende la cruz de la Legión de Honor al pecho de una mujer. Es Lucie Aubrac, heroína de la resistencia anti-nazi. La distinguida es una argentina, Elena Alfaro, sobreviviente del centro clandestino de detención El Vesubio (103).

Aquí se aprecia cómo lo ficcional se inmiscuye en el relato testimonial, sobre todo en las partes introductorias o reflexivas, en donde la narración es menos aprehensiva con la facticidad del horror. Luego se da paso a una breve reseña que identifica y sitúa históricamente a la testigo para, finalmente, dar paso a su testimonio, que en este caso es una transcripción parcial del Juicio a las Juntas, lo que les permite a las autoras subrayar la escasa receptividad del sistema judicial ante las denuncias de violencia sexual, que en este caso es particularmente notorio, ya que después de que Elena denuncia y describe varios delitos de abuso sexual, el juez le pregunta: “¿[p]udo notar la presencia de alguna persona extranjera en el lugar, como detenida?” (106). Ante esto, la voz narrativa reflexiona:

Después de escuchar la descripción de por lo menos siete crímenes contra la integridad sexual con múltiples perpetradores y víctimas incluyendo a la declarante, que evidentemente tenía la voluntad firme de denunciar, el juez cambia de tema. ¿No estaba interesado el tribunal en el relato de la testigo? (106).

Se observan también apartados con un registro periodístico, a modo de entrevista, en los que se introduce a quien va a entregar información:

Manuel Pedreira tiene 62 años y fue un alto oficial de Montoneros de La Plata. Vivió exiliado en México y luego en Chile [...] Su hermano y su primera esposa están desaparecidos [...] La pregunta sobre lo que sucedió en los campos de cautiverio con las sobrevivientes y la temática del libro, lo sorprendió (202-203).

Y luego se procede a la sucesión de preguntas y respuestas, en estilo directo:

–Durante el tiempo que estabas en Montoneros, ¿Qué pensabas de las sobrevivientes, y de los abusos sexuales o las “relaciones” que algunas compañeras mantuvieron con sus secuestradores, y que sabíamos, llegaba a oídos de la conducción de Montoneros?
–Hasta 1979, creí que las compañeras y compañeros que daban información eran traidores, sin considerar ningún otro elemento [...] Ahora y con la perspectiva del tiempo transcurrido y los testimonios recogidos, para mí todos los compañeros que estuvieron en manos de los militares en los centros clandestinos son víctimas (205-206).

Por su parte, el documental *Cuerpo de mujer, campo de batalla* presenta el registro de 18 testimonios (17 mujeres y un hombre), organizados de acuerdo con ciertas temáticas y preguntas que, en un guion fragmentario, van construyendo este coro de voces. Al igual que en *Putas y guerrilleras*, no existe un patrón definido que organice la intervención de los testigos. No obstante, sí se perfila un norte claro para el testimonio de cada

uno, que es el de describir y reflexionar sobre la experiencia carcelaria y la violencia vivida allí por las mujeres. En el caso del testimonio del único hombre que incluye el grupo, Fernando Rule, su relato es sobre la violencia sexual padecida por su compañera de militancia y de vida, Silvia Ontiveros, también secuestrada en un campo de concentración mendocino y que igual participa del documental.

En función de esto, los testimonios de cada uno responden a una pregunta macro sobre violencia sexual y luego a preguntas específicas que van saliendo al ritmo de la entrevista. Por ejemplo, en el contexto del relato de Fernando Rule sobre la vez en que lo obligaron a *ver*³ a su mujer colgada después de la tortura, él exclama: “necesitaban dejar en claro que nos despojaban de todo, y para ello, despojarnos de todas las cosas y entre las cosas estaban las mujeres” (1:00:59). Ante esto, la entrevistadora le responde: “bueno, pero a las mujeres podrían habernos planteado lo mismo, despojarnos de todas las cosas, y entre las cosas, estaban los varones” (1:01:00). Y cierra el testigo: “podrían sí, pero no está en el ideario de un policía militar que el marido es propiedad de la mujer. No, no” (1:01:10). Es importante destacar que estas intervenciones de los entrevistadores no son tan significativas, porque no son frecuentes; además son escasamente audibles y, por otro lado, la cámara jamás se posa sobre ellos, sino que exclusivamente sobre los testigos. Con todo, estas intervenciones convierten a ratos al testimonio en un diálogo y lo enmarcan dentro de un formato conversacional.

En este documental, la memoria de los hechos también se ejercita a partir de la visita de los testigos al lugar en donde vivieron el horror, para comentar su experiencia desde el mismo sitio en donde fueron torturadas. Como es el caso de Liliana Callizo, quien entrega una parte de su testimonio desde el centro de detención y tortura La Perla, Córdoba. Allí rememora muy brevemente su experiencia en función del reconocimiento

3 Colocamos *ver* en cursivas porque Fernando Rule no vio realmente a su mujer, ya que estaba con una venda en los ojos, sino que lo obligaron a tocarla para reconocer el estado en el que había quedado posterior a la tortura y violación.

del espacio. Por otro lado, además de los testimonios orales, el documental incluye otros registros y archivos de la dictadura, que van permitiendo un panorama amplio de la memoria de la época. Se citan fotografías de diarios como *La Nación* (Buenos Aires), *La Gaceta* (Tucumán), *Los Andes* (Mendoza), *Clarín* (Buenos Aires), entre otros, así como también registros filmicos de distintos episodios, como persecuciones policiales del día en que La Junta Militar se toma el poder, haciendo un paralelo entre el discurso oficial que comunica la situación al país y lo que sucede en las calles.

Además de los elementos formales de la multivocalidad que, como pudimos analizar, tienen que ver con la disposición narrativa de los testimonios y de todos los aspectos involucrados en ellos, advertimos un segundo elemento que nos interesa puntualizar y que va en directa relación con lo ya expuesto. Nos referimos a la posibilidad que abre este formato coral de interpretar y promover un pensamiento complejo y procesual sobre el pasado reciente. En este sentido, consideramos que los testimonios colectivos que dejan en evidencia el trabajo implicado en el ejercicio de la rememoración, así como también las distintas formas, voces y accesos al recuerdo, contribuyen reflexivamente a promover interpretaciones de un orden muy distinto al propuesto por el testimonio hegemónico, en tanto acentúan el momento de enunciación del trauma y el cómo se llega a dicha instancia, más que el trauma mismo, y también el necesario encuadre dialógico que enmarca cada relato. De esta forma, el testimonio se formula en clave de presente continuo y se entreteje indivisiblemente con la memoria social.

En atención a lo anterior, el concepto de *collective remembering* de James Wertsch (2002) nos da nuevas luces, en tanto nos permite observar cómo estos testimonios trabajan en un presente rememorativo que constantemente está refiriendo al proceso que nos permite hacer memoria a nosotros como lectores/espectadores y, a su vez, a los autores y testimoniantes. Nos dice este autor: “[i]nstead of talking about memories that we have, the emphasis is on remembering as something we do” (Wertsch 17), es decir, un proceso constante ubicado en el

presente. Aquí es pertinente destacar la exhaustiva documentación archivística que precedió a *Putas y guerrilleras* y *Cuerpo de mujer. Campo de batalla*. Ambos trabajos consideraron numerosas entrevistas personales, revisión de expedientes judiciales, testimonios y sentencias, grabaciones de los juicios, interpretación y debate con otros libros, ya sea testimonios escritos por otras sobrevivientes, libros de teoría de género, documentación histórica del período, etc. Y estos antecedentes no son transformados y convertidos en simples fuentes históricas, sino que se insertan en los testimonios para que el receptor realice las operaciones pertinentes, con el fin de darle un nuevo sentido al pasado, en este caso, para que se redescubran los acontecimientos de dictadura a través de un nuevo prisma que pone el acento en la experiencia de mujeres. La acentuación en el acto de recordar también se aprecia en un pequeño pero significativo gesto sonoro, en el documental *Campo de batalla. Cuerpo de mujer*, el cual carece de música y cuyo único sonido destacado es el de la cámara fotográfica y su característico *click*, cada vez que se muestra una fotografía o recorte indistinto del pasado (de un diario, por ejemplo), emulando el ejercicio inmediato de fotografiar, y con esto, simbolizando sonoramente el ejercicio del trabajo memorioso hecho en un presente.

Conclusiones

Dentro del espectro memorialístico argentino que reinterpretó el pasado reciente, el testimonio ha desempeñado un papel fundamental tanto en la pesquisa de la verdad como en la lucha contra el olvido. En este contexto, hemos querido destacar el rol de los testimonios corales de mujeres sobrevivientes, en tanto iluminan y problematizan aspectos oscuros y no suficientemente debatidos aún por la sociedad. Los testimonios analizados coinciden en focalizar la experiencia de mujeres desde sus especificidades, partiendo del supuesto de que estas se deben a construcciones culturales de desigualdad de género que, una vez instalada la represión, son acentuadas y exaltadas,

posibilitando una actitud diferenciada para hombres y mujeres por parte de los militares, en donde estas últimas debieron enfrentar desde distintos tipos de insultos (puta, guerrillera, prostituta, montonera, etc.), tratos (donde se destaca que la mayoría de las mujeres sufrió algún tipo de agresión sexual), hasta los padecimientos más dolorosos, como la maternidad en cautiverio y la apropiación de sus hijos. De este modo, las experiencias no fueron iguales y, por lo tanto, los modos de rememoración de uno u otro género tampoco lo fueron.

El *corpus* analizado en este estudio constituye un proyecto testimonial definido que busca no solo expandir y resignificar el pasado traumático, sino que, y tal como declaran las mismas testimoniadas, autores y realizadores, busca situar en la palestra el tema de la violencia sexual en prisión política y, junto a ello, todos los escollos penales y socio-culturales que han impedido que este asunto sea de conocimiento y debate público. En este sentido, consideramos que la forma coral brinda un soporte pertinente en función del objetivo de difusión de la experiencia de mujeres en dictadura, en la medida que sociabiliza el debate al insertar una serie de núcleos discursivos enquistados en la cultura argentina, como lo son las ideas de traición, consentimiento y amoríos entre víctimas y victimarios, o los prejuicios en torno al silencio de las mujeres violentadas sexualmente. Todos estos núcleos discursivos están organizados de modo tal que, además de ser comentados por distintas testimoniadas desde variadas aristas, van adquiriendo una consonancia que, en la repetición y reelaboración, propician la interpelación directa al lector y espectador.

Además de este evidente objetivo de denuncia y afán por generar un efecto empático en los receptores, en el análisis de ambos testimonios hemos evidenciado que la configuración narrativa multivocal genera una interpretación compleja y mutidireccional del pasado, enriquecida por una disposición formal que va articulando caminos para leer en los testimonios lo diverso y lo silenciado sobre el horror de la dictadura. La orquestación discursiva de esta pluralidad de voces va insertando matices y resquebrajamientos a los marcos de comprensión

hegemónicos de la memoria dictatorial, que no pasan solamente por incluir otras perspectivas y experiencias, sino que tienen que ver sobre todo con armar formalmente un aparato discursivo memorioso que dispara, confronta y potencia varios niveles de comprensión del pasado reciente. Aquí me refiero, por ejemplo, a la narración no lineal y anclada en distintos registros narrativos que conjugan el afán de archivo con la intención ficcional en *Putas y guerrilleras* o a la conjugación de documento histórico con testimonio, en el que van intercalando en los testimonios y entrevistas distintos tipos de archivos —desde filmes, diarios, fotografías, libros, entre otros— para agudizar la comprensión de la memoria como un acto laborioso, que se realiza desde el presente. Todas estas técnicas y artificios, en definitiva, transforman la manera misma de pensar y comprender el pasado.

Finalmente, consideramos fundamental poder situar este tipo de testimonios bajo un foco analítico que diferencie sus características y particularidades y, en este sentido, se entrelazan las diferencias genérico-sexuales de las testigos y sus experiencias con los aspectos formales y técnicos que hemos reseñado. En su conjunto, ambas facetas permiten observar aspectos novedosos que dinamizan y permiten transformaciones en el género testimonial latinoamericano. En este sentido, y en el caso específico de nuestro *corpus*, resulta muy auspicioso el crecimiento del movimiento feminista en Argentina gracias al Ni Una Menos y a la lucha por la despenalización del aborto. Ambas fuerzas feministas conforman un grito altisonante con ecos transnacionales, en donde se unen las tomas feministas universitarias en Chile y el reciente movimiento brasileño *Ele Nao*. Ante este panorama, estamos seguros que el pasado de horror que vivieron miles de mujeres en los países del Cono Sur seguirá siendo revisitado desde perspectivas cada vez más comprometidas y reflexivas.

Obras citadas

- Daona, Victoria. "Mujeres, escritura y terrorismo de estado en Argentina: una serie de relatos testimoniales". *Moderna Sprak*. Vol. 107, N° 2 (2013): 56-73.
- Campo de batalla. Cuerpo de mujer*. [Documental]. Prod. Lizel Tornay y Victoria Álvarez. Dir. Fernando Álvarez. Argentina, 2012.
- Forcinito, Ana. "El nudo del consentimiento: violencia sexual y nuevos paradigmas de interpretación en Argentina". *Poner el cuerpo: rescatar y visibilizar las marcas sexuales y de género de los archivos dictatoriales del Cono Sur*. Eds. Ksenija Bilbija, Ana Forcinito y Bernardita Llanos. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2017. 187-200.
- Forné, Anna. "Negociaciones genéricas en los relatos de *Memorias para armar*". *Stockholm Review of Latin American Studies*. N° 7 (2011): 71-86.
- Giordano, María Graciela. "Contar la historia: lo inefable en los testimonios femeninos de la represión argentina". *Mester*. Vol. 34, N° 1 (2005): 143-163.
- Lewin, Miriam y Olga Wornat. *Putas y guerrilleras. Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. La perversión de los represores y la controversia en la militancia. Las historias silenciadas. El debate pendiente*. 2^{da} Edición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2014.
- Sapriza, Graciela. "Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay 1973-1985). Violencia, cárcel, exilio." *DEP. Revista telemática di studi sulla memoria femminile*. N° 11 (2009): 63-80.
- Segato, Rita Laura. "Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres". *Revista Sociedade e Estado*. Vol. 29, N° 2 (2014): 341-371.
- Seydel, Ute. "La constitución de la memoria cultural". *Acta Poética*. Vol. 35, N° 2 (2014): 187-214.

- Simón, Paula. “Nunca digas nunca. Usos del testimonio en la producción cultural de la post-dictadura argentina”. *Kamchatka*. Nº 6 (2015): 583-602.
- Sutton, Bárbara. “Terror, testimonio y transmisión: voces de mujeres sobrevivientes de centros clandestinos de detención en Argentina (1976-1983)”. *Revista Mora*. Nº 21 (2015): 5-23.
- Wertsch, James V. *Voices of collective remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

De la narración a la escena: derivas teatrales del testimonio

Carolina Pizarro Cortés
Universidad de Santiago de Chile

La tradición teatral del siglo XX ha incorporado el testimonio directo o la materia de origen testimonial de distintas formas, que van desde el teatro político desarrollado inicialmente por Piscator, a propuestas como el teatro documento y, más actualmente, el teatro *verbatim*. En los últimos años, esta tendencia se ha hecho especialmente visible en el panorama dramático y teatral latinoamericano, en aquellas obras cuya temática son los procesos dictatoriales. Esta nueva producción, que se distancia en ciertos puntos de las corrientes antes mencionadas, coincide con un “tercer momento testimonial”, que se caracterizaría por la utilización de nuevas formas expresivas cuyo objetivo es sacar al testimonio de un campo puramente narrativo, tanto para comunicar la experiencia del testigo como para cuestionar las formas de construcción social de la memoria. En este trabajo nos ocuparemos brevemente de la especificidad del teatro testimonial latinoamericano, trazaremos luego una breve genealogía de su desarrollo en el Cono Sur, y, finalmente, nos concentraremos en tres variantes que ponen el acento en la escenificación del testimonio, actualizando su potencial performativo: (1) el texto dramático de base testimonial (*Caballito de mar*, 2015), (2) la teatralización del archivo (*Los archivos y las voces* y *Pajarito nuevo la lleva*, ambas de 2012) y (3) la escenificación directa del testimonio (*Mi vida después*, 2009, y *El año en que nació*, 2012).

1. Teatro y testimonio

Con independencia de su arraigo genérico o del medio en que se transmite, podemos definir una obra testimonial atendiendo a tres rasgos mínimos: (1) la identidad entre el sujeto testimoniante y la voz representada, (2) la subjetividad como punto de vista privilegiado y (3) la voluntad de interpretación de un hecho histórico, que va más allá del registro documental. Si bien el formato canónico del testimonio ha sido el narrativo, cabe preguntarse si es posible atribuir con propiedad a otros modos de representación el apelativo testimonial o, mejor todavía, si es dable pensar en el testimonio como una suerte de macro-género que se actualiza en distintas formas estéticas. Este asunto teórico sobrepasa con mucho los límites de este trabajo, por lo que no ahondaremos en él. No obstante, partimos desde este punto de vista para mirar el fenómeno en el campo de la dramaturgia y la representación teatral, en busca de la performatividad del testimonio.

Los antecedentes del vínculo expreso entre representación dramática y realidad se encuentran en el teatro político de Erwin Piscator. Ya en 1929, según declara Pavis, el dramaturgo hace un tipo de teatro que “...en su texto sólo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y ‘montados’ en función de [una] tesis sociopolítica...” (451). Laetitia Rovecchio explica que no se trata sólo de la representación de acontecimientos históricos, sino que el teatro político espera sacar enseñanzas para el presente, transformar su época (98).

Bastante más tarde, en la década del 60, Peter Weiss define las líneas del llamado teatro documento (1968). Este tipo de obras se caracteriza por renunciar a toda intervención: “...se sirve de material auténtico y lo ofrece sobre el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma” (98). Rovecchio comenta nuevamente: los documentos son “los verdaderos protagonistas de la obra” (99).

Una tercera ola de teatro de base documental es el *Verbatim drama*, desarrollado principalmente en Reino Unido desde la década de los 80. Este tipo de obras “no se limita a basar

su contenido en documentos sobre acontecimientos políticos, sociales o culturales reales, sino que lleva a escena las transcripciones originales de informes, conversaciones y entrevistas a modo de testimonios veraces, llegando a hacer públicas investigaciones policiales y judiciales de la mano de sus protagonistas” (Diez y López 101). En este tipo de teatro los documentos verbales no se intervienen, y los elementos dramatizados tienen la función de facilitar a los espectadores la inmersión en una sala de interrogatorios o un tribunal (101-102).

En todas estas formas se renuncia a la ficción entendida como representación de hechos imaginados, y se incorpora el testimonio como uno de los documentos que componen el soporte verbal de la obra, sin intervenirlo; no obstante, no podemos subsumir sin más la producción teatral latinoamericana —y menos aún la de último cuño— dentro de estas corrientes. A vuelo de pájaro, se pueden detectar varios desajustes: ¿cómo se da cabida en estos casos al sujeto testigo?, ¿cómo se resuelve la ambivalencia entre el carácter de versión particular propio del testimonio y su estatus de documento?, ¿cómo se aborda el problema de la distancia temporal entre la primera emisión del testimonio y su rescate en la representación? Como veremos en lo que sigue, los ejercicios teatrales de sesgo testimonial que se desarrollan en América Latina tienen un carácter distinto. Ello justifica el uso del término específico “teatro testimonial”. El rótulo necesita, no obstante, desambiguación, pues se ha usado con distintos sentidos en el campo crítico. Necesita, asimismo, una exploración transversal, destinada al reconocimiento de sus distintas variantes.

2. Teatro testimonial: primer momento

María José Contreras distingue dos momentos diferenciados en el teatro testimonial latinoamericano: uno correspondiente a las décadas de lo 60 y 70, que asume la misión política de dar voz a los sin voz y denunciar las violaciones a los derechos humanos, y otro desde el 2000 en adelante, en que el teatro “desplaza su

interés desde la vocación de denuncia al cuestionamiento de la posibilidad de escenificar un referente extrateatral” (182).

Dentro del primer movimiento que ella distingue es donde más ambigüedad hay en el uso del término “teatro testimonial”. En referencia a este *corpus*, la denominación ha servido para agrupar cierto tipo de obras dramáticas, la mayor parte de ellas escritas y representadas durante la dictadura, que aun cuando se hacen cargo del contexto sociopolítico inmediato, incorporándolo críticamente en la propuesta teatral, no son propiamente testimoniales. Los guiones dramáticos no representan —directa o indirectamente— la voz de las víctimas de los aparatos represivos, sino que dan cuenta de importantes grados de ficcionalización y del uso constante de la alegoría. La contingencia histórica queda representada de manera oblicua. Solo en la medida en que autores y elencos son afectados por la represión generalizada, podría decirse que son testimoniales.

Este tipo de obras es el que rescata Pedro Bravo Elizondo en un temprano artículo publicado en 1979. Según sostiene el crítico, el teatro testimonial tendría tradición en Chile desde la contrarrevolución de 1891. Destaca *Un drama sin desenlace*, obra de Juan Rafael Allende, escrita en 1892, que —aunque ficcionaliza el proceso histórico representado— se permite incluir a un personaje que es *alter ego* del propio autor y comunica sus experiencias. Luego comenta dos obras producidas durante la primera ola represiva de la dictadura pinochetista, escritas por un dramaturgo anónimo que firma como “Lautaro”: *Si vas para Chile* y *Toque de queda*¹. En ambas el centro es el conflicto político, sin embargo, este viene envuelto por una aguda alegorización. Las escenas remiten a la realidad, pero en sí mismas son ficcionales.

Aunque este tipo de obras indirectas, elaboradas en contexto de censura, es mayoritario, cabe consignar que sí se produce teatro testimonial puro y duro en el primer momento que distingue Contreras. Una obra que funciona en completo

1 En el caso de la primera obra, no se especifica ni la fecha ni el lugar en donde fue estrenada. Respecto de la segunda, se señala que fue presentada en Caracas en 1976.

registro testimonial es *Casimiro Peñasfleta, preso político*, escrita por Óscar Castro en prisión. En una entrevista que le hace Ariel Dorfman el mismo año de 1979, el autor se expone acerca del proceso de escritura:

Un día en [el campo de prisioneros de] Ritoque se fueron los otros cinco compañeros de mi pieza y yo me quedé solo. Me pasó algo que siempre habíamos dicho que sería lo peor que pudiera pasar. Estuve toda la noche solito y me cambié al otro día, pero toda esa noche estuve reflexionando. ¿Por qué me quedé yo, qué de político y peligroso tengo yo? Y me senté y escribí esa reflexión esa misma noche, tal cual. Cuando la estrenamos, esa obra significó mucho para los presos. Porque allí estaba la vida de nosotros (145).

Respecto de su profundo carácter testimonial, Castro dice: “[n]adie podía decir que yo no sentía lo dicho ahí. Porque mi maduración política fue con el dolor de la cárcel, con el dolor de mi familia. ¿Y qué me podían hacer después de eso? Matarme, claro, pero eso tampoco es tan grave, hasta eso, porque total te vas a morir algún día de todos modos (...)” (146).

Un segundo ejemplo de teatro testimonial chileno en dictadura, aunque menos directo, es el montaje que realiza el ICTUS de *Lo que está en el aire* (1986), drama basado en un radioteatro escrito por Carlos Cerda y Omar Saavedra en el exilio. Según sostiene Núñez:

Lo que está en el fondo de la obra tiene que ver con dos hechos que marcaron la vida personal y colectiva de la compañía: el secuestro y asesinato de José Manuel Parada y la detención de los integrantes de la compañía —junto a otras decenas de actores— mientras exigían justicia y castigo para los culpables del crimen. La creación artística toma muchas veces esta directriz, donde la experiencia personal y colectiva de la vida es el lugar de enunciación, ya no un discurso de ideología política sino un discurso de compromiso vital, un grito que arroja el padecimiento del cuerpo propio y del cuerpo social (51).

3. Teatro testimonial: formas contemporáneas

3.1. *Caballito de mar*: escenificación de un testimonio tardío

Después de 40 años de ocurrida su detención, el periodista Mario Aguilera escribe su testimonio. Lo publica con el título *Caballito de mar* (2015), algo inusual para este tipo de textos. El autor lo explica con detalle en un segmento del testimonio: se trata de un poderoso símbolo de resistencia. El montaje, que utiliza como estímulo literario el texto de Aguilera, así como entrevistas y grabaciones referentes a su historia, recupera la misma imagen y se ubica por lo tanto en un lugar análogo al momento de interpretar los hechos históricos del golpe y la represión: el de la esperanza.

Respecto de la trasposición del testimonio a la escenificación dramática, lo primero que hay que señalar es que se da una mediación actoral: el testimoniante Aguilera no aparece en escena, sino que es representado por un actor. Antes de comenzar la obra, no obstante, los actores señalan compartir con la víctima su perspectiva moral y su interpretación de la historia. Por eso terminan sus propias presentaciones (nombre, edad, relación con la obra y razón para participar en ella) identificándose con el autor: “yo también soy Mario Aguilera”, dicen. El segundo aspecto importante de la trasposición es que la obra transmite directamente varios segmentos del testimonio, de forma literal, pero incorpora asimismo escenas originales, en las que abundan el canto, el baile y los chistes. Estas escenas están en plena sintonía con el tono general del texto de Aguilera, que como testimonio tardío pone de relieve otros aspectos de la prisión, haciendo hincapié en la resistencia. Lo que resulta significativo es la oscilación entre la fidelidad al texto y la inclusión de otros materiales, que remiten a prácticas de la cultura popular chilena. Este recurso amplifica el mensaje de Aguilera y lo emparenta directamente con la resiliencia que los chilenos adjudicamos a nuestro *ethos* cultural.

Vemos aquí algunos de los problemas que detectábamos para el teatro documento, por cuanto se incluye una mediación. No obstante, la identificación de los actores con el testimonian- te y la inclusión del testimonio en el marco de la cultura chilena desdibuja los límites subjetivos de lo testimonial para subrayar su dimensión colectiva. Todos testimonian, en distintos niveles.

3.2. *Los archivos y las voces y Pajarito nuevo la lleva:* la teatralización del archivo

Una segunda variante que podríamos llamar teatro testimonial se desprende de dos proyectos de investigación, realizados ambos por equipos académicos de la U. Católica de Chile.

El primer proyecto que quisiera comentar se denomina *Los archivos y las voces: memoria y dramaturgia en el Chile de la dictadura*. Según puntualiza Milena Grass:

[el proyecto] se propuso restaurar performativamente ese tiempo en que las cosas ‘estaban ocurriendo’ mediante un dispositivo que cumpliera ‘la doble condición de la dramaturgia: constituir un texto literario autónomo y a la vez ser capaz de activar una potencial puesta en escena’ (Albornoz et al. 31) y que permitiera ‘superar aquella mirada sobre el Archivo que lo ha visto como un material estático e inmutable, sin reconocer sus trayectorias ni las transformaciones propias de sus condiciones de producción material’ (20) (111).

Para lograr estos propósitos, el grupo de trabajo realizó un examen detenido del archivo de la FASIC (Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas) en la búsqueda de dos tipos de materiales: hechos que contaran con más de una versión y “fragmentos breves y diversos relativos al secuestro, tortura e incomunicación que podían ponerse luego en relación temática, aunque no se refirieran a un mismo acontecimiento” (112). De allí surgió un “texto escénico híbrido”, compuesto por once fragmentos que funcionan a modo de escenas: cinco

transmiten reflexión teórica —un actor lee frente a un atril— y seis son dramatizaciones —“puestas en cuerpo y diálogo de testimonios que fueron recogidos en forma de monólogo transcrito” (112)—.

El trabajo de dramatización de los testimonios buscaba reintegrar a la presencia aquello que, al ser fijado en el papel y depositado en el archivo, había quedado fuera del cuerpo, del tiempo y del espacio. Por eso no debe extrañar que sea justamente el teatro el que se pregunte por la escena del testimonio que ha sido despojada de su aspecto performativo, y se proponga restituirla a la circulación pública encarnándola en un cuerpo situado temporal y espacialmente en el mismo tiempo y espacio en que se encuentra el espectador.

Una obra argentina contemporánea, del dramaturgo italiano Giorgio Laveri, se constituye sobre la base de un procedimiento similar. Se trata de *Quiero hablar sin imposiciones ni limitaciones*, basada en archivos testimoniales. La obra hace dialogar las voces de Estela de Carlotto, una sobreviviente de Londres 38 y una joven desaparecida que estuvo prisionera en la ESMA. Exhibe además una importante cantidad de material de archivo y es definida por su autor como teatro documental.

El segundo proyecto que quisiera comentar se denomina *Teatro y memoria: estrategias de re-presentación y elaboración escénica de la memoria traumática infantil*. Se trata de una investigación performativa que deriva más tarde en la realización y puesta en escena de la obra *Pajarito nuevo la lleva*, presentada por la compañía Teatro de Patio en 2011, con María José Contreras como directora y Omelia de la Vega como asistente de dirección. Esta obra es identificada por la investigadora como “teatro testimonial”.

Según la descripción ofrecida por la página del Teatro del Puente:

Pajarito nuevo la lleva se inspira en los recuerdos de un grupo de chilenos que eran niños para el 11 de septiembre de 1973 o durante el período de las protestas en la década de los ochenta. (...) Los espectadores presencian la obra con audífonos, mediante los

cuales escuchan distintos fragmentos de los testimonios originales que se coordinan con la acción de los actores en escena.

Existen distintas versiones de “banda sonora”, por lo que, aunque todos los espectadores ven lo mismo, cada uno escucha relatos diferentes, tal como sucedía a los testimoniantes que interpretaban su experiencia a partir de lo que escuchaban de los adultos de la época (...).

Con un lenguaje basado fuertemente en el trabajo corporal de los actores y su coordinación con la palabra testimonial, *Pajarito nuevo la lleva* es una obra innovadora que revisa el estatuto del testimonio, el recuerdo y la dictadura a partir de un formato inédito.

La investigación de base recupera las experiencias infantiles de un grupo de entrevistados, ejercicio testimonial que requiere conectarse con las zonas más lejanas de la memoria, donde los recuerdos se hacen difusos. Contreras indica que “[L]a mayoría de los testimoniantes reconocía no haber hablado de sus experiencias infantiles en la dictadura hace mucho tiempo, por lo que el convivio testimonial exigía una reconstrucción mnémica activa” (180). En términos formales, esto se tradujo en “una temporalidad disgregada, plagada de saltos en el tiempo, con actantes inestables que no siempre podían identificarse con nombres y una figurativización atravesada también por la imaginación propia de los niños” (180).

La memoria corporal cobra una especial relevancia en estos testimonios, sobre todo cuando se recuperan recuerdos “olvidados”. Las preguntas sorprenden a los entrevistados, los dejan literalmente sin palabras, pero su cuerpo “re-acciona, re-actúa y vuelve a vincular el pasado con un presente (Contreras 181). Los gestos de quienes testimonian se volvieron centrales, ya que a través de los movimientos corporales parecían recuperar los recuerdos relatados.

El equipo de investigación decide darle mayor relevancia a este rasgo, por lo que luego le piden a los entrevistados que contesten a las preguntas solo con gestos. El paso siguiente es el trabajo con la memoria corporal de actores y actrices, sin

mostrarles las grabaciones de las entrevistas, con el fin de evitar la re-presentación. Los actores desarrollan sus propias partituras físicas, que luego son llevadas a la obra. Esta metodología se altera levemente para el montaje profesional, puesto que los actores tienen acceso a las grabaciones de las entrevistas.

En el caso de ambos proyectos dramaturgicos, así como en sus puestas en escena, existe una serie de mediaciones: la primera es el trabajo de elaboración que se hace sobre el testimonio, ya sea traspuesto lingüísticamente en un texto escrito o bien registrado en un medio audiovisual. La segunda es la representación de actores y actrices. Estas mediaciones, no obstante, buscan poner de relieve aspectos vívidos del testimonio, para incrementar su fuerza comunicativa. Funcionan, puede decirse, como un amplificador del discurso testimonial.

3.3. La escenificación directa del testimonio

Mi vida después (2009) y *El año en que nací* (2012), dirigidas por Lola Arias, tienen como centro los testimonios de hijos de personas involucradas de distintos modos en los procesos dictatoriales de sus países. La primera está dedicada al contexto histórico argentino y la segunda, al chileno. Según informa Díaz, *Mi vida después* pertenece al ciclo “Biodrama: sobre la vida de las personas”, creado en 2002 por Vivi Tellas (9). La versión montada en Chile funciona con los mismos procedimientos creativos.

En *Mi vida después* y en *El año en que nací* no se busca una reconstrucción de los hechos del pasado, sino transmitir una vivencia desde la óptica de los allegados directos de víctimas y victimarios. Arias pone en escena a personajes/actores, hijos reales de las personas que evocan, quienes reconstruyen la biografía de sus padres a partir de fotos, ropa, libros, cartas, fragmentos de películas. “Se trata de realizar un desmontaje del relato oficial de esos años oscuros, de deconstruir el gran discurso de la historia, para construir el de la memoria desde

la mirada personal, subjetiva, parcial y cercana de cada uno de ellos” (Díaz 10).

También funcionan de modo análogo la obra *Antígona oriental*, en que 19 mujeres ex presas políticas, hijas y exiliadas de la dictadura militar uruguaya, hacen una catarsis de sus experiencias (en varios segmentos de modo coral), y *Memorias de agua*, en la que la *performer* Carlina Derks relata sus propias experiencias vitales como niña víctima de las operaciones de Sendero Luminoso, en una fusión escénica testimonial que combina teatro, canto, rito y danza.

4. Primeras conclusiones

Hemos propuesto ambiciosamente, al principio, la existencia de un teatro testimonial, que se arraiga experiencial y culturalmente en América Latina. Un teatro que evoluciona desde formas clásicas a métodos y puestas en escena de vanguardia; que se bifurca en distintas modalidades. Cada una de ellas tiene una cierta especificidad, pero comparten también algunos rasgos: una defensa de la subjetividad o, mejor dicho, un reconocimiento evidente del testigo; una proyección de la experiencia subjetiva hacia la comunidad, que involucra tanto el trabajo actoral (hacerse testigo) como a los espectadores y, finalmente, una corporización o encarnación en un aquí y un ahora, que diluye la barrera entre el relato y la vivencia. Propiedades mágicas del teatro, que revitaliza al testimonio desde la performatividad.

Obras citadas

Antígona oriental [obra teatral]. Dir. Volker Lösch. Dram. Marianella Morena. Montevideo, Teatro Solís, 2012.

Bravo Elizondo, Pedro. “Chile y su teatro testimonial”. *Literatura chilena en el exilio* N° 11 (1979): 2-4.

- Caballito de mar* [obra teatral]. Dir. Alejandra Álvarez. Dram. Compañía Ciclo Teatro. Santiago, Teatro por la vida, 2015.
- Casimiro Peñafleta, preso político* [obra teatral/monólogo]. Dir. y Dram. Óscar Castro. Campo de prisioneros de Ritoque, 1974-1976 aprox.
- Contreras, María José. “Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* Vol. 12 N° 1 (2017): 173-196.
- Díaz, Silvina. “El relato de la memoria en el teatro de Buenos Aires”. *Dirasat Hispanicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* N° 3 (2016): 7-21.
- Díez, María José y Antonio López. “Nuevas perspectivas y nuevos escenarios del teatro británico contemporáneo”. *Alfinge* N° 22 (2010): 93-117.
- Dorfman, Ariel. “El teatro en los campos de concentración. Entrevista a Óscar Castro”. *Araucaria de Chile* N° 6 (1979): 115-147.
- El año en que nací* [obra teatral]. Dir. Lola Arias. Santiago de Chile, GAM, 2012.
- Grass, Milena. “Performance de la memoria / teatralidad del testimonio: la puesta en escena del archivo FASIC”. A *Contracorriente* Vol. 12, N° 1 (2014): 107-124.
- Lo que está en el aire* [obra teatral]. Prot. Roberto Parada. Santiago de Chile, ICTUS, 1985.
- Memorias de agua* [acción escénica]. Prot. Carlina Derks. Dir. Ana Correa. Santiago de Chile y Valparaíso, Festival de teatro “Mujer mestiza”, 2016.
- Mi vida después* [obra teatral]. Lola Arias. Buenos Aires, Teatro Sarmiento, 2009.
- Núñez, Javiera. “Poéticas de la memoria en el teatro chileno: prácticas escénicas entre 1973 y 1990”. *Acta Sociológica* N° 61 (2013): 37-60.

- Pajarito nuevo la lleva* [obra teatral]. Dir. María José Contreras. Santiago de Chile, Teatro del Puente, 2011.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Quiero hablar sin imposiciones ni limitaciones* [obra teatral]. Dir. Giorgio Laveri y Verónica Facchini. Santiago de Chile, Museo de la memoria (Ciclo “Seis historias de dictadura”), 2016.
- Rovecchio, Laeticia. “*El triángulo azul*: el teatro-testimonio de Mariano Llorente y Laila Ripoll”. *CUADERNOS AISPI* N° 7 (2016): 95-108.
- Weiss, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976.

Archivos testimoniales transmedia en América Latina: el ejemplo del *Proyecto Quipu*

Miriam Lay Brander
Universidad de Eichstätt

1. Archivos testimoniales transmedia en línea

Es un lugar común que las tecnologías mediáticas de la presente era digital han venido transformando profundamente el sistema de los géneros literarios e impulsan la emergencia de nuevas formas literarias y artísticas. El testimonio forma parte de los géneros particularmente afectados por los cambios tecnológicos, dado que se trata de un género que desde siempre ha establecido diálogos fructíferos con otros géneros (Acedo Alonso 57) y que se adapta fácilmente a diferentes medios de comunicación. Este potencial transgenérico y transmedial se ve aumentado considerablemente con los nuevos medios auditivos y visuales, y su correspondiente digitalización, que vienen multiplicando las formas y los soportes del testimonio. En los últimos quince años se han creado archivos testimoniales en línea o fuera de línea que mezclan una serie de formatos para aumentar el efecto de entretenimiento y, de este modo, el impacto del discurso testimonial. Se trata de ofertas mediáticas en línea que recurren a las nuevas tecnologías para reunir y representar testimonios a través de varios instrumentos de comunicación (lenguaje, escritura, sonido, imágenes, audiovideo) y que, en muchos casos, requieren la participación del usuario.

En Internet 2.0, el testimonio, que tradicionalmente es un género discursivo utilizado en el ámbito académico o jurídico, se vincula con ofertas mediáticas de las industrias creativas.

Por ejemplo, el formato emergente de los “documentales interactivos” o “documentales transmedia” muchas veces incluye testimonios. Se trata de “obras interactivas en línea o fuera de línea, realizadas con la intención de representar, documentar y construir la realidad” (Gifreu 300) y que añaden a las técnicas propias de los documentales convencionales, modalidades de navegación que requieren la participación del destinatario. Un ejemplo para la fusión del testimonio con este formato es la plataforma transmedia *desarmados*¹ presentada por los directores en términos de “proyecto transmedia de intercambio de correspondencia” para reconstruir la memoria histórica del conflicto armado en Colombia. Financiada por el Gobierno de Colombia, la plataforma fue creada por el sacerdote salesiano Fabio Díaz Vergara, la comunicadora social y periodista de la Pontificia Universidad Javeriana Paola Morales Escobar y el periodista de la Universidad de Antioquia Juan Sebastián Zuluaga, en colaboración con la Universidad EAFIT en Medellín. Por medio de un mapa, el usuario puede acceder a videos que dan informaciones sobre los sucesos históricos del conflicto armado, en otras secciones de la página web se publican noticias periódicas sobre el proyecto, así como material pedagógico.

El proyecto se sirve del método de *crowdsourcing*, es decir, de la colaboración abierta distribuida, que invita a los usuarios a compartir sus experiencias en forma de video, audio o fotografía. La parte central de la página la constituyen una serie de videocartas, es decir, grabaciones de mensajes orales destinados a los jóvenes del país, cuyas respuestas igualmente pueden verse y escucharse en la plataforma virtual. De este modo, se produce un intercambio entre los protagonistas del conflicto armado que vivieron la violencia y que cuentan sus experiencias y reflexiones, por un lado, y las personas que dan una respuesta a sus historias, por otro. En cuanto al género testimonial, la particularidad del proyecto reside en que disminuye la “distinción entre quienes ‘sufrieron en carne propia’ y los/las otros/

1 <http://desarmados.org>.

as” (Jelin, “Historia, memoria social y testimonio...” 94)², distinción que persigue a los investigadores del testimonio. El proyecto otorga a quienes no vivieron las violencias del conflicto armado la autoridad y la legitimidad de expresarse sobre las experiencias traumáticas de otras personas. La resonancia que tiene el proyecto en los medios sociales es enorme, cuenta con casi 500 mil seguidores en el servicio de mensajería instantánea de Facebook.

Mientras que archivos como *desarmados* reúnen testimonios sobre acontecimientos históricos, otros proyectos adoptan una perspectiva social. Un ejemplo es *(des)iguales*³, una iniciativa de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia y el Instituto de Cooperación Latinoamericana (ICLA) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). La plataforma “busca dar cuenta de las desigualdades que atraviesa Latinoamérica, en diferentes ámbitos o índoles —desigualdades sociales, políticas, económicas, sexuales, etc.” — con el objetivo de subsanarlas. Para “poder pensarlas y dimensionarlas” los iniciadores del proyecto buscan “visualizarlas y visibilizarlas aprovechando el potencial colaborativo de las narrativas transmedia”⁴. Estas narrativas se presentan en forma de “webisodios”: se trata de micrometrajés creados con base en entrevistas, por estudiantes de diversas universidades en Argentina, Colombia y Perú. Representan a las personas que testifican, y, a veces, episodios cinematográficos que acompañan sus declaraciones. Los micrometrajés están alojados en YouTube, desde donde se cargan automáticamente a la plataforma realizada en html5. Allí se localizan en un mapa que constituye la interfaz por la que el

2 “El sufrimiento personal (especialmente cuando se lo vivió en “carne” propia o a partir de vínculos de parentesco sanguíneo) puede llegar a convertirse para muchos en el determinante básico de la legitimidad y de la verdad. Paradójicamente, si la legitimidad social para expresar la memoria colectiva es socialmente asignada a aquellos que tuvieron una experiencia personal de sufrimiento corporal, esta autoridad simbólica puede fácilmente deslizarse (consciente o inconscientemente) a un reclamo monopólico del sentido y del contenido de la memoria y de la verdad” (Jelin, “Historia, memoria social y testimonio...” 95).

3 <http://www.des-iguales.com>.

4 <http://www.des-iguales.com/?r=index/project>.

usuario puede acceder a los testimonios haciendo clic en ciertos puntos en el mapa.

Al igual que *desarmados*, *(des)iguales* complementa los micrometrajados realizados por los colaboradores del proyecto con contribuciones de los usuarios. Los invita a participar no sólo de la creación de webisodios, sino también de la visualización de experiencias de realidad aumentada por las calles de las ciudades latinoamericanas y a geolocalizarlas en un mapa colaborativo (esta parte de realidad aumentada, es decir, la técnica de añadir información virtual a la información física ya existente, todavía está siendo desarrollada). La incorporación del territorio por las técnicas de realidad aumentada y de geolocalización asume lo territorial, y sobre todo los espacios urbanos, “como instancia posible para narrar, más allá de los entornos virtuales”⁵. El espacio se convierte en un testigo que complementa el testimonio narrado. Su función consiste, por un lado, en vincular el testimonio con un espacio real y, de este modo, confirmar su autenticidad. Sin embargo, no se debe olvidar que el mapa virtual en la página web es una proyección que no puede reproducir tal cual el espacio real, sino que abstrae los detalles del territorio real para crear una visión de conjunto. Por otro lado, la realidad aumentada produce una irrealización del espacio, ampliándolo a través de las imágenes creadas por un dispositivo tecnológico. Ya no se trata de postular la autenticidad del testimonio por medio de su localización en el espacio geográfico, sino de testificar una experiencia en un espacio que es al mismo tiempo real y virtual. Los documentales transmedia del tipo *(des)iguales* presentan una experiencia mediada sin necesidad de esconder esta medialidad. Al contrario, destacan el hecho de que “como toda ‘experiencia’, la narrativa testimonial no representa la vivencia inmediata, sino que está mediatizada menos por las palabras, por las preguntas, por los sistemas de creencias y los modelos de narración con los que nuestros marcos culturales nos equipan” (Jelin, “Historia, memoria social

5 <http://www.des-iguales.com/?r=index/project>.

y testimonio...” 94) que por su medio de comunicación y la tecnología de su transmisión.

Uno de los archivos testimoniales de América Latina que probablemente ha tenido mayor resonancia a nivel internacional, y que analizaré a continuación con más profundidad, es el *Proyecto Quipu*⁶. Esta plataforma digital interactiva creada bajo la dirección de la peruana Rosemarie Lerner y la chilena María Ignacia Court, fue lanzada oficialmente en noviembre 2015 y reúne testimonios de mujeres peruanas que en los años 1990 fueron esterilizadas de manera forzada durante el gobierno de Alberto Fujimori. La crítica ha saludado el proyecto como “documental interactivo”, atribución genérica que remite a dos rasgos del proyecto: su voluntad documentalista —la de dar cuenta de los hechos ocurridos en el marco del Programa de Salud Reproductiva y Planificación Familiar y sus consecuencias para las víctimas y las preocupaciones de estas— y su característica de incluir al usuario en la construcción de la trama, es decir, de la sucesión cronológica de los elementos narrativos y la ponderación de las informaciones. Sin embargo, esta atribución genérica prescinde de un aspecto central, no sólo para el planteamiento de este volumen: el Proyecto Quipu es sobre todo un archivo de testimonios. Archivo, porque reúne y guarda registros en un lugar desde donde pueden ser recuperados (Steedman ix), y testimonios, porque los registros guardados en la plataforma son informes en primera persona, sobre todo dados por mujeres⁷, que vivieron en carne propia, presenciaron los hechos narrados (Moraña 121), o conocen de cerca a personas que los vivieron. Las personas afectadas, en su mayoría de zonas extremas del Perú y sólo quechua-hablantes, fueron invitadas a compartir sus experiencias tras llamar gratis a un número de teléfono entregado por el proyecto. Después de haber sido traducidos al inglés, y, en el caso de los aportes que llegaron en quechua, también al español, los testimonios fueron

6 <https://interactive.quipu-project.com>.

7 Por ello, en lo que sigue, se utilizará la forma femenina para hablar de las/los testimoniantes tanto femeninos como masculinos.

recopilados en un sitio web, que no sólo permite a los usuarios escuchar los testimonios, sino también grabar una respuesta⁸.

A partir del ejemplo del *Proyecto Quipu*, propongo indagar cómo estos archivos transforman algunos elementos centrales del género testimonial. ¿Cuál es, por un lado, la relación entre las testimoniadas y las directoras del proyecto y, por otro lado, con los usuarios de la plataforma? ¿En qué medida los archivos testimoniales transmedia incluyen a quien escucha o mira? Y, finalmente, ¿cuál es la relación que se establece entre testimonio y ‘verdad’?

2. El *Proyecto Quipu*

En 1995, después del inicio del segundo mandato de Alberto Fujimori como presidente del Perú, el Congreso de la República incorporó a la Ley Nacional el método de control de natalidad llamado Anticoncepción Quirúrgica Voluntaria (AQV), ilegal hasta la fecha⁹. Esta modificación fue una respuesta a la nueva definición de política de población propuesta por la Conferencia Internacional sobre Población y Desarrollo (CIPD) de El Cairo en 1994. Mientras que el Programa de Acción de la CIPD estaba destinado a promover los derechos reproductivos y el empoderamiento de la mujer, su realización en el Perú tomó un giro represivo. En 1996, el Ministerio de Salud estableció cuotas en cuanto al número de las personas a esterilizar que fueron particularmente altas en comunidades en situación de extrema pobreza, rurales e indígenas. El gobierno creó incentivos para los médicos que debían realizar las ligaduras o los amenazó con sanciones si no lo hacían, medidas que motivaron a los médicos a llevar a cabo las esterilizaciones sin el consentimiento informado de las mujeres y los hombres. Entre los años

8 La línea quedó abierta para recibir contribuciones hasta el 30 de septiembre de 2017.

9 Las informaciones sobre el programa de esterilización, las operaciones, sus consecuencias y su enfrentamiento crítico están tomadas de la página web del *Proyecto Quipu*.

1996 y 2000 más de 272.028 mujeres y 22.004 hombres fueron esterilizados en el Perú, la mayoría bajo fuerza o engaño. Personas de zonas remotas fueron trasladadas en grupos desde sus pueblos a centros médicos y a menudo, las mujeres fueron esterilizadas después de dar a luz o tras otros tratamientos médicos, sin saberlo. Muchas clínicas no disponían de la infraestructura adecuada y gran parte del personal de salud que llevó a cabo las operaciones carecía de calificación y experiencia. Negaron a los pacientes un tratamiento posoperatorio y los rechazaron cuando regresaron a los centros de salud en busca de tratamiento. Algunas personas, cuyo número queda una cifra negra, murieron de las consecuencias de la esterilización, además de muchos bebés cuyas madres fueron esterilizadas estando embarazadas.

Hacia fines de los años 90, la Defensoría del Pueblo y el Congreso de la República creó informes divulgando las denuncias de abusos sistemáticos en la implementación del Programa Nacional de Salud Reproductiva, lo que llevó al decrecimiento de las esterilizaciones. Sin embargo, la creación del *Proyecto Quipu* en 2015 ha demostrado que hasta el día de hoy el legado del programa de esterilización sigue afectando vidas. Muchas personas sufren traumas psicológicos además de dolores físicos que las han dejado incapacitadas para poder ganarse la vida. Muchas de las mujeres esterilizadas han sido estigmatizadas y marginadas, algunas fueron abandonadas o maltratadas físicamente por sus maridos.

Entretanto, gracias a miles de denuncias y evidencia convincente, queda demostrado que los abusos cometidos en el marco del programa de Salud Reproductiva fueron el resultado de una política estatal que venía desde el poder más alto y no, en primer lugar —como quiere el partido fujimorista— de la irresponsabilidad de los médicos que realizaron las esterilizaciones. El 25 de abril de 2018 —dos años y medio después de la creación del *Proyecto Quipu*— el fiscal superior del Perú, Luis Landa, ordenó denunciar a Fujimori junto con los exministros Marino Costa Bauer, Eduardo Yong y Alejandro Aguinaga ante el Poder Judicial por el caso de las esterilizaciones forzadas ocurridas durante su mandato (EFE 2018). El reconocimiento

de las violaciones de derechos humanos en el marco del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar es un paso importante para que las víctimas de las esterilizaciones forzadas logren justicia y reparación.

El *Proyecto Quipu* constituye una contribución artística al proceso de superación de los abusos sufridos durante la campaña de esterilización. Según sus iniciadoras, el objetivo del proyecto era “iluminar los hechos sobre el caso de las esterilizaciones a través de la creación de un archivo de memoria colectiva. Nuestra intención es ayudar a que estas historias nunca sean olvidadas y a que estos abusos no se vuelvan a repetir”¹⁰. El sistema mnemotécnico quipu de las civilizaciones andinas sirvió de modelo para el desarrollo de la interfaz de la página web. La directora Annemarie Lerner destaca la dimensión colectiva del quipu como sistema de comunicación que se transmitía de una generación a otra: “[e]n ese sentido el *Proyecto Quipu* es una interpretación contemporánea de los quipus incas, donde las comunidades afectadas pueden empezar a tejer un archivo de memorias colectivas sobre las esterilizaciones forzadas”.

Cada nudo en la página web representa un testimonio o una respuesta y, en forma de enlace, conduce al usuario a la grabación del testimonio correspondiente. Los usuarios no acceden a los testimonios tras una búsqueda por palabras clave o nombres, sino por un sistema aleatorio en que los testimonios están divididos en cuatro categorías marcadas por colores diferentes: “El programa de esterilización”, “Las operaciones”, “La vida después”, y “En busca de justicia”. Otra posibilidad consiste en escuchar los testimonios fuera de estas categorías, sea uno tras otro o haciendo clic en cualquier nudo en la cuerda. Los testimonios no se presentan en una jerarquía, más bien, cada uno representa a los demás de manera metonímica. Van acompañados de audiovideos del paisaje andino, de la vida cotidiana en estas regiones remotas, o de mujeres que tienen en su mano un teléfono. Según las directoras, se trata de “imágenes mantra” (Lerner), es decir, apoyan el contenido centrando la

¹⁰ <https://interactive.quipu-project.com/#/es/quipu/intro>.

atención del usuario en lo narrado en vez de distraerlo. Los audiovisuales no están en relación directa con el contenido de los relatos, más bien sirven como telón de fondo para dar al usuario una impresión del ámbito en el que viven las personas que dan su testimonio. Ya que entre las zonas más gravemente afectadas por las esterilizaciones forzadas se encuentran regiones andinas en situación de extrema pobreza donde la mayoría de la población habla quechua o aymara en vez de castellano, la mayoría de los testimonios están en quechua con subtítulos en castellano. Algunas de las testimoniadas empiezan su relato en castellano para luego continuarlo en quechua.

Los testimonios particulares no siguen un esquema fijo. Varían en sus formas y duran cerca de quince minutos, sin embargo, existen elementos que se repiten en muchos de ellos. Así, una parte de las testimoniadas empieza su historia con frases introductorias como “quiero contarles lo que me hicieron” (#5), “quiero contar lo que le pasó a mi sobrina” (#2), “quiero decir unas cuantas palabras” (#8), o “ahora voy a contar mi historia” (#11). Otras empiezan presentándose a sí mismas, como en el testimonio #20: “señorita, soy de Limatambo. Mi nombre es ***” (los nombres se borraron para garantizar el anonimato de las personas afectadas dado el alcance político de las historias). En algunos casos las mujeres califican su historia explícitamente de testimonio: “ahora quiero dar mi testimonio” (#19) o “este es mi testimonio” (#22). Otras empiezan su relato *in medias res*: “me esterilizaron” (#4) o “me llevaron a Pucallpa con engaños” (#7). Análogamente a los incipits que se repiten, muchas testimoniadas terminan su testimonio con fórmulas de cierre como “eso es todo lo que les puedo contar” (#2), “eso es todo” (#5, #7) o “es todo lo que quiero decir” (#36).

Casi todos los testimonios contienen una parte en que se cuenta cómo se llevaron a cabo las operaciones y el hecho de que se realizaron sin el consentimiento informado de las víctimas:

“No lo hicieron bien. Ni siquiera me imaginé lo que me iban a hacer. Cuando me llevaron, me trataron mal” (#1).

“Me llevaron en contra de mi voluntad. Una enfermera me llevó, mi hijo era bebé. Volví después de la esterilización, aunque me sintiera mal” (#3).

“Fui porque no sabía de qué se trataba, y porque me dijeron que todo iba a estar bien” (#4).

“Nos operaron en contra de nuestra voluntad. Nos corataron el aparato reproductivo” (#8).

Sólo pocas testimoniadas mencionan la parte anatómica de la operación, como ocurre en el último testimonio. La falta de detalles médicos y anatómicos en los relatos refleja, por un lado, el hecho de que las operaciones se realizaban bajo anestesia, así que las mujeres no las presenciaban mentalmente. Por otro lado, estos huecos en los testimonios corresponden con la falta de información, ya que las mujeres no fueron informadas ni antes ni después de la operación sobre cómo se haría o se había hecho la ligadura.

La parte más detallada de la mayoría de los testimonios está dedicada a los daños físicos que las mujeres sufrieron tras las esterilizaciones. Esta parte en casi todos los casos contiene enunciados generales como “sufro mucho”, “sufrí mucho” o “ahora sufro”. Algunas testimoniadas precisan su sufrimiento quejándose de dolores de cabeza, en las rodillas y en el vientre. Indican que ya no pueden o les cuesta realizar los trabajos de todos los días. El siguiente apartado de uno de los testimonios da un ejemplo de cómo las mujeres afectadas describen las consecuencias de la esterilización:

“Ya no era la misma, no podía ir al baño con normalidad. No podía sentarme, me quedé en cama una semana. Luego pude recuperar un poquito, ya no podía trabajar como antes, no podía trabajar mucho. No podía hacer fuerza, no podía lavar la ropa. Hasta ahora sigo igual, ya no puedo hacer nada. [...] Ya no puedo trabajar bajo el sol. Ya no puedo hacer trabajos fuertes. Cuando trabajo mucho, me duele demasiado y me inflamo” (#5).

Si bien todas hablan de sus sufrimientos físicos, sólo algunas dejan entrever algo de su vida emocional: “fue una situación difícil porque yo quería seguir teniendo hijos y me esterilizaron” (#4), o “todo esto es muy triste. Lloro mucho al ver todo esto” (#2). Algunas de las testimoniadas señalan que las esterilizaciones no sólo las afectan a ellas mismas, sino también a sus hijos: “ahora no tenemos cómo mantener a nuestros hijos. No tenemos cómo pagar sus estudios porque hemos quedado inválidas” (#6).

En muchos testimonios el relato de la esterilización y los daños físicos que produjo se vincula con una demanda. Mientras algunas mujeres desean una explicación para los abusos (“quiero saber por qué nos hicieron esto” #1) o inculpan al gobierno (“no estaría así si el gobierno no hubiera hecho esto. [...] El gobierno es culpable y no nos ayudan en nada” #1), otras demandan que el gobierno actual les brinde tratamiento médico o reclaman justicia y reparación:

“Queremos que nuestras autoridades locales nos ayuden a exigirle al gobierno que nos apoye” (#3).

“Quisiera que haya justicia legal y reparación para nosotras. Eso es lo que nosotras pedimos para todas las mujeres, las mujeres del Perú” (#36).

Aparte de las similitudes en cuanto al contenido y ciertas fórmulas que se repiten en muchos testimonios, salta a la vista el estilo homogéneo de los relatos. Todas las mujeres se sirven de una sintáctica simple y de un vocabulario reducido. Algunas repiten ciertas palabras para hacer hincapié en sus declaraciones. Existen varias explicaciones posibles para las coincidencias retóricas de los testimonios. La primera es que las mujeres, antes de contar su propio testimonio, escucharon los testimonios de las demás para tener una idea de cómo estructurar su propia historia. Por ejemplo, los testimonios #6 y #7 muestran coincidencias llamativas en la descripción de la operación:

“Me llevaron con engaños. Me operaron en contra de mi voluntad. Como vieron que tenía miedo, me dieron una pastilla” (#6).

“Me llevaron a operarme y por eso sufro. Me operaron con engaños. [...] Como vieron que tenía miedo me dieron una pastilla” (#7).

La segunda explicación sería que las testimoniante emplearon ciertas convenciones retóricas de la tradición oral andina. Esta hipótesis se ve corroborada por el hecho de que las mujeres hablan con fluidez y narran sus historias sin atascarse. Aunque algunas empiezan a llorar no les falla la voz. La mayoría de las mujeres que cuentan sus historias son iletradas —de ahí el estilo poco elaborado de los testimonios—, sin embargo, saben narrar. Es posiblemente por ello que no se cumplió la esperanza del gobierno fujimorista al lanzar la campaña de esterilización de que “siendo las mujeres indígenas, iletradas, las más débiles de las débiles, no se iban a atrever a hablar. Pues, les salió mal el cálculo. Hablaron”¹¹.

2.1 La relación testimoniante – directora/usuario

La relación, por un lado, entre los/las testimoniante y sus editores, y por otro, con los receptores de sus testimonios, es un aspecto al que la crítica ha dedicado mucha atención. Entre los años 1960 y 1970, el análisis de esta relación formó parte de un (auto)cuestionamiento de la etnografía que de ahí en adelante se vio obligada a dar a conocer cómo había llegado a saber lo que sabía sobre la otra cultura. Mientras que la etnografía realista pretendía la identidad entre lo representado y la representación, la así llamada etnografía confesional se comprometía a describir el proceso de narrativización de la experiencia del otro. Elzbieta Sklodowska, al destacar esta disyuntiva entre el etnógrafo y el/la testimoniante en los relatos del *Cimarrón* y *Rigoberta*

11 Giulia Tamayo en la introducción en la página web del *Proyecto Quipu*.

Menchú, la ha interpretado en términos de una heterología. Las heterologías han sido definidas por Michel de Certeau en términos de “ciencias del otro” (*sciences de l’autre*, 232) que tienen en común el objetivo de “escribir la voz” (*écrire la voix*). El que habla desde lejos tiene que integrarse al texto escrito, así que el lugar de enunciación no coincide con el lugar del relato (231). La operación heterológica está basada en dos elementos: un objeto considerado como el otro que habla sin conocer el contexto en el que se introducirá su discurso. La palabra del otro es completa, sin embargo, necesita la exégesis erudita para que se vuelva explícito lo que dice implícitamente (233). Esta exégesis se realiza gracias al instrumento de la traducción, que elimina la otredad transformándola en un mensaje comprensible. El proceso de traducción incluye un pasaje de un medio al otro, de la oralidad a la escritura. Esta última, sin embargo, no absorbe la oralidad, sino que queda alterada por ella. Toda literatura heterológica, resume Certeau, “puede considerarse como el efecto de esta fractura. Cuenta al mismo tiempo lo que hace de la oralidad (la altera) y cómo queda alterada de y por la voz” (235, traducción mía). La heterología, entonces, traduce la lengua del otro en la de lo propio sin apropiarse de él. Más bien, lo propio mismo queda alterado por lo ajeno, de modo que los límites entre el sujeto que crea el marco de enunciación y la voz del objeto se desdibujan.

El concepto de la heterología sirve en parte para describir la relación entre las testimoniantes y las autoras del *Proyecto Quipu* y sus receptores. Las mujeres que dieron sus testimonios en la línea de teléfono ocupan la posición del otro en relación con las directoras del proyecto y los usuarios de la plataforma, por varias razones. Se encuentran en un lugar marginal a nivel geográfico, social y educativo, viviendo en comunidades rurales remotas en situación de pobreza, lejos de los centros económicos y académicos, y menos atingidas por los procesos de modernización. En cambio, las directoras y gran parte de los usuarios provienen de un ámbito urbano y académico, de cuyo apoyo depende la visibilidad de las preocupaciones de las personas esterilizadas. Sin la ayuda de instituciones académicas,

sobre todo del extranjero, sus testimonios nunca hubieran alcanzado una audiencia tan grande. El *Proyecto Quipu* fue producido en Bristol, Inglaterra, de donde vino gran parte de su financiamiento (Lerner)¹². Además, el proyecto se difundió a nivel internacional sobre todo gracias al apoyo del periódico *The Guardian*, que realizó en el año 2017 un cortometraje presentándolo. Por ello, cabe preguntarse si el lugar de enunciación realmente son las comunidades andinas, o si no son las industrias creativas que hacen los testimonios de las mujeres peruanas esterilizadas comprensibles a un público internacional culto. Sin embargo, contrariamente al otro de Certeau, las testimoniadas del *Proyecto Quipu* conocen, por lo menos en parte, el contexto político, académico y mediático en el que se inscribirán sus relatos. Según Lerner, las mujeres fueron informadas en el marco de talleres donde se les explicó para qué servirían sus testimonios, qué se haría de ellos y quién los escucharía. Con esto querían evitar cometer los mismos errores que los agentes implicados en la campaña de esterilización, en la que no se tomaron en cuenta las cosmovisiones de las personas afectadas y en la que el consentimiento informado fue escaso. Los testimonios en los que se demanda justicia y reparación dejan entrever que las testimoniadas estaban conscientes del significado político de sus relatos. Sin embargo, la mayoría de las mujeres esterilizadas que dan su testimonio en la línea de teléfono del proyecto no tienen acceso a la plataforma digital en la que se publicarán. El “Great Divide” que, en tiempos de Certeau existía entre oralidad y literacidad, se ve sustituido por la brecha digital. Por ello, a los procesos de transcripción y traducción se suma el proceso de remediación, el pasaje de la oralidad a lo digital, de los testimonios orales al archivo testimonial transmedia.

La combinación de tecnologías viejas y nuevas por parte de las directoras del *Proyecto Quipu* no es, en primer lugar, un procedimiento artístico, sino surge de la necesidad de superar obstáculos de comunicación. La línea de teléfono y las

¹² Para todas las instituciones involucradas véase <http://blog.quipu-project.com/credits/>.

campañas de radio en las que se convocaron los testimonios sirven de puente entre lo oral y lo digital. Los testimonios de las mujeres esterilizadas pueden convertirse en un mensaje comprensible más allá de las comunidades andinas solamente con la ayuda de un grupo de intermediarios (directoras, tecnólogos, diseñadores gráficos, ingenieros de sonido, etc.) capaces de utilizar y combinar diferentes tecnologías y formatos mediáticos para obtener un marco coherente. No es el relato mismo, es decir, la explicación de circunstancias, de causas, motivos o conductas, ni el punto de vista subjetivo de la testimoniante lo que vehicula el mensaje del testimonio transmedia, sino la remediación y la multimodalidad del relato testimonial. Sin embargo, conforme con el concepto de la heterología, el discurso de las informantes deja sus huellas en el medio digital. El *Proyecto Quipu* mantiene la identidad cultural de las testimoniantes gracias a la combinación de sonido y escritura (subtítulos), que permite al usuario escuchar la voz de la testimoniante en la lengua materna de esta, y, al mismo tiempo, leer la traducción en español o inglés. Además, el proyecto hace reminiscencia a la oralidad eligiendo el audio como medio principal.

La plataforma transmedia del *Proyecto Quipu* no produce una ruptura radical en cuanto al relato testimonial oral, sino que lo presenta en una nueva forma, reformateando, reciclando e incluso recordando otros medios de comunicación (Grusin). Por un lado, recurriendo al modelo del quipu, recuerda un antiguo medio de comunicación de los pueblos originarios peruanos. Por otro lado, la página web llama la atención sobre el medio que sirvió a las testigos para comunicar sus experiencias a los colaboradores del proyecto, reproduciendo el sonido de tintineo de un teléfono o mostrando imágenes de mujeres indígenas que tienen un teléfono en sus manos. De este modo, el archivo testimonial transmedia del *Proyecto Quipu* expone su propio proceso de remediación. Por ello, no obedece por completo a la doble lógica de la remediación identificada por Bolter y Grusin como principio central de las culturas mediáticas del presente. Según esta lógica, las nuevas culturas mediáticas multiplican los medios que vehiculan el mensaje e intentan,

por otro lado, borrar las huellas de su mediación. En cambio, en la página web del *Proyecto Quipu* se muestra el pasaje de un medio al otro —del teléfono al archivo audio digital— de modo que la tecnología vieja y la nueva coexisten en la interfaz de la página.

2.2 La inclusión del destinatario

La inclusión de quien escucha es un rasgo central del relato testimonial. Según Elisabeth Jelin, “[e]l testimonio incluye a quien escucha, y el escucha se convierte en participante, aunque diferenciado y con sus propias reacciones” (Jelin 2002, 85). El *Proyecto Quipu* está dirigido a tres audiencias diferentes. Primero, a las propias personas esterilizadas (a través de la línea de teléfono y las campañas de radio), para que pudieran compartir sus experiencias entre sí y coordinar la lucha por sus derechos. Segundo, a las audiencias internacionales (a través de la página web), para que más personas se enteraran del caso de las esterilizaciones forzadas. Y tercero, a las clases dominantes del Perú, para que reconocieran las violaciones de los derechos humanos que se produjeron en el marco del Programa de Salud Reproductiva y Planificación Familiar. Gracias a la posibilidad que tienen los usuarios de grabar una respuesta, la comunicación emisor – intermediario – receptor no es unidireccional, contrariamente al testimonio escrito, audio o video convencional, donde el emisor, por lo general, no se entera de la reacción de su lector u oyente. Y dado que las testimoniadas pueden escuchar las historias de las demás emisoras, la recepción tampoco es unilineal, sino que toma la forma de una red cuyos hilos corren en varias direcciones, no sólo entre los diferentes participantes de la comunicación transmedia.

Es el tercer grupo cuya reacción al proyecto fue la más débil. El *Proyecto Quipu* conoció muy poca resonancia en los medios peruanos (Lerner), la mayoría de las reacciones vinieron del espacio anglófono. Esta tendencia, que no sorprende dada la ubicación de la empresa de producción y el apoyo de

The Guardian, se ve reflejada en las respuestas grabadas en la página web de personas expresando su solidaridad con las víctimas y animándolas en su lucha por justicia. Así, 27 de las 90 respuestas vienen de Inglaterra y EE. UU., mientras que sólo seis vienen del Perú y 14 de otros países latinoamericanos (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala). Lo que no se deja cuantificar es el número de mujeres esterilizadas que escucharon las historias de las demás. A esta parte de la recepción de los testimonios se alude en grabaciones de video que muestran mujeres escuchando a alguien por teléfono. De este modo, la plataforma hace visible el proceso de recepción dentro de la comunidad mnemónica que forman las personas afectadas.

En cuanto al segundo grupo de público, los usuarios de la página web, ellos están invitados a tomar acción: la cuerda que parte del nudo que representa la grabación lleva a un botón “toma acción” que invita al usuario a dejar un breve mensaje, hacer una donación, ayudar a subtítular o transcribir los testimonios, o firmar una petición al presidente del Perú. De este modo, la plataforma incluye al usuario en la comunidad mnemónica que forman las personas esterilizadas y sus familias. Aunque el usuario provenga de un ámbito cultural o social diferente y no comparta la experiencia de las testimoniadas, el elemento interactivo permite crear un vínculo afectivo entre el usuario y la testigo.

Junto con las imágenes de mujeres escuchando las historias de aquellas que vivieron el mismo mal, las modalidades de interacción, más que nunca, ponen en evidencia un aspecto central del testimonio: sin “*un otro a quien dirigirse*, un otro que puede escuchar la angustia de las propias memorias y, de esa manera, afirmar y reconocer su realidad” (Laub, traducido por Jelin en *Los trabajos de la memoria*, 85; las cursivas figuran en el original) el testimonio acaba en nada. Los hilos que corren entre los testimonios y sus respuestas enfatizan metafóricamente esta dependencia fundamental del relato testimonial de un oyente empático. Por lo tanto, la plataforma del *Proyecto Quipu*, más allá de constituir un archivo de testimonios, se convierte en un espacio de reflexión sobre el género mismo.

2.3 Testimonio transmedia y “verdad”

Archivos transmedia como el *Proyecto Quipu* buscan crear en el espacio virtual comunidades mnemónicas cuyos afectos e intercambios influyan en la realidad de los usuarios. Si el objetivo declarado del proyecto es dar cuenta de los sufrimientos padecidos en el marco de la campaña de esterilización de Fujimori, la función de los testimonios no se limita a comunicar ni hechos ni verdades subjetivas. Más bien, el proyecto produce una “verdad mediática” cuyo objetivo es el impacto sobre el receptor. En este sentido, la capacidad del proyecto de combinar instrumentos de comunicación diferentes permite, en el sentido de la heterología, resignificar el relato de las testimoniantes. Imágenes, sonidos y el diseño de la interfaz complementan el testimonio oral, añadiéndole significados e interpretándolo en el sentido del mensaje principal del proyecto. Un ejemplo llamativo es el testimonio #36, donde una mujer cuenta que fue operada después de dar a luz a su noveno hijo, sin precisar que se trataba de una esterilización. Es precisamente el contexto de la plataforma el que permite escuchar este testimonio como denuncia de los abusos cometidos durante el Programa de Salud Reproductiva y Planificación Familiar y entender la demanda por justicia con la que la informante concluye su testimonio. La remediación se convierte en un acto interpretativo que llena los espacios de indeterminación del relato testimonial.

En este contexto, la multimodalidad de archivos testimoniales transmedia como el *Proyecto Quipu* afecta la relación tan discutida entre testimonio y verdad. Según Mabel Moraña (121), la credibilidad del testimonio se apoya en que esté producido a partir de la información que da una persona que experimentó u observó lo narrado. Este requerimiento de credibilidad sigue vigente en el testimonio transmedia, pero pasa a segundo plano. Aunque los testimonios de las personas esterilizadas están depositados en la plataforma tal y como le llegaron al equipo por medio de la línea de teléfono, el proyecto parece más preocupado por el impacto sobre el receptor que por una “voluntad documentalista” (121). La función de los testimonios no

se limita a la denuncia, la documentación o la reconstrucción, sino que se subordina al objetivo general de la plataforma digital: dignificar a las víctimas y estimular la reflexión y el debate para apoyar a las personas afectadas en su lucha por justicia y reparación. Esta estrategia puede considerarse, en palabras de Acedo Alonso, “como un modo de señalar el alcance colectivo de lo sucedido, de manera que no importa quién habla ni quién escribe, sino la realidad plural que surge en la lectura” (51) —o, en el caso del *Proyecto Quipu*, de la recepción transmedia. Aunque las historias individuales formen el centro de la atención, el significado de cada una va más allá de sí misma, apuntando hacia la dimensión política de las esterilizaciones forzadas.

3. La transformación del relato testimonial

A modo de conclusión, podemos decir que los archivos testimoniales transmedia ofrecen nuevas posibilidades de incluir a quien escucha o mira y de convertirlo en participante. Los documentales transmedia como el *Proyecto Quipu*, pero también *desarmados* o *(des)iguales* mencionados al inicio, no sólo provocan una reacción emocional que puede traducirse en actos, sino que permiten expresar y visibilizar una reacción dentro del archivo mismo. El género testimonial no sólo adquiere una dimensión dialógica nunca antes conocida, sino, además, una dimensión interactiva. Contrariamente al archivo tradicional, la función del archivo testimonial transmedia no consiste en documentar y preservar, sino en transmitir experiencias. La lógica de la acumulación se ve sustituida por la interacción. El archivo testimonial transmedia es, en términos de Amit Pinchevski, un “inter-archivo” es decir, un archivo en la Red que por sí es accesible y compatible. Esta interactividad muestra un fuerte componente intergeneracional. Según Jelin, “[s]on las nuevas generaciones que interrogan, que preguntan, sin los sobreentendidos que permean el sentido común de una generación o grupo social victimizado” (*Los trabajos de la memoria* 86). Y como Margaret Hedstrom ya predijo en el año 2002, las nuevas

generaciones, que tienen una perspectiva fundamentalmente diferente sobre el pasado, entran al archivo por medio de interfaces de computadoras en vez de visitar archivos físicos e interactuar con documentos tangibles (24).

Los archivos testimoniales transmedia se dirigen, en primer lugar, a un público que no ha vivido lo que se narra en los testimonios, vinculando un contexto histórico, político, geográfico o social que no está a su alcance con el presente en el que viven. De este modo, generan una capacidad de escuchar no basada en la identificación, sino, en palabras de Jelin, en “la ‘alteridad’ en diálogo” (Jelin *Los trabajos de la memoria* 86). Constituyen “espacios sociales de circulación de la memoria” (Jelin “Historia, memoria social y testimonio...” 96), en los que el sentido de colectividad no nace, en primer lugar, de un pasado compartido, sino del intercambio posibilitado por las nuevas tecnologías digitales. Por un lado, incluyen a nuevos sujetos, permitiéndoles participar de la visión de acontecimientos que no vivieron en “carne propia”. Por otro lado, sacan a las víctimas de violencias o desigualdades de su aislamiento, ofreciéndoles un foro donde sus memorias no sólo son escuchadas, sino también resignificadas. A partir de este diálogo se generan nuevos sentidos del pasado. Los medios digitales interactivos proponen pasados múltiples, creados más por relaciones dinámicas que por hechos objetivos. Si después de la experiencia nazi, en el testimonio “el eje de la consideración de la ‘verdad’ se desplaza de la descripción fáctica [...] a la narrativa subjetivada” (Jelin *Los trabajos de la memoria* 87), en los archivos testimoniales transmedia se desplaza a la interacción. La legitimidad para expresarse sobre un cierto pasado no queda reservada a los que vivieron lo testificado en carne propia. La perspectiva verdadera no es la del sujeto, sino la que surge de una pluralidad de voces multiplicadas por la transmedialidad, que también incluye al usuario como emisor de significados.

Obras citadas

- Acedo Alonso, Noemí. “El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía”. *Latinoamérica* N° 64 (2017): 39-69.
- Bolter, Jay D. & Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia. *(Des)iguales*. 2015. <<http://www.des-iguales.com>>. Consultado el 17.09.2018.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien I: Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- Court, María Ignacia y Rosemarie Lerner (Dir.). *Proyecto Quipu*. 2015. <<https://interactive.quipu-project.com>>. Consultado el 17.09.2018.
- Díaz Vergara, Fabio, Paola Morales Escobar y Juan Sebastián Zuluaga (Dir.). *desarmados*. 2017. <<http://desarmados.org>>. Consultado el 17.09.2018.
- EFE: “El fiscal de Perú pide investigar a Fujimori por el caso de las esterilizaciones forzadas”. *El País*, 26.04.2018. <https://elpais.com/internacional/2018/04/26/actualidad/1524727488_204168.html>. Consultado el 17.09.2018>.
- Gifreu Castells, Arnau. *El documental interactivo como nuevo género audiovisual*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2013. <http://www.doc.ubi.pt/14/teses_arnau_castells.pdf>. Consultado el 17.09.2018.
- Hedstrom, Margaret. “Archives, Memory and Interfaces with the Past”. *Archival Science*. N° 2 (2002): 21-42. <<https://link.springer.com/article/10.1007%2FBF02435629>>. Consultado el 17.09.2018.
- Jelin, Elisabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- _____. Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra”. *Iberoamericana* Vol. 1, N° 1 (2001): 87-97.
- Laub, Dori. “An Event without a Witness: Truth, Testimony and Survival”. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature*,

Psychoanalysis, and History. Ed. Shoshana Felman y Dori Laub. Nueva York: Routledge, 1992. 75-92.

Lerner, Annemarie. "CASO Proyecto Quipu". MEDIAMORFOSIS. Buenos Aires, septiembre 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=8_lGqb9NqQE>. Consultado el 17.09.2018.

Moraña, Mabel. "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX". *Políticas de la escritura en América Latina: de la Colonia a la Modernidad*. Ed. Mabel Moraña. Caracas: Ex-Cultura, 1997. 113-149.

Pinchevski, Amit. "Archive, media, trauma". *On media memory. Collective memory in a new media age*. Ed. Oren Meyers, Motti Neiger y Eyal Zandberg. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001. 253-264.

Sklodowska, Elzbieta. "Miguel Barnet y la novela-testimonio". *Iberoamericana* N° 135 y 136 (1986): 1069-1078.

Steedman, Carolyn. *Dust. The Archive and Cultural History*. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

¿Quién habla en nombre de quién?
Desplazamientos del archivo hacia el cuerpo
y su performatividad

Verónica Troncoso
Universidad de Konstanz

No nos es posible describir nuestro propio archivo, ya que es en el interior de sus reglas donde hablamos, ya que es él quien da a lo que podemos decir —y así mismo, objeto de nuestro discurso— sus modos de aparición, sus formas de existencia y de coexistencia, su sistema de acumulación de historicidad y de desaparición.
(Michael Foucault, *La arqueología del saber*)

Los lugares para pensar el archivo han sido diversos. Este ha sido estudiado como sistema y herramienta para organizar, almacenar y conservar documentos, así también, diferentes pensadores —Agamben, Gómez-Moya, Anna Guash, Diana Taylor, Derrida, Foucault, entre otros— lo han utilizado para cuestionar desde él la historia, los poderes, la memoria, el arte, las narrativas, etc. Reflexiones a partir de las cuales se han acuñado conceptos tales como anarchivo, post archivo, cuerpo archivo, mal de archivo, fiebre de archivo, archivo-ciudad, archivo y flujo, etcétera. Este amplio escenario de lugares posibles para su análisis hace, en algún sentido, que no podamos establecer una definición tácita de lo que es el archivo, o una que no se encuentre exenta de contradicciones. Ese contexto hace necesario establecer líneas desde las cuales reflexionar sobre él, para de este modo desentramar y re-tejer, por una parte, qué se piensa por archivo y, por otra, cómo y cuáles son los desplazamientos elaborados desde estas concepciones en el campo

de las artes. La finalidad es establecer la forma en que aquellos traslados son capaces de afectar diversas capas de la sociedad. Primeramente, diremos que el archivo es un sistema de organización de materiales diversos, que mediante variados procesos de ordenamiento los clasifica, categoriza, cataloga, define, evalúa, restaura, descarta, conserva, etc. A su vez, estructura documentos que deben ser guardados y preservados para la posteridad, los que inicialmente fueron depositados en instituciones pertenecientes o visadas por el Estado. La misión es preservar documentación mayormente escrita en papel a mano o a máquina, que había sido ingresada al acervo luego de haber finalizado un proceso que certificaba la existencia de un hecho ocurrido: nacimientos, defunciones, matrimonios, etc. A saber, un proceso de ordenamiento que obedece a la existencia de un mandato o ley que dicta quiénes, cómo, cuándo, por qué y dónde deben ser depositados los documentos y bajo qué sistemas de interpretación, los mismos serán puestos o no a disposición del público. Este dictamen representa una posición de poder sobre los materiales ingresados al archivo, un poder por el cual se otorga el valor de “veracidad”¹ a los documentos almacenados, mediante la legalización de un acto.

Derrida, en *Mal de archivo: una impresión freudiana*, define cómo, dónde y quiénes serán o son los responsables de un repositorio como la Ley, el *Consignatio* y el Arconte, señalando que son requerimientos imprescindibles para constituir un archivo:

1 Hablar de “verdad” es un tema complejo, pero interesante de revisar desde el lugar del archivo, pues en él los documentos operan supeditados a un sistema que organiza un conjunto de fragmentos, un conjunto de documentos que son independientes entre sí, que pueden ser leídos por separado, en conjunto, es decir, pueden ser interpretados y vueltos leer mucho tiempo después. Libre interpretación que paradójicamente se produce a partir de un documento que ha sido ingresado como testigo certificado de un hecho pasado, pero que no pertenece a una narrativa, sino que es un trozo desde el cual es posible re-escribir la historia pasada: “Los nuevos historicistas a menudo buscan en el archivo anécdotas ex-céntricas y fragmentos enigmáticos como base para construir contra-historias que interrumpen las fuerzas homogeneizadoras de las grandes narrativas históricas anteriores y el orden de los archivos, apoyándose en el contingente y ‘lo real’, al tiempo que reconocen que ‘el real’ nunca es accesible como tal” (Baron 3, la traducción es mía).

en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley.... No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos (4).

Desde otra mirada, da Silva definirá esta estructura como una jerarquía y forma en que se establecen las relaciones dentro y fuera del acervo mediante el uso y el ejercicio de las funciones asignadas al archivo: “el director y la imposición de políticas de acceso, el archivero y la actitud del guardián, el usuario y su desigual maestría para hacer uso de los recursos de que dispone la institución” (400- 401).

Derrida enfatiza uno de estos poderes: el principio de *consignatio*, y señala: “la consignación tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un secreto que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto” (4). Aquel principio de reunión establecido por Derrida es una de las contradicciones principales del archivo desde el siglo XX: disociación, secreto y heterogeneidad. Se constituye así una situación paradigmática que, paradójicamente, pone en cuestión las ideas de ley, *consignatio* y arconte, haciendo confuso y, muchas veces difuso, pensar el archivo como un elemento estable, confiable, disponible y a resguardo.

Esta crisis o cambio de paradigma se inicia con la proliferación de archivos e instituciones y/o sujetos privados que recopilan información. Desde ese momento parece que todo puede o debe ser archivado:

de ahí la obsesión con el archivo que marca una época y en el que intentamos preservar no solo todo el pasado sino también todo

el presente. El miedo a que todo esté a punto de desaparecer, junto con la ansiedad sobre el significado preciso del presente y la incertidumbre sobre el futuro, invierte incluso el testimonio más humilde, el modesto vestigio, con la dignidad de ser potencialmente memorable² (Nora 8).

Obsesión por el archivo a la cual debe agregarse, como factor de cambio y puesta en crisis, la paulatina incorporación de nuevos documentos declarados “archivables”. Tal son los llamados documentos audiovisuales indiciales³: fotografías, películas, videos y archivos sonoros. Su incorporación obliga a diseñar nuevas técnicas y formas de catalogación, indexación, preservación, etc., y, por otra parte, a pensar procedimientos de análisis de los materiales indiciales, los cuales son diferentes al documento escrito, ya que estos: “parecen ‘más cercanos’ al pasado que representan y son potencialmente seductores por su aparente transparencia textual; y aunque todos son huellas, escritas o no, están abiertas a interpretación, siendo las grabaciones audiovisuales indexadas especialmente resistentes a la comprensión o interpretación completa” (Baron 4, la traducción al español es mía)⁴.

Una de las primeras incorporaciones de documentos indiciales a los archivos es la fotografía, abriendo la discusión. Un debate que pervive hasta el presente, ya que aún busca maneras de indexación que aporten información para su análisis:

2 “Hence the obsession with the archive that marks an age and in which we attempt to preserve not only all of the past but all of the present as well. The fear that everything is on the verge of disappearing, coupled with anxiety about the precise significance of the present and uncertainty about the future, invest even the humblest testimony, the modest vestige, with the dignity of being potentially memorable” (Nora 8, la traducción al español es mía).

3 El concepto de índice es acuñado primeramente por Peirce cuando define las imágenes como simbólicas, icónicas e indiciales. Las indiciales o el Index serían a lo que las imágenes en una amplia gama vemos y escuchamos remiten. El indicio sería así lo que queda como marca de un hecho que ocurrió.

4 “They seem ‘closer’ to the past they represent and are potentially seductive in their seeming transparent textuality; and although every trace, written or otherwise, is open to interpretation, indexical audiovisual recordings are especially resistant to full comprehension or interpretation”.

Antes de la invención de la fotografía, la cantidad de documentos imagéticos era bastante restringida en los archivos, constituidos generalmente por mapas, croquis y esbozos eventuales. Aun después de su invención, la fotografía demoró para ser concebida como un recurso para la producción de documentos administrativos, a pesar de haber sido rápidamente difundida en diversos sectores de la sociedad. Por lo tanto, la inclusión de documentos fotográficos en los archivos se dio en un momento posterior a la amplia difusión de esta técnica en la sociedad. Tal descompás entre la difusión de la fotografía y su incorporación a las prácticas administrativas, provocó una valorización del registro fotográfico como imagen, en detrimento de su función como documento (Ancona 2008:4).

A finales del siglo XX se produce, con el advenimiento de los medios digitales, uno de los cambios más radicales en la concepción de los modos de acumular, organizar, distribuir y producir información. Estos inciden en los sistemas de ingreso de documentación digital a los archivos como elementos comprobatorios de un hecho pasado o meramente como traspaso para generar flujos de información. Así también, la producción de registros digitales, el acceso a Internet y su incorporación en la vida cotidiana de las personas, hacen que la generación de datos sea inabarcable y vuelve a las redes digitales un campo de relaciones con interfaces múltiples. Son tecnologías digitales que “constituyen otro sistema más de transmisión que, rápidamente, está complicando los sistemas de conocimientos occidentales, al plantear nuevas cuestiones en torno a la presencia, temporalidad, espacio, corporalización, sociabilidad y memoria” (Taylor 18).

Ante este escenario, los sistemas de administración de la ley del archivo han devenido en normas⁵ de uso visibles e

5 Hay diferentes tipos de normas internacionales que se aplican a diferentes tipos de fondos documentales. Estas normas permiten generar un lenguaje común y de uso internacional para generar descripciones archivísticas. Mas información en: <http://www.ica.org/10207/standards/isadg-general-international-standard-archival-description-second-edition.html>

invisibles⁶ para la construcción de convenciones, generando así un lenguaje común que opera *trans-territorialmente*, emergiendo un nuevo paradigma del archivo: su diseminación y la zona difusa sobre quién representa o dónde se localiza la figura del arconte derridiano. Así, el mandato de reunión y consignación en “un solo lugar” ha cambiado por flujos de información, transmitidos por sistemas de redes operados por algoritmos. Se produce, de este modo, un gran *corpus* trans-territorial, carente de bordes y compuesto por nuevas materialidades inmateriales. El archivo del presente/futuro sería “un continuo flujo de datos, sin geografía ni continente, continuamente transmitido y sin restricciones temporales, siempre disponible en el aquí y ahora” (Guash 21).

En esta dirección, la incorporación de nuevos actores, así como de herramientas para producir y almacenar información, junto con la apertura de campo de lo considerado archivable, han permitido el ingreso al mundo del archivo de dos factores anudados: por un lado, el cambio en la noción de verdad, al incluir el elemento subjetivo que implica tanto lo que se produce, así como el almacenamiento de la información y la forma en se organiza la misma, la que muchas veces ingresa a un archivo institucional, incorporando modificaciones en el sistema de ordenamiento y de concepción de archivo⁷. Y, por otro lado,

6 Con invisibles, me refiero a los sistemas algorítmicos que deciden ya por sí mismos los ordenamientos de la información sobre la base de comportamientos humanos, lo que a su vez va generando datos que se incorporan al algoritmo, y que como usuarios de redes —como, por ejemplo, Facebook— no vemos, pero sí usamos.

7 El archivo de colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos se elaboró como un sistema mixto de archivación para poder incluir y no separar ni los materiales ni los modos de organizar de las familias de las víctimas de la dictadura. Por tanto, el acceso a las piezas documentales se estructura sobre la base de carpetas con el nombre de la víctima y se nombra como Fondo Documental. Este contiene documentación diversa que incluye tanto documentos escritos como fotografías y objetos. A su vez, la información interior es ligada a los descriptores elaborados por el Museo por medio de un Tesoro de Derechos Humanos, por el cual se organizan los hechos, los nombres y las categorías. Así por ejemplo, se nombran las categorías de Víctima, Tortura, Allanamiento, Centro de Detención, o la de hechos emblemáticos como Lonquén, Golpe de Estado, Caravana de la Muerte, etc.

la conciencia de tener disponibles los archivos en el “aquí y el ahora” (Guash) bajo un sistema de flujo, se ha visto reflejada en reclamos por la apertura de documentos secretos y su incorporación a un sistema de acceso. Así también, la necesidad de poner en circulación el acervo ha devenido en acciones performativas, que buscan ponerlo a disposición a través de mediaciones de diferente tipo. Esto lo podemos ver cristalizado en, por ejemplo, archivos orales, archivos testimoniales, archivos personales⁸, sujetos como archivos, *performance* como episteme (Taylor), etcétera.

Especialmente en los archivos desarrollados, utilizados y desplazados desde el campo del arte, se ha puesto en cuestión la forma institucional de guardar y concebir un repositorio. Además, se le ha otorgado otro factor que me parece interesante de revisar: la inclusión del cuerpo como un elemento estético, activo e involucrado en el proceso de producción, almacenamiento y configuración de acciones de mediación, transmisión y transferencia singulares, las cuales le otorgan una realidad particular a la percepción, lectura y experiencia con respecto a los materiales pertenecientes a un acervo.

Estas operaciones artísticas que incluyen cambios materiales, textuales, retóricos, visuales, performativos y especialmente mediales, encuentra en el archivo y sus paradigmas un camino para la proliferación de lenguajes que lo han llevado a desplazamientos hacia espacios de la sociedad para los cuales el archivo no estaba diseñado. Ejemplo de ello es el espacio público, los espacios escénicos como el teatro, el cine, las galerías, museos de arte, novelas, etc. Espacios impensados que, al ser puestos en diálogo con otros contextos políticos, sociales y epocales, han dotado a las revisiones del archivo de un carácter crítico-político donde su potencia radicaría en poner en ejercicio un lenguaje inédito:

8 Los archivos personales contienen una amplia variedad de piezas documentales, los cuales, muchas veces, deben ser analizados como un archivo de colecciones desde el estudio del sujeto quien inicia el acopio, es decir, su acunte.

las expectativas críticas en el arte han consistido precisamente en el cuestionamiento de los códigos instituidos de comprensión del mundo [...] Una voluntad de arte hoy que trascienda la voluntad de consumarse como obra de arte podría consistir en una práctica que, asumiendo el agotamiento político del discurso crítico, se proyecte en la producción de espacios donde tenga lugar la inconmensurabilidad de los discursos, prácticas de comunicación que traigan a ese lugar del diálogo imposible —diálogo aún sin condiciones de posibilidad— la experiencia de lo que falta. La poética del archivo pone en ejercicio precisamente esa inconmensurabilidad (Rojas 402).

Pues los archivos tendrían esa cualidad de “parecer un oscuro lugar donde poco pasa hasta que un evento difuso revela los significados más profundos de su existencia” (da Silva 400). Siguiendo esta idea, el arte operaría con esa posibilidad de re-trazar el pasado por medio de los *traces* (Derrida)⁹ contenidos en el acervo, haciendo posible constituir “repositorios desde el cual [sic.] es posible escribir otras historias” (Giunta 23). Pues estos vestigios tendrían una condición especial y paradójica que oscila entre su desaparición —un *contratiempo* (Huberman)— y su posibilidad de aparición al encontrarse en una latencia temporal. Tiempo que ya no se encuentra en el pasado ni en el presente, sino en estado de conservación para el futuro.

Un “hacer visible” generado por medio de la elaboración de puestas en montaje —operación que puede ser visual y/o performativa— por el cual se hace aparecer y se inserta estas huellas en el “tiempo presente” de la instalación, al enfrentar a los espectadores a “una decisión que tiene lugar aquí y ahora” (Groys 5). Experiencia que implica desplegar un sinnúmero de actos para comprender, resistir, afectarse, editar y re-transmitir la información recibida, lo que puede ocurrir en un lugar diseñado o no para la transmisión y transferencia del arte. Momento

9 “La huella [tracce] no sería lo mixto, el paso entre la forma y lo amorfo, la presencia y la ausencia, etc., sino de lo que, hurtándose a esta oposición, la hace posible desde lo irreductible de su exceso” (Jacques Derrida. *La forma y el querer-decir*. Nota sobre la fenomenología del lenguaje).

presente que en el arte pareciera constituir, a diferencia del archivo, un lugar en que lo verídico no es necesariamente un valor que se ponga en juego, sino más bien que la narración ocurra, la forma estética de la misma, los medios para narrar y el lugar en donde esta ocurre. Pues la puesta en escena de una obra de arte opera bajo otros códigos, que como señala Diana Taylor: “ubica a los espectadores en sus estructuras, los implica en sus éticas y políticas.” (72). Una obra que en este afán de construir un espacio-tiempo particular, desarrolla tanto intermedialidades como medios de transmisión y transferencia que le son propios, y que tienen la cualidad de generar una experiencia con respecto al archivo, o el archivo como experiencia.

Los lugares y las formas del decir: AppRecuerdos

*Ciudad lienzo y página, ciudad escaparate, ciudad tomada
y cedida, ciudad que deviene campo de las huellas, de
los vestigios, territorio marcado, por su interpretación,
por su mensaje, por su sentido, esta es la ciudad también
del cazador de sentido, que va tras estas huellas, lo que
finalmente quiere investigar (in-vestigios)*
(Hernández 153)

Hemos propuesto pensar el archivo como sistema contendor y organizador de huellas — que son simultáneamente fragmentos, continuidades, presencias, ausencias, recuerdos, olvidos, secretos y latencias— las que pueden ser consignadas a un territorio material y/o inmaterial. Dentro de esta constelación, me interesa enfatizar el aspecto de “pre-existencia” que tendrían los vestigios y que planteo como una cualidad que le asigna un valor anterior al hecho de ser consignadas dentro de un sistema de ordenamiento que los legaliza y certifica como verídicamente acontecidos. Un valor que puede ser inherente o concedido mediante el ejercicio de un poder al momento de su archivación,

o retirado mediante un proceso de descarte¹⁰. Valor de anterioridad que propongo desarrollar y luego analizar a través de la obra *AppRecuerdos* (2016-2017), por constituir esta una zona que opera en el campo de las artes vivas con estéticas y políticas que les son propias (Taylor).

Sobre la condición de pre-existencia, me interesa establecer primeramente dos aspectos: por una parte, pensar en cómo esta cualidad se constituye por ser un acontecimiento pasado y, por otra, establecer ese acto como uno irrepetible.

Esta idea de existencia previa, Spieker la vincula específicamente al hecho, al acto mismo de haberse hallado en un lugar, como un hecho que le otorga a la cosa un estado que es anterior a su almacenamiento dentro de un sistema de organización, el que a su vez es la razón de su almacenamiento. De ahí que señala sobre la obra “Time Capsules¹¹” de Warhol que “los documentos entraron en la caja no porque fueran importantes, valiosos o memorables, sino porque estaban ‘allí’, en el escritorio” (3). En este caso, el artista cumple el rol del arconte (Derrida), al ser él quien establece la ley de archivación, decidiendo

10 Uno de los procesos inherentes al sistema de archivación, y que no deja de ser polémico, es el denominado “descarte”. Este proceso tiene como lógica primaria impedir el desborde de la capacidad de contenedor del acervo, por lo cual es necesario descartar ciertas piezas documentales que pueden ser eliminadas o enviadas a otra institución. Algunas de las lógicas de descarte son, por ejemplo, la eliminación de documentos duplicados, (se deja sólo una copia). Situaciones políticas —como cambios de gobierno o fin de regímenes dictatoriales— han implicado políticas de eliminación de información en archivos, como también la falta de información o de investigadores apropiados que puedan asignar a una pieza documental el valor que corresponde, han devenido en pérdidas irre recuperables de materiales documentales. Ejemplo de ello son las cintas de sonido de grabaciones realizadas por la DEFA en Chile durante la Unidad Popular, en la época de la Alemania Democrática Oriental. Archivo que durante el proceso de revisión, a 10 años de la caída del Muro de Berlín, es eliminado por considerar que las cintas de audio estaban vacías, sin saber que las cintas de audio de películas de acetato son transparentes.

11 La “Time Capsules”, está compuesta por 569 cajas de cartón de igual tamaño. Por cerca de 40 años, Warhol fue llenando con materiales de su vida diaria que se iban acumulando sobre su escritorio: fotografías, ilustraciones, cartas, invitaciones a comer, anuncios, revistas, etc. La caja era ubicada al lado del escritorio y una vez que se llenaba, era cerrada y luego guardada en un depósito. Cada cierto tiempo, la Fundación Warhol abre una de estas cajas al público, así los espectadores pueden ver lo depositado.

con esto las razones de su incorporación a un acervo, la forma en que se depositará y el momento exacto de su consignación.

A su vez, la condición de haber “estado ahí” como momento pasado, instala la certeza de que asistimos en el archivo a una experiencia de lo que falta, de lo cual nunca tuvimos en primer lugar. Falta que no corresponde a la ausencia del original, sino a la evidencia de la imposibilidad del “haber estado ahí” en el momento por el cual se produjo el acto mismo que le dio lugar antes de ser archivado. En este sentido, el repositorio “no pretende volver, por encima de un tiempo que no sería sino caída, latencia, olvido, recuperación o vagabundeo, al momento fundador en que la palabra no estaba comprometida en ninguna materialidad, no estaba destinada a ninguna persistencia” (Foucault 212). Pues el archivo no promete el retorno del pasado, sino su preservación y estado de espera para ser reinstalado en un momento presente.

Nos preguntamos entonces cómo esta condición de valor otorgado que poseen los materiales de un acervo, de por un lado “pre-existencia”, de “momento irrepitible” y estado en latencia, se puede ver reflejada y alterada en la puesta en escena, la elaboración de estéticas, performatividades, sistemas de circulación, almacenamiento, transmisiones y mediaciones que ocurren en la obra *AppRecuerdos*.

Una bitácora introductoria

El proceso se inicia en 2015 con la visita a Chile de Stefan Keagi, miembro del colectivo Rimini Protokoll¹², y posteriormente la de Mauricio Barría, del colectivo Sonidociedad¹³, a Berlín. El intercambio tenía como propósito analizar la posibilidad

12 Rimini Protokoll es un colectivo con base en Berlín que tiene diferentes proyectos alrededor del mundo de desplazamientos del teatro. Para el proyecto chileno participaron Stefan Keagi y Aljosha Begrich.

13 SonidoCiudad es un colectivo chileno que trabaja intervenciones sonoras en el espacio público y está conformado por Mauricio Barría, Gonzalo Dalagarrando y Verónica Troncoso.

de generar una obra que hablara de la dictadura militar chilena (1973-1990), basada en la obra *50 Kilometres of files*¹⁴; obra de intervención sonora en el espacio público realizada por Rimini el 2012 en la ciudad de Berlín, la cual se basa en la idea “del ser observado” y para esto, utiliza los archivos sonoros de la Stasi¹⁵, los que habían comenzado a ser liberados luego de la caída del Muro de Berlín.

La idea inicial de realizar una obra similar en Chile tuvo que ser descartada, pues en Chile los archivos pertenecientes a los servicios secretos de la dictadura cívico-militar no se encuentran disponibles en formato audio, y los documentos escritos son escasos¹⁶. Ante este escenario se tomó primeramente la decisión de conceptualizar y producir la obra de forma colectiva entre los dos grupos, y no una réplica de “50 Kilometres”.

A su vez, la ausencia de documentos sonoros apropiados para llevar a cabo la obra, determinó la necesidad de producir archivos de audio especialmente contruidos para ella. La situación de ausencia de archivos de la represión, que en un comienzo se vio como un impedimento para la realización conjunta de

14 Ver más información en el siguiente link: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/50-aktenkilometer>

15 La Stasi (Ministerium für Staatssicherheit), fue un organismo que operó en la República Democrática Oriental (RDA) entre 1950 y 1989. Su función principal fue prestar servicios de inteligencia al régimen socialista. Desde 1995 los archivos de la Stasi comienzan a ser puestos a disposición del público. El fondo documental que intentó ser destruido, ha sido paulatinamente recuperado y se estima que se compone de cerca de 33 millones de páginas y audios, en los cuales se registró la vida de los ciudadanos alemanes de la época, registro que muchas veces era producido por medio de la colaboración de civiles.

16 Hasta la fecha, se han puesto a disposición por diferentes medios dos archivos pertenecientes a las fuerzas represivas: uno es un archivo de faxes de la CNI (Central Nacional de Inteligencia), que fue hallado por accidente al refaccionar el techo de lo que hoy es el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Los archivos fueron digitalizados y puestos en red por Londres 38, colectivo que lleva el nombre del lugar que fuese un centro clandestino de detención y tortura durante la dictadura. Link al fondo: <http://www.londres38.cl/1934/w3-article-96714.html>

Otro de los archivos encontrados es una parte de los ficheros de la Colonia Dignidad, que refieren a víctimas de la dictadura. Acá el link al informe del acervo: <http://www.londres38.cl/1934/w3-article-96714.html>

la obra, permitió finalmente generar un repositorio compuesto por un repertorio de archivos sonoros inédito.

La obra

AppRecuerdos contiene 129 archivos sonoros, de los cuales 90 son microhistorias personales, 29 archivos radiales y de televisión, nueve canciones y un poema de Raúl Zurita.

El *corpus* de microhistorias se compone de relatos breves sobre hechos ocurridos en Santiago de Chile durante dos momentos de la historia chilena: la Unidad Popular (1971-1973) y la dictadura (1973-1990), así como los archivos radiales, televisivos y las canciones, que corresponden a registros sonoros de ambos momentos históricos. El repertorio está almacenado en una aplicación para dispositivos móviles titulada igual que la obra: *AppRecuerdos*, que se encuentra alojada en AppStore, una nube digital disponible en el aquí y ahora (Guash: 2011). Esta puede ser descargada gratuitamente en cualquier país del mundo; sin embargo, el usuario sólo puede escucharla al desplazarse por un perímetro del centro de la ciudad de Santiago de Chile.

El concepto principal de la obra fue desarrollar herramientas actuales para la transferencia y transmisión de relatos orales sobre la Unidad Popular y la dictadura, que pudieran ponerse en práctica en la ciudad de hoy. Estas, además, estaban dirigidas a un público joven o uno que no tuviese mucha información sobre los periodos trabajados¹⁷.

Así, por medio de un dispositivo móvil que ejecuta el programa de la aplicación, se pone en movimiento el *corpus* sonoro que actúa en relación con el desplazamiento, decisiones, resistencias, ambivalencias, cansancio y aficción del usuario, que debe transitar por el archivo-ciudad compuesto de los testimonios de sus habitantes. Escucha qué ocurre en los lugares donde las situaciones tuvieron lugar, que es donde se experimenta la

¹⁷ La obra también fue pensada para extranjeros, por lo cual es posible descargar la aplicación en inglés.

forma verbal en que se han almacenado las memorias, que incluyen silencios, olvidos, contradicciones y emociones.

El dispositivo se pensó como una herramienta que “gestiona” el tránsito por una ciudad-archivo compuesta de textos visibles e invisibles, un campo en donde “el texto urbano (...) ha sido escrito, borrado y reescrito una y otra vez” (Huysen 191). Una experiencia de ciudad que invita al sujeto a ocupar el lugar de otro, de aquel que “le habla” de la ciudad del pasado mientras quien escucha está viviendo el tiempo presente. Y me refiero como al que “le habla” por el sentido y estructura que se dio a los relatos, puesto que uno de los desafíos de la obra era gestionar la posibilidad efectiva de posesionarse tanto del “lugar” como del relato que está “hablándole”, como una acción que ocurre entre dos¹⁸.

En este sentido, nos preguntamos cómo se podía construir estéticamente, por medio del relato testimonial, una experiencia de traspaso de lo personal que permitiera entrar en un flujo de intercambio performativo. Con este objetivo se concibió un sistema que se acoplara al cuerpo del usuario, por lo cual se desarrolló un programa que detecta mediante un GPS la localización del mismo y que funciona *off line*, permitiendo desplazarse libremente por la zona delimitada de “escucha”. Dicha zona está compuesta por “burbujas sonoras” que se activan cuando la persona ingresa en ellas y se desactiva cuando se termina el relato o cuando se ingresa en otra “burbuja”. De este modo, no es necesaria la manipulación del dispositivo, sino que es el desplazamiento del usuario lo que ejecuta el programa estableciendo una unidad entre el dispositivo y el cuerpo en tránsito del usuario. A su vez, el uso de audífonos —sugerido por el sistema— aísla del sonido externo, permitiendo una mejor escucha, al tiempo que separa sonoramente la ciudad del “presente”. Esto hace de la experiencia sonora un ejercicio

18 Mucho se habla de cómo se agencian las memorias, en las que por lo general participan de forma colectiva grupos que buscan capitalizar el pasado y su escritura en el presente. *AppRecuerdos* funciona de forma opuesta, pues no busca este tipo de reescritura, sino que se centra en una relación personal entre dos sujetos y sus subjetividades. No implica los grandes discursos, sino más bien la transmisión de un fragmento de la historia personal de alguien que estuvo ahí.

individual que sitúa al espectador en un tiempo simultáneo entre el contenido sonoro del relato y la experiencia visual de la ciudad actual.

Apesar de todo lo anterior, el programa fracasaría si el archivo sonoro no fuese el apropiado. En este sentido, lo narrado, el narrador y el lugar de la narración se tornan claves para la construcción de la obra. Pues tal como plantea Sarlo, el testimonio es un acto indivisible entre el sujeto, su relato y el lugar de los hechos: “el testimonio es inseparable de la auto designación del sujeto que testimonia, porque estuvo allí donde los hechos le sucedieron. Es indivisible de su presencia en el lugar del hecho” (67). Esta cualidad de unidad entre el sujeto testigo y el lugar es una condición primaria del testimonio, la que a su vez le otorga un valor de verdad y que simultáneamente está fijada a la subjetividad del proceso mismo de edición que implica narrar. Edición que en la obra involucra al oyente en una posición, quizás, de confidente.

El relato

En la obra, los relatos testimoniales poseen una estructura dramática definida por el tipo de narrador, el lugar y el momento en que ocurrieron los hechos, así como por la presencia en primera persona del testimoniante. Los relatos debían ser historias personales que hubiesen ocurrido dentro de un territorio específico del centro de la ciudad de Santiago, entre 1972 y 1989, es decir, durante la Unidad Popular y/o la dictadura, y los narradores debían ser de ambas tendencias políticas. El tiempo de la narración es de tres a ocho minutos; esta, además, debía tener una estructura dramática y constituir una historia, a saber: un inicio, un clímax y una conclusión.

La construcción del lugar por medio del relato fue un factor relevante para que la experiencia de transmisión fuese efectiva. Se definieron así las siguientes directrices: el narrador le habla a “alguien” que lo está escuchando en el mismo lugar; se construye un relato a partir de elementos históricos y/o

biográficos que sitúan temporalmente al espectador; se describe el lugar desde donde está hablando para que el usuario pueda ubicarlo, por ejemplo: nombrar calles, cotejar la ciudad del pasado con la del presente mediante comparaciones o recuerdos. En algunos relatos se usó como recurso el uso de voces digitales que proporcionaban instrucciones y orientaciones espaciales para ayudar a orientar al usuario.

Se pueden distinguir así tres tipos de formas utilizadas en la obra: identificación del narrador y del lugar; voz digital que introduce el espacio y relata su anterioridad; sonidos *in situ* que introducen el sitio de la narración. Maneras de narrar que generalmente actuaban en conjunto. Algunos ejemplos de ello son:

*Con Fusil o sin Fusil*¹⁹

Hola, mi nombre es Tania y te quiero contar una historia que me pasó cuando tenía ocho años y era el año 1984, acá donde estamos ahora, en la esquina de Estado con Huérfanos. (...) En la esquina de Huérfanos con Estado, en donde hoy está el banco BBVA estaba una de las zapaterías más finas de esta calle. (...) Y en esta esquina estábamos un día sábado por la mañana. (...) Estábamos en eso...cuando de pronto escuchamos unos gritos que eran: ¡con fusil o sin fusil, Cristo vencerá! (...) nos dimos cuenta que venía una columna de chicos que venían avanzando hacia Plaza de Armas en dirección al Sur. (...) Y uno de ellos, que fue la imagen que más me impactó, venía crucificado y con un cartel que decía “Con fusil o sin fusil, Cristo vencerá” (...) Me quedé llorando en la zapatería con la angustia de que le podía pasar algo a mi mamá, que estaba embarazada (...)

El decir “hola” como inicio, más la identificación del narrador, vincula a quien escucha con el relato, pues es incluido inmediatamente en él como un agente activo. Las descripciones del lugar son un elemento que sitúa al espectador en el pasado subjetivo de “Tania” y lo enfrenta a algo que quizás no conoció,

19 He editado los relatos para este texto.

pero que al ser descrito hace que sea posible imaginarlo y compararlo con el presente.

Un fatal encuentro clandestino

Voz digital: Esquina de Compañía con Ahumada, aquí era habitual establecer un punto de contacto para traspasar información. Donde hoy se encuentra Hites, hasta el año 1978 estaba la tienda Los Gobelinos. (Fin voz digital).

Bueno, esto ocurrió en pleno Centro o al menos es el nombre que siempre le puse a esta breve historia. Plaza de Armas, Los Gobelinos, el Café de al frente y la calle Compañía y el paso de las micros en ese tiempo, de las “liebres”. Pocos días después del Golpe, antes de caer detenida. (...) El Centro era muy interesante, porque había mucha gente.

Fue antes del 27 de septiembre y después del 11, no recuerdo la fecha exacta, pero fue un día viernes a la 1.00 o 1.30 de la tarde. Quedé de encontrarme con un compañero aquí en Compañía con Ahumada, en la tienda Los Gobelinos, porque te permitía entrar. No era un mall en esa época, pero era un lugar en donde se vendían muchas cosas y en un café del frente, donde suponíamos íbamos a conversar en algún momento. (...) él no llegó. Me doy cuenta que nos están siguiendo (...). Había que salir del embrollo, un poco retroceder desde Compañía hasta Huérfanos. Estoy intentando retroceder, cuando lo veo a él muy apurado y siendo perseguido por varios tipos. Me parece, ese momento que no me habían visto, y siento un griterío, paro. Pero no sé cuántos fueron, a lo mejor fue uno o cinco, no sé. Alguien cae. [...] Era pocos días después del Golpe, por tanto todo era sorpresa, nada era pensable [...] Y me di vuelta y seguí por la misma calle Ahumada [...]. Lo único que sé que cuando llegué a la esquina, pasando, así como miramos ahora las micros en la misma dirección de hoy. Para una “liebre” [...]. Y me subí y la “liebre” se fue. Nunca más supe de ese compañero, nunca le supe el nombre y tampoco [...]. Pero realmente funcionábamos de ese modo, no sabíamos cómo nos llamábamos.

La voz digital sirve para situar un relato que se construye de imágenes y de olvidos declarados como pertenecientes a una época, tal señala la narradora: “no sabíamos cómo nos llamábamos”. El relato a su vez construye la antesala de lo que será el lugar de los hechos, definido como un lugar idóneo para un encuentro clandestino por sus características espaciales y de flujo. Un lugar que, a su vez, se declara inexistente en el presente. La estructura verbal de la narración mezcla tiempos. Está en verbo pasado, luego está en presente, haciendo del relato un espacio temporal intermedio enfrentado a la ciudad a la cual se está asistiendo, incorporando nuevas experiencias por medio de la vivencia personal del que “escucha”.

Un ocho de marzo

Se escucha el sonido de una fuente de agua, sonidos de calle, una música al fondo. Comienza el relato y continúa el sonido del agua hasta que se desvanece.

Todos los 8 de marzo salíamos a la calle. Todos eran complicados, como todas las marchas en esa época, porque no eran como ahora, autorizadas. Y ese 8 de marzo de 1985 fue una marcha grande por el día Internacional de la Mujer. (...) Y en un momento dado es la llegada de los carros lanza agua y de los gases lacrimógenos. Y en un momento dado nos dispersamos y veníamos todas marchando y arrancando (...) lo que hacíamos era escapar y meternos en las calles adyacentes, por cualquier parte que uno pudiera, por Ahumada, por calles más cortas, por San Francisco, Londres. Y en un momento dado viene una represión tan fuerte y yo me escondí ahí, donde está el hotel, pero en esa época no estaba esto. No me acuerdo qué edificios habían, pero deben haber sido antiguos. Y aquí había siempre un carrito manicero (...) me metí debajo del carrito y me escondí, pero en esa época era muy rubia, de pelo largo, ondulado, era muy llamativa (...) y los tipos me vieron. Todo estaba aquí en donde está la pileta, frente a la Iglesia San Francisco. Lo que se llama la Plazuela San Francisco. Yo me escondí pensando que iba a quedar completamente cubierta (...) y de repente, en un segundo que no me lo esperaba, siento que me tiran por los tirantes de la

jardinera, (...) me empiezan a pegar. (...) Creo que los “pacos” no me llevaron detenida porque estaba muy golpeada y tenían que haberme llevado a la Posta y era mucho lío y prefirieron dejarme subir a la micro.

El sonido *in situ* del agua de la pileta es el elemento sonoro que sitúa el lugar de la escucha, el cual se va desenvolviendo hasta que se entregan aún más detalles del lugar: la iglesia, la declaración de que una ciudad no es igual, pero que no se sabe especificar exactamente cómo era, incorporando un elemento subjetivo del proceso de recordar, el olvidar.

Los tres relatos tomados de ejemplo nos sirven para ver cómo la forma en que se articula la narración propuesta en la obra funciona al establecer una complicidad entre el narrador, quien escucha y la ciudad que actúa como escenario. Se constituye así el lugar de rememoración —un *corpus* compuesto de documentación subjetiva de relatos personales, que cuentan lo que les ocurrió en ese lugar y lo recuerdan al re-visitarlo en el presente— un repositorio del archivo de la ciudad anterior. Acervo que es hecho visible por el carácter performativo de la obra. Un archivo digital-sonoro, que a su vez se retroalimenta por medio de una estructura circular al transferir a un “otro” que la performa y la trasmuta en una nueva experiencia personal. Un re-vivir.

En este sentido, los conceptos visuales, performativos, estéticos, sonoros, tecnológicos que propone la obra, nos plantean la pregunta por las formas, las interfaces digitales-corporales y sus alcances en temas de elaboración de memorias colectivas en la ciudad como espacio común. A su vez, está la pregunta de cómo podemos enfrentarnos en el presente a la acumulación de información y la velocidad en que esta constituye un momento pasado. Nos obliga a parar para escuchar, mirar la ciudad y re-significar el espacio público por medio de microhistorias que se encuentran sedimentadas en la ciudad.

Obras citadas

- Ancona López, André. “El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo”. *Universum* Vol. 2, Nº 23 (2008): 12-37.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. España: Pre-textos, 2000.
- Baron, Jaimie. *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. London: Routledge, 2014.
- Da Silva Catela, Ludmila. “El mundo de los archivos”. *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Derrida, Jacques. “Mal de archivo. Una impresión freudiana”, coloquio internacional.
- Derrida, Jacques. “De la gramatología”, 1998. Edición digital de Derrida en castellano. <http://es.scribd.com/doc/55999814/Jacques-Derrida-de-La-Gramatologia#scribd>
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Giunta, Andrea. “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte en Latinoamérica”. *Errata* Nº1 (2010).
- Groys, Boris. “La topología del arte contemporáneo” (2009). Traducción del blog *Lápiz Nube*. Web: <lapizynube.blogspot.com>
- Guash, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Hernández, Pablo. *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. España: Iberoamericana, 2021.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1995.

- Nora, Pierre. *General Introduction: Between Memory and History*. New York: Columbia Univ. Press, 1996.
- Rojas, Sergio. *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago de Chile: Sangría, 2012.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Spieker, Swen. *The big archive*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technologies, 2008.
- Taylor, Diana. *Archivo y repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado Ediciones, 2015.

SOBRE LAS AUTORAS

Anna Forné es doctora en Letras por la Universidad de Lund (Suecia) y catedrática de Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas de la Universidad de Gotemburgo. Sus áreas de especialización son el género testimonial, la autoficción y las narrativas de la memoria en la literatura y el cine contemporáneos. Sus últimas publicaciones son: “El efecto de archivo en el cortometraje documental autoficcional contemporáneo argentino. Una lectura de *Restos* de Albertina Carri y *Grito* de Andrés Denegri”. *Bulletin of Hispanic Studies*. 97 (7), 749-762; “Miradas nostálgicas en *Pozo de aire* de Guadalupe Gaona” *Revista Letral*. No 23, enero 2020. 8-23.

Carolina Pizarro Cortés es Licenciada en Letras por la Universidad Católica de Chile, Magíster en Literatura por la misma Universidad y Doctora en Filosofía por la Universidad de Konstanz, Alemania. Realizó un posdoctorado en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile con el patrocinio de la Dra. Ana Pizarro. Hoy se desempeña en esa institución como académica con jornada completa. Ha sido investigadora responsable y co-investigadora de varios proyectos Fondecyt vinculados al tema de la constitución de imaginarios históricos en la cultura latinoamericana. Entre sus principales publicaciones se cuentan los libros *Nuevos cronistas de Indias. Historia y liberación en la narrativa latinoamericana contemporánea* (autora, Colección IDEA, 2015), *Revisitar la*

catástrofe: la prisión política en el Chile dictatorial (compiladora, Pehuén editores, 2016) y *Nuevas formas del testimonio* (compiladora, Colección IDEA – Editorial USACH, 2021). Ha publicado además los artículos “El campo testimonial chileno: una mirada de conjunto” (*Otras modernidades*, 2019), “Violencia de género y representación: formas de decir —y resistir— en el testimonio de las ex-presas políticas” (*Archiv*, 2018), “Los cuerpos de la Patria: O’Higgins, San Martín y Bolívar en la representación contemporánea” (*Confluencia*, 2015), “El descentramiento del sujeto en el imaginario independentista contemporáneo” (*Journal of Latin American Cultural Studies*, 2012) y “¿Debería aceptar yo sin más las paparruchas y embustes de vuestros cronistas?” (*Alpha*, 2010), entre otros.

Daniela Stevens Vera es Licenciada en Literatura y Profesora Media en Lengua Castellana y Comunicación (UDP), Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos (IDEA-USACH) y Diplomada en Educación, Memoria y Derechos Humanos por la Universidad de Chile. Desde el año 2008 participa en diferentes encuentros poéticos de Santiago, como “La poesía se fue al Chancho” y “Lecturas Mistralianas”. En el año 2011 es becaria y tallerista de la Fundación Pablo Neruda. Durante el 2018, colabora como pasante, mediadora cultural e investigadora en el sitio de memorias Londres 38, lo que le ha permitido profundizar en la escritura de su actual proyecto poético: *Retratado País*. En 2020 llevó a cabo la recopilación y reconstrucción histórica y documental de Radio Umbral (1987-1993).

Laura Scarabelli enseña Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad degli Studi di Milano. En su trabajo de investigación se ha ocupado de las formas de representación del negro y de la mulata en la narrativa antiesclavista cubana y de la obra narrativa de Alejo Carpentier desde la perspectiva de las ciencias del imaginario. Su ulterior ámbito de interés es la reflexión sobre modernidad y posmodernidad en América Latina. Actualmente

se está dedicando al estudio de la narrativa de la postdictadura en el Cono Sur (Chile) y de la producción literaria de la escritora chilena Diamela Eltit (*Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit, 1998-2018*, 2018). Entre sus últimas publicaciones están los volúmenes *La letteratura di testimonianza in America latina* (coord. con Emilia Perassi) y *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile (1973-2015)*, coord.

Miriam Lay Brander es catedrática de Literaturas Románicas en la Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt así como Directora del Centro de Estudios Latinoamericanos (ZILAS). En su trabajo de investigación se ha dedicado a las formas breves en contextos postcoloniales de lengua hispánica, francesa y portuguesa (*Schreiben in Archipelen. Kleine Formen in post-kolonialen Kontexten*, Berlin; Boston: De Gruyter, 2020), la teoría de los géneros literarios en contextos trans- e interculturales (*Genre and Globalization. Transformación de géneros en contextos (post-)coloniales / Transformation des genres dans des contextes (post-)coloniaux*, Hildesheim; Zurich; New York: Olms, 2017) y los conceptos espaciotemporales en la literatura y cultura de los siglos XVI y XVII (*Espacio-Tiempo en transformación. Las estructuras de narrar y mostrar en Sevilla a comienzos de la Edad Moderna*, Kassel: Reichenberger, 2017). Actualmente está trabajando sobre memoria y digitalización en Iberoamérica.

Sandra Navarrete Barría es Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Realizó su posdoctorado en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago con la tutoría de Carolina Pizarro, con el proyecto titulado “Desplazamientos e interpelaciones de la memoria traumática reciente: diálogos entre el testigo y el oyente” (FONDECYT 2014-2016). Actualmente desarrolla un proyecto Fondecyt que lleva por nombre “Intersecciones entre violencia y género en las narrativas recientes de Latinoamérica. Hacia una estética intersticial”. Se desempeña como

profesora con jornada completa en el IDEA y es coordinadora del Núcleo de Estudios de Género y Feministas de la misma institución. Entre sus publicaciones están el libro *Fugas de la memoria. Caminos ficcionales de la experiencia de mujeres en dictadura* (2016), y artículos indexados como “El tratamiento ético del trauma en las ficciones testimoniales recientes” y “Figuraciones del silencio en la narrativa de la memoria: análisis desde el trauma”.

Valentina Escobar Robles es candidata a Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad por la Universidad de Valparaíso, Magíster en Estudios Culturales por la Universidad ARCIS y Licenciada en Literatura y Bachiller por la Universidad Diego Portales. Hoy se encuentra realizando un Diploma Universitario en Lengua Francesa (DULF) en la Universidad Sorbonne Nouvelle – París 3. Se ha desempeñado como académica en diversas universidades chilenas, como la Universidad Diego Portales, la Universidad San Sebastián y la Universidad Andrés Bello. Sus temas de interés están enfocados en América Latina, destacando la ciudad y los cuerpos que dan lugar y vida, entre otras cosas, a los movimientos sociales. En su tesis doctoral trabaja la relación entre los cuerpos y de estos con el espacio de la calle en la manifestación, enfocándose en el contexto represivo de la dictadura chilena.

Verónica Troncoso Guzmán es artista visual e investigadora. Actualmente es candidata a Doctora en la Universidad de Konstanz. Su investigación doctoral versa sobre el movimiento de solidaridad con Chile en Alemania durante la dictadura militar en Alemania. Como artista, ha trabajado con comunidades que han sufrido diferentes tipos de violencia. En Chile, con víctimas de la dictadura militar (1973-1990); en Singapur, con migrantes (2019); en Georgia, con refugiados del conflicto entre Georgia y Rusia (2018) y en la actualidad con mujeres en Alemania. Sus trabajos artísticos recientes son: *Luisen Garten* (2021, Germany), *Victoria Rebeldía* (2020, Germany), *Stories from outside and inside* (2020-2019, Singapur) *The others*

(2018, Tiflis, Georgia), *AppRecuerdos* (2017, Santiago, Chile) entre otros. Sus publicaciones recientes son: “Poesía e intermedialidad: poéticas subversivas y performativas en las composiciones carcelarias de Sergio Vesely” (*El Jardín de los Poetas*, 2019), “Telling stories from outside and inside” (Goh Sze Ying, 2019), *Every step in the right direction* (Singapore Biennale, 2019-2020) y “Cuerpo archivado, orden y adiestramiento” (*Chillán Paisaje moderno. Territorios en transición*, 2018).

Este libro fue posible gracias al apoyo de la Universidad de Santiago de Chile a través de la Vicerrectoría de Vinculación con el Medio. En la presente edición trabajó el equipo completo de Editorial Usach:

Director
Galo Ghigliotto

Equipo editorial
Catalina Echeverría (editora)
Andrea Meza (diagramación)
Ian Campbell (diseñador)
Consuelo Olgún (asistente editorial)

Equipo administrativo
Martín Angulo (jefe administrativo)
Claudia Gamboa (secretaria)

Equipo comercial
Emiliana Pereira (jefa comercial)
Javier Solís (ventas)
Aldo Opazo (asistente de ventas)
Mauricio Valenzuela (asistente administrativo)
Leyla De la Barrera (asistente comercial)



EDITORIAL
USACH

*

Esta
primera
edición de
*Nuevas formas del
testimonio*, se terminó
de imprimir en septiembre
de 2021 en los talleres de Gráfica
LOM, con un tiraje de 300 ejemplares.

Para los textos de portada se utilizó
la tipografía Univers; para
el interior se utilizó la
tipografía Minion
Pro.



El escenario actual, marcado por la emergencia de una nueva subjetividad y por el cruce entre distintas artes, nos obliga a reinstalar la pregunta por el estatuto genérico del testimonio. Se trata de una discusión no zanjada que ocasionó revuelo crítico hasta la década de los noventa y que luego quedó en un plano secundario. El único punto de consenso fue la constatación de lo difícil que resultaba definirlo.

En este libro, que reúne las investigaciones de diversas académicas, se plantea la necesidad de actualizar la definición del testimonio para atender diversos aspectos, entre ellos, su relación con la literatura y otras formas de representación en un mundo cada vez más multi, inter y transmedial.



UNIVERSIDAD
DE SANTIAGO
DE CHILE

