

MEMORIAS DE LA TRAICIÓN Y LA TRAICIÓN DE LA MEMORIA:
NARRATIVAS DE LA DERROTA EN CHILE Y ARGENTINA

By

YOSA VIDAL COLLADOS

A DISSERTATION

Presented to the Department of Romance Languages
and the Division of Graduate Studies of the University of Oregon

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

June 2023

DISSERTATION APPROVAL PAGE

Student: Yosa Vidal Collados

Title: Memories of Betrayal and Betrayal of Memories: Narratives of Defeat in Chile and Argentina

This dissertation has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in the Department of Romance Languages by:

Cecilia Enjuto Rangel	Chairperson
Pedro Garcia Caro	Core Member
Aïcha Liviana Messina	Core Member
Carlos Aguirre	Institutional Representative

and

Krista Chronister	Vice Provost for Graduate Studies
-------------------	-----------------------------------

Original approval signatures are on file with the University of Oregon Division of Graduate Studies.

Degree awarded June 2023.

© 2023 Yosa Vidal Collados
This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike (United States) License.



DISSERTATION ABSTRACT

Yosa Vidal Collados

Doctor of Philosophy

Department of Romance Languages

June 2023

Title: Memories of Betrayal and Betrayal of Memories: Narratives of Defeat in Chile and Argentina

My dissertation questions the current cultural boom of fictional and non-fictional works on the politics of memory, characterized by a Manichaean rhetoric of heroes versus enemies, heroes versus traitors. I argue that representations of betrayal, often evoking terrible forms of torture and suffering, allow us to critique a patriarchal and epic vision of the traumatic past in the Global South. In dialogue with literary theorists (Longoni, Ruiz, Sarlo, Avelar) and philosophers (Adorno, Benjamin, JM Bernstein, Derrida), my dissertation opens a conceptual space to imagine what it means to be a political actor in a political and economic system that benefits from such violence. My project contributes to the field of Latin American Memory Studies by analyzing three texts which have been overlooked by scholars: Marcia Merino's autobiographical testimony (Chile, 1993); the graphic novel *Perramus* by Juan Sasturain and Alberto Breccia (Argentina, 1985); and Enrique Lihn's play, *Dialogues of the Disappeared* (Chile, 2018). The Ontology of the Traitor (first chapter) studies the specificity and the effects of incarnating the body of a traitor. The Epistemology of Betrayal (second chapter) explores how betrayal is the spark of a journey that produces (or fails to produce) knowledge, and The Dialectic of Betrayal (third chapter) examines how a conversation about treason exposes both sides of an opposition that does not end in a conciliatory conclusion. These are paths to illuminate three disturbing and

controversial texts, that raise uncanny questions about state sponsored violence, and challenge consensus politics of neoliberal democracies of the Southern Cone.

ACKNOWLEDGMENTS

I want to thank to Aïcha Liviana Messina for showing me how genuine curiosity works. Our conversations and your own work on violence, literature and politics triggered a specific language and thought in my research. To Carlos Aguirre for his immediate willingness to read this research, and because I know that the conversation that arises from your reading, will be brilliant. Thanks to Pedro Garcia Caro for his intellectual rigor, for stirring up and moving my certainties, and above all for cultivating an honest, horizontal, and creative friendship. I am truly grateful to Fabienne Moore for her generosity and sharp and detailed reading, especially for showing me that adventure should be a point of departure more than a point of arrival. I also want to mention Professor Juan Epple, that is somewhere enjoying the joke after the defense. Finally, I want to especially thank Cecilia Enjuto Rangel for making these years of friendship and mentorship fantastic, to her thousands of comments and corrections, made as a conversation between peers, with intellectual trust, without prescriptions.

For Nathan and our children, Alaia, León and Elena.

INDICE DE CONTENIDOS

TABLA DE ILUSTRACIONES	10
INTRODUCCIÓN	18
CAPÍTULO 1. ONTOLOGÍA DE LA TRAICIÓN. HUELLAS DE LA HERIDA MORAL EN MARCIA MERINO, <i>MI VERDAD</i> (1993).....	47
1. YO ACUSO: TESTIMONIO Y ACUSACIÓN NO RECONCILIATORIA	49
<i>Testimonio</i>	49
<i>Acusación de la traidora puta</i>	67
2. MÁS ACÁ DEL HORROR	73
<i>Mi sin Yo</i>	73
<i>Cuerpo voluntario-cuerpo involuntario</i>	77
<i>Asco de mí</i>	83
<i>Economía de la traición</i>	88
3. MI VERDAD	95
<i>Verdad y tortura</i>	95
<i>Mi verdad: el silencio del símbolo, el silenciamiento de la víctima</i>	101
4. LA TRAICIÓN DE MARCIA MERINO EN EL DOCUMENTAL <i>LA FLACA</i> ALEJANDRA, VIDAS Y MUERTES DE UNA MUJER CHILENA DE CARMEN CASTILLO (1994).	111
<i>El tiempo de la traición</i>	118
CAPÍTULO 2. <i>PERRAMUS</i> DE JUAN SASTURAIN Y ALBERTO BRECIA (1984), O LA TRAICIÓN COMO AVENTURA EPISTEMOLÓGICA.....	134
1. HISTORIA DE LA HISTORIETA Y LOS DESAFÍOS DE <i>PERRAMUS</i>	137
<i>Los nuevos lectores de la aventura</i>	137
<i>Cambio del eje de la aventura: la peripecia, el viaje, el domicilio y el héroe</i>	143
2. LA TRAICIÓN, UNA PREGUNTA SOBRE LA IDENTIDAD	154
<i>Tradición de la traición en la historieta</i>	155
<i>El Enemigo en el traidor</i>	156
<i>El Aleph, Olvidar para recordar</i>	160
<i>Ni perdón ni olvido</i>	166
3. DIBUJAR EL TESTIMONIO	171
<i>La elocuencia del silencio</i>	171
<i>El plano de mis humillaciones y fracasos</i>	177
<i>El sentido de las incoherencias</i>	182
<i>Cartografía de la derrota</i>	188
4. LA MEMORIA, UN MAPA POR RECORRER	193
<i>Destino y repetición</i>	193
<i>Nostalgia reflexiva</i>	202
<i>Continuará... la promesa en el presente</i>	208

CAPÍTULO 3. DIALÉCTICA DE LA TRAICIÓN EN LOS <i>DIÁLOGOS DE DESAPARECIDOS</i> DE ENRIQUE LIHN (2018)	217
1. HISTORIA DE UNA FISURA	218
<i>Una especie de obra</i>	218
<i>Desaparición-traición: fuera de la ecuación</i>	222
<i>Vida legal e histórica de los desaparecidos</i>	224
2. LOS DIÁLOGOS DE DESAPARECIDOS COMO POESÍA SITUADA	232
<i>Los deudores morosos de la historia</i>	232
<i>Caso Padilla y los “incorruptibles representantes del hombre nuevo”</i>	237
3. TEATRO, UN MEDIO PARA EXORCIZAR EL LENGUAJE	244
<i>Teatro en el contexto nacional</i>	244
<i>Lihn y el teatro: Hay que limpiar el mundo de cierta gentecita</i>	248
4. DIALÉCTICA DE LA TRAICIÓN	261
<i>Dialéctica no concluyente: poner en escena la asfixia</i>	261
<i>Lo no idéntico</i>	266
5. LOS DIÁLOGOS COMO UNA MIRADA ABERRANTE	273
<i>Diálogo I: giro cínico o yo no les convengo a ustedes como personaje de esa historia</i> ..	274
<i>Dogma religioso, o la misericordia inescapable de Dios</i>	285
<i>Diálogo III: les contaminaremos el aire</i>	289
<i>Diálogo IV: lenguaje y tortura</i>	296
6. EXHIBIR LA AUSENCIA BAJO LA FORMA DE UNA DESAPARICIÓN: FANTASMAS EN LA POESÍA DE LIHN Y DIÁLOGO II	304
7. ALGUNAS PROPUESTAS ÉTICAS DE LA APARICIÓN DEL DESAPARECIDO TRAIDOR	313
CONCLUSIONES. LA DERROTA HOY: EL ASALTO DEL PASADO.....	317
BIBLIOGRAFÍA	335

TABLA DE ILUSTRACIONES

FIGURA 1. 1 TOMA DEL DOCUMENTAL “LA FLACA ALEJANDRA” DE CARMEN CASTILLO. LA CÁMARA ESTÁ UBICADA EN UN PISO ALTO DE UN EDIFICIO Y ENFOCA LA VIDA NOCTURNA DE UNA CALLE TRANSITADA. EL FOCO PARECE REPRODUCIR LA VISIÓN DE MARCIA MERINO EN SU ESTADÍA EN LA TORRES DE SAN BORJA.....	115
FIGURA 1. 2 Y FIGURA 1. 3. DOS TOMAS DEL DOCUMENTAL “LA FLACA ALEJANDRA”. EN UNA PRIMERA TOMA MARCIA MERINO AYUDA A CARMEN CASTILLO A SALTAR LA REJA DE UNA CASA. EN LA SEGUNDA TOMA, EN EL MISMO LUGAR, AMBAS MUJERES INGRESAN A LA CASA SALTANDO DESDE LA REJA TOMADAS DE LA MANO.	117
FIGURA 1. 4 Y FIGURA 1. 5. DOS TOMAS DEL DOCUMENTAL “LA FLACA ALEJANDRA”, DE DOS FOTOGRAFÍAS EN BLANCO Y NEGRO DE DETENIDOS DESAPERCIDOS. LA PRIMERA ES LA IMAGEN BORROSA DEL ROSTRO DE UN HOMBRE BLANCO. LA SEGUNDA TOMA MUESTRA EL ROSTRO DE UN HOMBRE BLANCO DE BIGOTES QUE POSA A UNA CÁMARA SONRIENDO.	119
FIGURA 1. 6 Y FIGURA 1. 7 DOS TOMAS DEL DOCUMENTAL “LA FLACA ALEJANDRA”, QUE APARECEN LA PROYECCIÓN DE LAS SOMBRAS DE MARCIA MERINO Y CARMEN CASTILLO PROYECTADAS SOBRE UN MURO.	121
FIGURA 1. 8 Y FIGURA 1. 9. DOS TOMAS DEL DOCUMENTAL “LA FLACA ALEJANDRA”, QUE REPRODUCEN LA MIRADA MARCIA MERINO CUANDO FUE DETENIDA. EN LA PRIMERA IMAGEN SE VE UN SEGMENTO DE UN ATARDECER, BLOQUEADO POR UNA VISIÓN VENDADA. LA SEGUNDA MUESTRA LA VISIÓN DE UN MURO CUYO BORDE TIENE INCRUSTADO PEDAZOS DE VIDRIOS Y ALAMBRES DE PÚAS.	124
FIGURA 1. 10 Y FIGURA 1. 11. DOS TOMAS DEL DOCUMENTAL “LA FLACA ALEJANDRA”, QUE REPRODUCEN LA MIRADA MARCIA MERINO CUANDO FUE DETENIDA, Y QUE ESTÁ BLOQUEADO POR UNA VISIÓN VENDADA. LA PRIMERA IMAGEN ES EL FRAGMENTO DE UNA CASA, MIENTRAS LA SEGUNDA MUESTRA LA IMAGEN DE UNA CALLE CAPTURADA MIENTRAS SE ESTÁ EN MOVIMIENTO.	124
FIGURA 1. 12 Y FIGURA 1. 13. DOS TOMAS DEL DOCUMENTAL “LA FLACA ALEJANDRA”. LA PRIMERA IMAGEN, QUE APARECE EN LA PORTADA DEL DOCUMENTAL DE CARMEN CASTILLO, ES UNA FOTOGRAFÍA DE LA PARTE SUPERIOR DEL CUERPO DE MARCIA MERINO EN BLANCO Y NEGRO, SENTADA EN EL PISO Y EN DONDE APOYA LA CABEZA SOBRE SU MANO. MERINO ES JOVEN, Y SU EXPRESIÓN ES DE CANSANCIO, LA VISTA EXTRAVIADA. LA SEGUNDA IMAGEN ES A COLOR, PARTE DE LA FILMACIÓN DEL DOCUMENTAL, Y SE VE A MARCIA SENTADA EN AUTO, MIENTRAS RECREAN LAS ESCENAS DE LOS “POROTEOS” O EL RECONOCIMIENTO DE GENTE EN LA CALLE.	127
FIGURA 1. 14 Y FIGURA 1. 15. DOS TOMAS DEL DOCUMENTAL “LA FLACA ALEJANDRA”. EN LA PRIMERA SE VE A MARCIA MERINO HABLANDO A LA DOCUMENTALISTA. LA SEGUNDA IMAGEN MUESTRA UNA FICHA EN LA QUE APARECE UNO DE LOS PERPETRADORES QUE MARCIA MERINO DEBE RECONOCER. SE LEE “RICARDO VÍCTOR LAWRENCE MEIRES” SEGUIDO DE UNA DESCRIPCIÓN DE SU RANGO Y LABORES EN LA DINA.....	128
FIGURA 2. 1 TIRA CÓMICA DE QUINO EN DONDE SE VE EL DIÁLOGO ENTRE DOS NIÑOS, FELIPITO Y MANUELITO.	153
FIGURA 2. 2 Y FIGURA 2. 3. DOS PÁGINAS DE LA HISTORIETA PERRAMUS. EN LA PRIMERA PÁGINA SE ILUSTRAL AL PROTAGONISTA SENTADO EN EL BAR “EL ALEPH”, DONDE UNA MUJER LE OFRECE TRES POSIBILIDADES ASOCIADAS A TRES MUJERES: LA SUERTE, EL PLACER, EL OLVIDO.	

LA SEGUNDA PÁGINA ILUSTR LA RELACIÓN AMOROSA ENTRE PERRAMUS Y MARGARITA, LA MUJER ASOCIADA AL OLVIDO, Y EL MOMENTO EN QUE EL OLVIDO SE PRODUCE. ACUARELAS EN BLANCO Y NEGRO.....	163
FIGURA 2. 4. PÁGINA DE LA HISTORIETA PERRAMUS. LA PRIMERA SERIE DE PANELES MUESTRA CUERPOS ENVUELTOS EN UNA BOLSA. LOS TRES PANELES INFERIORES, DEL ANCHO DE LA PÁGINA, MUESTRAS LA VISIÓN DE UN BARCO QUE SE VA ALEJANDO EN ALTAMAR, DEL QUE SALEN GLOBOS DE TEXTO CON EL DIÁLOGO QUE SOSTIENEN PERRAMUS CON CANELONES. ACUARELA EN BLANCO Y NEGRO.	170
FIGURA 2. 5. PÁGINA DE LA HISTORIETA PERRAMUS. EL PRIMER PANEL DEL ANCHO DE LA HOJA MUESTRA A PERRAMUS Y CANELONES ARROJANDO CUERPOS AL MAR. LAS DOS SERIES DE PANELES DE ABAJO ILUSTRAN A DOS AGENTES DEL MAL CON ROSTROS DE CALAVERA TOMÁNDOSE UN TRAGO, SENTADOS FRENTE A FRENTE EN UNA MESA. ACUARELA EN BLANCO Y NEGRO.....	173
FIGURA 2. 6. PÁGINA DE LA HISTORIETA PERRAMUS, QUE ILUSTR LA CONVERSACIÓN ENTRE BORGES Y PERRAMUS, DENTRO DE LA CASA DEL PRIMERO. ACUARELAS EN BLANCO Y NEGRO.	181
FIGURA 2. 7. PÁGINA DE LA HISTORIETA PERRAMUS. AQUÍ SE ILUSTR UNA CONVERSACIÓN ENTRE BORGES Y PERRAMUS EN LA CASA DE BORGES. ACUARELA EN BLANCO Y NEGRO.	199
FIGURA 2. 8 Y FIGURA 2. 9. DOS PÁGINAS DE LA HISTORIETA PERRAMUS. LA PRIMERA ILUSTR EL MOMENTO EN QUE EL GRUPO DE AMIGOS LLEGA A LA PLAZA EN DONDE ENCUENTRAN EL MONOLITO DEL TRAIADOR. LA SEGUNDA PÁGINA ILUSTR Y DESCRIBE, COMO EN UN TEXTO DE HISTORIA, LAS BATALLAS EN LAS QUE PARTICIPÓ EL TRAIADOR DEL SIGLO XIX. ACUARELAS EN BLANCO Y NEGRO.....	210
FIGURA 3. 1 IMAGEN DEL LIBRO LIHN Y POMPIER, EN LA QUE SE CONVINAN DOS FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR. LA IMAGEN SITUADA AL FRENTE, DE MENOR TAMAÑO, APARECE LIHN CON UN SOMBRERO Y EL CEÑO FRUNCIDO. SOBRE ESTA IMAGEN SE LEE LIHN. LA SEGUNDA IMAGEN, DE MAYOR TAMAÑO Y UBICADA ATRÁS, APARECE LIHN CON EL MISMO SOMBRERO, PERO ESTA VEZ CON LENTES, BIGOTES, Y UN DIENTE PINTADO DE NEGRO. SU EXPRESIÓN ES DESAFIANTE Y DE ENOJO. SOBRE ESTA SEGUNDA IMAGEN ESTÁ ESCRITO Y POMPIER.	252

PRÓLOGO

Comienzo este prólogo a pocos meses de conmemorarse los cincuenta años del golpe militar en Chile, hecho que bien puede justificar mi posicionamiento como académica a partir de una experiencia personal, la de haber nacido y crecido durante la dictadura, en las paradojas de vivir protegida de su violencia, pero a la vez expuesta a ella. Esta paradoja puede servir como un marco general de reflexión en el que el tema de la traición se vuelve necesario.

Desde los primeros días del golpe de estado en septiembre de 1973, mi familia sufrió de un fuerte ostracismo, que en muchos planos fue un duelo, un vuelco hacia dentro de la casa, con una atención casi exclusiva a los miembros de la familia, en un gesto muy común en esos años de dar la espalda al espacio público, a los amigos y a la calle. A pesar de esto, y sin militar en un partido, mis padres se declaraban abiertamente de izquierda, mi madre ayudó activamente a gente amenazada de muerte durante los primeros años, y mi padre publicaba tiras cómicas en contra del régimen. Aunque el humor siempre contribuyó en la crítica y autocrítica en todos los niveles, las horribles circunstancias nos hicieron mantener ideas bastante fijas del bien y el mal, quedando de nuestro lado las víctimas y mártires de la dictadura y del otro, el tirano y sus colaboradores. En la escuela o con los amigos del barrio, los cuentos de terror como el del hombre que cuenta la profanación de la tumba de una mujer mientras ostenta un anillo nuevo en su mano, o la del caballero elegante con cola tridente que va a tocar la puerta después del canto del pájaro Tué Tué, se contaminaban con otros cuentos, que provocaban escalofríos más largos y seguramente más profundos, como el de mujeres violadas por perros, de corriente eléctrica en los genitales, de cuerpos muertos tirados al mar desde helicópteros o profesores degollados a la salida del colegio. Aunque nuestros padres se esforzaran en mantenernos aislados de ese imaginario espantoso, me crie con el rechazo y el asco que se tiene al más mínimo gesto de

complicidad al aparato estatal, a los colaboradores civiles, al sistema económico que validaba todo ese horror. Recuerdo a mi padre haber dicho que esperaba el día en que pudiera hacer un chiste inocente, es decir, que se pudiera despertar pensando en otra cosa que no fuera Pinochet. El peso de la situación política era aplastante, en cierto modo de manera literal, por la imposibilidad de escapar de él incluso en el pretendido aislamiento dentro de la casa: el enemigo se colaba hasta en los sueños.

Esa visión dualista de la realidad se justificaba no solo por lo inconcebible de los horrores, sino también porque en el caso chileno, en buena medida hasta el día de hoy, existió una coincidencia diría casi absoluta entre el desarrollo intelectual y la izquierda. La derecha no produjo ninguna excepción como en el caso argentino y brasileño; sus representantes culturales generaron las peores producciones jamás imaginadas en el desarrollo estético e intelectual en Chile, sin puntos medios. Entonces acá estábamos nosotros y allá ellos, y en el límite de allá quedaba el traidor. Traidor en Chile, por lo menos en la narrativa en la que crecí, era igual a Pinochet, quien hasta el día anterior al golpe le juraba lealtad al presidente Salvador Allende. El “traidor de pocas luces” lo llama el autor apócrifo de *Una vida por la legalidad* (1976), en las falsas memorias del general Carlos Prats. Otros traidores que lo secundaron fueron Miguel Estay “El Fanta”, Osvaldo “El Guatón Romo”, igualmente de pocas luces. El caso del “Guatón Romo” es importante porque se volvió en una caricatura de sí mismo en tanto traidor: unos días después del 11 de septiembre, se sacó sus vestimentas de militante de izquierda y, aunque era civil, apareció vestido de suboficial del ejército. Luego de esto, devino en uno de los torturadores y violadores más brutales de la dictadura. En la lista de los traidores también estaba Luz Arce, la “Flaca Alejandra” y “Carola”, a quienes llamaban “el paquete de la traición”. Allá quedaban ellos, entonces, los y las fascistas y traidores, y en el lado de acá, de la izquierda, quedaba todo lo

demás: desde la vanguardia política y estética más obtusa, hasta buena parte de la Democracia Cristiana –versión criolla de la social democracia Benjaminiana-, que aunque fue cómplice del golpe militar, sufrió coletazos de la represión estatal, entre ellos, el asesinato del expresidente Eduardo Frei Montalva.

El “tema del traidor” comenzó a “aparecerse” en mi vida a través de los años con la fuerza perturbadora en la que lo hacen los fantasmas, principalmente a partir de los narradores argentinos Roberto Arlt, Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia. Estos tres autores cuentan historias de traidores que desestabilizan el sistema moral que antecede a la condena a la traición y con ello reescriben la Historia nacional en tanto historia, es decir, como fruto de una narratología. *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, se cierra con la gran traición que comete Astier al entregar a la policía al único amigo que pudo hacer en su vida. La risa de Astier una vez cometida y confesada su traición, y su sentimiento de sanación absolutamente Nietzscheano, se vuelven en una crítica directa a la idea de conocimiento y moralidad moderna. Borges, por su parte, vuelve una y otra vez en su cuentística a pensar las figuraciones del héroe y del traidor, en particular en sus ideas de destino y repetición, en donde “la historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben”¹. Desde “Tema del traidor y el héroe” (*Ficciones* 1944) y “La trama” (*El hacedor* 1960), hasta “El evangelio según San Marcos” y “El indigno” (ambos en *Informe de Brodie* 1970), Borges articula una noción de literatura que tiene al centro al traidor como una figura que, por una parte, es producto de una decisión deliberada de quién escribe la historia, y por otra, sirve de crítica al genio romántico, de creatividad trascendente y autónoma. A diferencia del genio romántico que es una suerte de médium que accede a lo divino a través del arte, y que entonces accede o sabe que puede acceder

¹ Cita de Borges a Carlyle. En *notas* a la edición crítica, Vol I, p 496.

a una totalidad, los héroes de Borges se definen en la tensión entre “ser escritos” y escribirse”, entre obedecer a su destino o a su voluntad. En otras palabras, a diferencia del genio romántico, el héroe de Borges sabe que su voluntad de autodeterminación no vale al momento de estar determinado por el destino. La salida a esta tensión se resuelve la mayoría de las veces en una traición a la palabra dada -en la que nos escribimos, es decir, en aquella que se manifiesta nuestra individualidad y voluntad- para que el destino se cumpla, como en el caso de “El indigno” y “La trama”. En este último cuento, un gaucho reconoce a un ahijado suyo entre los que lo están asesinando, sin saber “que muere para que se repita una escena”(Obras completas 285). En los cuentos de Borges esa determinación del destino está cifrada también la labor del historiador quien finalmente toma las decisiones de cómo recordaremos lo real. En “El tema del traidor y el héroe”, James Alexander Nolan, traductor de las obras principales de Shakespeare, (entre ellas *Julius Caesar*), decide que Kilpatric, jefe de la conspiración irlandesa pase a la historia como héroe de la independencia tras una invención: “hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria” (890). Héroe y traidor en esta disyuntiva se vuelven necesarios el uno para el otro, y la literatura queda homologada a la historia no sólo por su sustrato narrativo, sino porque Nolan se inspira en la literatura, principalmente en *Macbeth* y *Julius Caesar* de Shakespeare, para armar el argumento: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible” (Obras completas 890) dice Borges, el narrador.

Piglia, finalmente, el gran lector de Arlt y Borges, no queda fuera de esta discusión y llega a decir en boca de uno de sus personajes que “sólo en la mente de los traidores y de los viles como yo, pueden surgir los bellos sueños que llamamos utopías” (*Respiración artificial* 79). Enrique Osorio, personaje de *Respiración Artificial* (1980) es un traidor del siglo XIX de

tipo heroico o patriótico al modo de Borges, un perdedor que queda fuera de la Historia porque, como indica Walter Benjamin, el “historiador historicista” empatiza con el vencedor (Tesis VII en 182). Osorio desafía las normas de un proyecto nacional y en su mente pueden surgir esos sueños utópicos porque habla desde el exilio -ese no lugar o lugar utópico por excelencia- y porque en tanto traidor, no está autorizado a escribir la historia del “historiador historicista”, ni tampoco puede ser parte de ella.

Esta “genealogía personal de la traición” me hizo preguntarme sobre las figuraciones de la traición en el contexto específico de la dictadura chilena y argentina, en particular si los traidores y sus representaciones conversaban de algún modo con los de Arlt, Borges y Piglia. De la apertura a estas preguntas, a encontrarme con la dramática y desoladora experiencia de la traición como fruto de la violencia, fue nada más dar un paso. En la búsqueda de textos sobre la traición pude constatar primero, que es un tema que pesa fuerte sobre los hombros de los movimientos de izquierda, transformándose muchas veces en un tabú, y segundo, que la traición como fruto de la violencia y la tortura durante las dictaduras no fue una excepción, sino que fue algo que ocurrió de manera extendida. En Chile y Argentina hay traidores y traidoras, sobrevivientes o no que, como Enrique Osorio, están exiliados de una herencia nacional y de una comunidad afectiva, y que habitan este espacio utópico, ese no lugar, fuera de todo lugar de pertenencia. ¿Cómo escriben o son escritas esas utopías? y ¿Cómo heredan esa desherencia? Estas preguntas me interpelan a nivel personal además porque he decidido relacionarme al lenguaje también como escritora, y he tenido que lidiar de primera mano con la consciencia de que la precariedad del lenguaje, a punta de ser nombrada, se ha ido domesticando.

Esta investigación surge de la convicción de que la derrota, en particular la espantosa y brutal derrota de traicionar por no resistir, puede articular un modo alternativo de pensar la

política, más allá de la visión dualista y patriarcal de fuertes y débiles, héroes y traidores. Si como dice Lihn, “de la palabra que se ajusta al abismo, surge un poco de oscura inteligencia” (*La musiquilla de las pobres esferas*), algo habrá en todas estas historias infernales que conmuevan el lenguaje de nuestra política. Por eso, mi objetivo no es tanto demostrar que los mecanismos de sujeción funcionan, -esta puede ser la labor de otras disciplinas como la psicología, la sociología o la historia-, sino más bien abrir preguntas respecto al lenguaje y ese abismo, y ver qué de esa oscura inteligencia puede emerger.

INTRODUCCIÓN

En el contexto de regímenes totalitarios y dictaduras militares, la resistencia es una actividad de oposición al poder opresor, que permite a las víctimas sobrevivir a la brutal experiencia del presidio, la tortura y el asesinato de familiares y amigos. La resistencia, en ese sentido, permite rearticular tanto la humanidad de las víctimas como su agencia como sujetos políticos. Resistir como modo de hacer frente a la adversidad, toma además un significado específico en el contexto de la tortura, como el grado o límite al que llega el cuerpo antes de “entregar” información o de “colaborar”. Resistir a la tortura es no “colaborar” o “quebrarse”, no entregar información, no delatar a un camarada. ¿Qué pasa con aquellos que resistieron hasta que no pudieron resistir más?

En *Memorias de la traición y la traición de la memoria: narrativas de la derrota en Chile y Argentina*, examino la traición en textos ficcionales y no ficcionales en donde militantes políticos se escapan por miedo, o “se quiebran” cuando son apresados, torturados o violados. La traición así entendida es una de las mayores victorias del sistema represivo pues utiliza al traidor como ejemplo de la eficacia de los mecanismos de violencia. Mi objetivo es ver en qué medida la representación literaria de la traición expresa que el mundo se constituye en primera instancia por elementos heterogéneos que se resisten a ser reducidos a conceptos, categorías fijas o dogmas, y abre preguntas que pueden remover marcos normativos en la construcción de la memoria histórica. Sin el ánimo de establecer parámetros morales para juzgar o perdonar al traidor como víctima, ni establecer ni eximir de la responsabilidad que les corresponda, propongo analizar cómo tres textos, cuyo centro de gravedad es la traición, proveen de una fuerza crítica a la narración del pasado y reivindican la vocación política de la literatura. En este análisis me concentro en el testimonio escrito de Marcia Merino *Mi verdad. Más allá del horror*,

yo acuso (Chile, 1993); la novela gráfica *Perramus* de Juan Sasturain y Alberto Breccia (Argentina, 1985); y la obra de teatro de Enrique Lihn *Diálogos de desaparecidos* (Chile, escrito en 1978 y publicado en 2018), dedicando un capítulo a cada obra.

Durante los últimos veinte años ha habido una proliferación de investigaciones académicas sobre la traición, principalmente en un intento por hacer una taxonomía o definir los elementos constitutivos de ella (Åkerström, Ben-Yehuda, Margalit, Catalán, Santos Herceg). En el Cono Sur, el interés por el tema se ha dirigido hacia la militancia política de los años setenta y ochenta, en particular a las modalidades de la traición en los testimonios de sobrevivientes de los campos de concentración y exterminio (Lazzara, Longoni, Pizarro, Ruiz, Santos Herceg). Estas autoras y autores, a pesar de los diferentes campos y objetos de estudio, coinciden en que la traición es una categoría discursiva inestable, que describe muy distintos actos en distintas circunstancias. Santos Herceg, por ejemplo, indica que el término “Lo empleamos en forma correcta, pero no podemos explicarlo con facilidad: cuando se nos pregunta qué es la traición no sabemos qué responder con certeza. Se trata del clásico asunto del tiempo para San Agustín. Se conoce suficientemente un término como para utilizarlo, pero no como para dar cuenta de él” (“Traiciones en tres momentos”). Si estos autores coinciden en que la traición es un concepto ambiguo, también concuerdan en que comúnmente la condena de traición es considerada como lo más despreciable y es sancionada con la fuerza mayor, muchas veces con la pena de muerte. Dante instala a los traidores en el noveno y más bajo círculo del *Infierno* donde habita el mismo Satanás. Macbeth de Shakespeare interpreta su propia traición como un mal que se extiende sin fin. Dice Macbeth: “Will all great Neptune's ocean wash this blood clean from my hand? No, this my hand will rather the multitudinous seas incarnadine, making the green one red” (Act II, Sc.

II). El canon de la literatura occidental deja bien en claro que la traición es un acto aberrante y su violencia extensiva y contagiosa.

Macbeth es movido por ambición y asesina al rey Duncan para quedarse con el trono de Escocia, y luego a su amigo Banquo por temor a que lo descubra. Se puede traicionar la lealtad jurada a una monarquía o a la patria, a una amistad, a una pareja, o se puede traicionar a dios o a una comunidad religiosa a través de la apostasía. La traición es un acto relacional, es decir, independiente de lo que sea traicionado siempre es a otro (una persona o un ideal), lo que implica que hay una idea muy definida de aliado o aliada y de comunidad. Si se piensa en términos gramaticales, se puede decir que es dativa -como caso-; es decir, la traición (sustantivo) o el acto de traicionar (verbo) necesita un complemento directo: hay alguien –o muchos- que indefectiblemente recibe la acción de la traición, y ese otro es siempre un otro al que se le ha extendido una promesa y se debe una fidelidad. Para esto, la relación entre quien traiciona y quien es traicionado debe haber sido estrecha, haya sido ésta una relación amorosa, religiosa, de camaradería política o nacional. De este modo, la traición convoca marcos de referencia preexistentes y muchas veces no determinados legalmente, sino que se expresan a través de normas morales y simbólicas establecidas por las propias comunidades.

Teniendo en cuenta la ambigüedad del concepto de traición y la amplitud de su campo semántico, voy a delimitar mi lectura al uso específico de la traición no heroica de los proyectos revolucionarios de los años setenta y ochenta de Chile y Argentina. La lealtad, en estos casos, se debe a los camaradas de un partido político y a un determinado código moral al que se ha jurado fidelidad, y cuyo mandamiento central indica morir antes de rendirse. Los protagonistas de estas narrativas son sujetos derrotados que no resistieron y huyeron o dieron el nombre de sus compañeros de lucha. Una particularidad de la traición en el contexto específico de la derrota

política es que el sujeto de la acción es a la vez su complemento o el objeto de la traición, pues al no resistir el traidor también se traiciona a sí mismo.

Para entender esto último puede ser útil lo que plantea Santos Herceg respecto a que existe una estructura subyacente a todo acto de traición y que pasaría por tres momentos: depositar, aceptar y violar/quebrar. El depósito que han realizado los protagonistas de las obras que analizo es información sobre la estructura partidaria, nombres de militantes y de lugares, y también la promesa de cuidar ese depósito. Quien “acepta” el depósito que se hace, es el otro, el compañero de militancia, el partido político, incluso la familia quien acepta la promesa, pero en este caso, es también el mismo militante. Quien acepta el depósito “sella un pacto de confianza que implica una obligación de lealtad” (Herceg), que en este caso es una confianza en sí, en su resistencia física y moral de morir antes que “quebrarse”. El quiebre de la traición no heroica es un quiebre que se ejecuta sin libertad.

Lo no heroico no implica confirmar una visión dicotómica del héroe y el enemigo, héroe y no héroe, que pueda pasar de un lado a otro lado de la ecuación. Avishai Margalit manifiesta su preocupación sobre una visión de la traición como un concepto esencialmente imputable (an *essentially contested concept*), es decir, la traición como un concepto cuya aplicación es siempre ideológica y que por esto no tiene solución. Cuando un concepto es imputable (“contestable”), indica Margalit, “there are no facts of the matter and no logical constraints for resolving their legitimate application” (21). Para que la traición sea imputable, su aplicación debe ser ideológica y evaluada según un binario muy definido, y entonces, mientras para un lado de dos partes confrontadas un sujeto es un traidor, para la otra parte, ese mismo sujeto es un héroe. Según este criterio, se podría indicar que la traición es imputable en los casos en el que el lado que se beneficia de la traición “recognize the purity of the actor’s motive in order to counter the

ascription of the betrayal by the suffering side” (Margalit 25). En la película *On the Waterfront* (Elia Kazan 1954), por ejemplo, Terry Malloy (Marlon Brando), es un trabajador portuario involucrado en las mafias del sindicato de estibadores en Nueva York que entrega a la policía a sus “compañeros”, luego de que decide confrontar la violencia de la corrupción. Si bien es juzgado por toda la comunidad como un delator (“a pigeon for a pigeon” le dice uno de sus jóvenes amigos mientras le tira una paloma muerta), Malloy demuestra su fortaleza al enfrentar personalmente al capo de la mafia. Hacia el final de la película, en una escena triunfal en la que se sobrepone a la debilidad de una paliza, Malloy es seguido por todos los trabajadores como un nuevo líder, nuevo héroe. El tránsito se ha producido, y se confirma que el traidor defendió una moral cristiana (el cura está orgulloso de él) y una ética comunitaria que protegía los intereses de los demás antes que el propio. El lado que se beneficia de su traición reconoce “the purity of the actor’s motive”. Lo mismo se puede decir en muchos casos de colaboración por espionaje.

La modista María Luisa de las Heras, estando en París en el año 1946 conoce al escritor uruguayo Felisberto Hernández, con quien vive una intensa relación amorosa. Cuando el escritor debe volver a Uruguay, él le pide matrimonio y ella acepta, pero no puede viajar con él a Uruguay porque fue exiliada de España luego de la Guerra Civil. Felisberto Hernández no pregunta mucho porque es un visceral anticomunista, pero le consigue pasaporte a María Luisa quien se va a Uruguay a vivir con él. Después de dos años de matrimonio, la pareja se divorcia, aunque María Luisa sigue viviendo en Sudamérica por otros veinte años. Durante este tiempo María Luisa, cuyo verdadero nombre fue África de las Heras, se desempeñó como un doble agente de la KGB que desplegó una red de espionaje que no existía en Latinoamérica en ese entonces. Para sus amistades uruguayas y también para Felisberto, María Luisa fue una traidora (aunque al parecer el escritor nunca lo supo). Para la Unión Soviética, sin embargo, fue una de

sus agentes más importantes, llegando a ser coronel y recibiendo una docena de condecoraciones. Su lápida en Moscú ostenta el nombre de Patria, en español. Este es un caso paradigmático de una traición imputable, y nos sirve de modelo de comparación para pensar cómo hay casos que no lo son. Macbeth, por ejemplo, actuando con la misma libertad de África y Malloy, comete una traición no imputable pues nadie, ni él mismo, reconoce la “pureza de sus motivos” o atribuye un valor positivo a su actuar.

El caso de la colaboración en el contexto de la tortura y la violencia del Estado es distinto a los dos anteriores. La condena de esta traición se puede debatir pues es posible indicar la pertinencia de cuantificar el grado de voluntad y resistencia antes de colaborar, o si debe primar su condición de víctima o victimario. De hecho es esta última una línea de discusión presente en muchas investigaciones conosureñas, y mientras hay académicos que indican que se debe sospechar de la voz del colaborador (Albornoz, Eltit, Richard, H.Vidal), otros pensamos que es importante subrayar las condiciones de violencia en las que esta colaboración se produjo (Alba, Escobar, Lazzara, Longoni, Ruiz). Utilizo acá el nosotros abiertamente para posicionarme dentro de este último grupo.

Nelly Richard, sobre la traición de Marcia Merino indica que “no posee un trazado único sino que traspasa fronteras que se desdibujan y se redibujan en tortuosas regiones de la conciencia y del juicio, contagiándonos de sus incertezas” (Richard, *Residuos y metáforas* 58). La palabra contagio acá no es inocente. La traición no se contagia como el entusiasmo, sino como una enfermedad viral de la que hay que protegerse. Ruiz, analizando el texto de Richard, indica que “(p)erdonar al traidor supone, en definitiva, volverse traidor. La traición aparece así como una suerte de patología que contagia y devora a quien se aproxima” (“La palabra arrebatada” 5). Como indica Ruiz, sumado al peligro de contagio, está el asco que produce y la

sospecha con la que hay que enfrentar su voz. Propongo que la sospecha es una de las razones por las que el testimonio de Merino, en contraste con su importante presencia en el espacio público como “símbolo de la traición”, ha sido ignorado por la crítica académica. Este testimonio no ha sido reimpresso desde su aparición en 1993, y además de los textos de Nelly Richard “Tormentos y obscenidades” (*Residuos y metáforas 1998*) y Diamela Eltit “Cuérpos nómadas” (1996), no hay publicados hasta el momento ensayos que hagan una lectura acuciosa de su testimonio. Los *Diálogos de desaparecidos* y *Perramus* han permanecido fuera de los circuitos académicos por razones distintas. La más evidente es que *Diálogos de desaparecidos* permaneció inédito hasta 2018. Sobre *Perramus* se han escrito artículos (Foster, Navascués, de Santis, Turnes), sin embargo, ninguno ha puesto la suficiente atención sobre la importancia que la traición tiene en esta novela gráfica. Parafraseando a Richard puedo asegurar que tanto los *Diálogos de desaparecidos* como *Perramus*, intentan deliberadamente aquello que ella rechaza del testimonio de Merino: desdibujar y redibujar trazados en tortuosas regiones de la conciencia, precisamente para contagiarnos de sus incertezas.

Ahora, la diferencia entre una lectura que se hace a partir del rechazo y una que busca evitar un juicio moral de la traición en el contexto de la extrema violencia ¿se debe a una diferencia en el concepto mismo de traición? y ¿es este concepto de traición uno imputable? La respuesta a la primera pregunta es que, aunque sabemos que el concepto de traición es amplio y ambiguo, y que podemos evaluarla de modos distintos, el uso al que referiremos es uno, el de la “colaboración” en el contexto de la violencia, y que por dar consistencia a lo largo de esta investigación propongo llamar traición no heroica. Por esto, la ambigüedad conceptual o si debemos o no referirnos a estos sujetos como traidores o no, no estará en el centro de mi argumentación. Son, de hecho, los propios protagonistas quienes se identifican a sí mismos como

tales. Propongo, en cambio, que en la pregunta sobre la imputabilidad o no de la traición radica en buena medida la fertilidad crítica de estas obras.

Que la traición se evalúe como imputable, es decir, que es producida por el choque de ideologías definidas, implica que quien traiciona decide por una de ellas. Como indica Santos Herceg, “se decida lo que se decida, quien prioriza una lealtad sobre otra, ejerce con dicha decisión su libertad y, por lo tanto, comete una traición que es imputable” (“Traiciones en tres momentos”). Algunas de las preguntas que se infieren de este choque de ideologías son, por ejemplo, ¿debo proteger antes a mi familia o a mis compañeros de partido? ¿debo ser leal a mis ideales o proteger mi vida? En la traición no heroica hay efectivamente dos campos ideológicos irreconciliables en disputa, el de la militancia revolucionaria y el de los defensores del sistema capitalista. El evento de la traición, sin embargo, no es fruto de una negociación entre dos lealtades confrontadas, porque no es precisamente una negociación ideológica lo que hay antes de la “entrega” de un compañero. Como indica María Olga Ruiz, “la información entregada es, en estricto rigor, información arrebatada a través de la violencia extrema.” (“La palabra arrebatada” 11). Es por esto que en estas narrativas las palabras que señalan a la traición como una acción voluntaria están puestas en cuestión, por ejemplo, a través de las comillas en el caso del testimonio de Marica Merino (“entregar”, “colaborar”), o reflexionando directamente sobre su uso en el caso de los *Diálogos*, como cuando Juan Guillermo Alcalde, refiriéndose a la palabra “confesar”, indica que sus torturadores “le dieron otro sentido a esa palabra” (14). “Yo habría protegido a mis camaradas antes que a mi propia vida”, o “hubo gente que decidió no delatar” son afirmaciones que están hechas en base a la conjetura del condicional o de una tercera persona que no sufrió esta experiencia, y de una concepción de la traición no heroica como una traición imputable. Reconocer la radicalidad de la “colaboración” como fruto de la

tortura y la violación, y no como el ejercicio de una libertad, implica reconocer que no nos podemos poner en el lugar del otro.

Las contradicciones que las memorias de la traición no heroica presentan las ubica fuera de la cartografía política del amigo y el enemigo. Carmen Castillo, en su documental sobre Marcia Merino, indica que una vez que Merino deja de resistir, “les pertenece” (*La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena*). Lo cierto es que ya no pertenece a su partido de origen porque, una vez que saben que “se quebró”, sus antiguos camaradas declaran su pena de muerte. Esto no significa, sin embargo, que haya dado un salto de un lado al otro del espectro político y que se haya vuelto parte integral de la máquina de represión. Por su pasado militante, y precisamente por encarnar el “símbolo de la traición”, Merino comienza un larguísimo recorrido de soledad y sujeción que se extiende hasta el día de hoy. La traición en este caso, posee no dos, sino tres partes involucradas: el traidor, el traicionado y el beneficiario de la traición (Akerstrom 27). Esta tercera parte, el beneficiario, más que ser el traidor que no siempre logra sobrevivir, son los perpetradores y el sistema económico al que amenazan. La complejidad de la experiencia de la traición que advertimos en Merino, se refracta literariamente en *Perramus y Diálogos de desaparecidos*, donde el traidor se vuelve un sujeto privilegiado para visibilizar las aporías de la violencia y de la escritura de la historia.

Son conocidas las críticas que Beatriz Sarlo realiza a un giro subjetivo en los estudios historiográficos, en donde el testimonio “pide no someterse a las reglas que se aplican a otros discursos de intención referencial, alegando la verdad de la experiencia” (*Tiempo pasado* 47). El tipo de testimonio sobre el que pone su foco Sarlo son aquellos que “(a)seguran un sentido, y por eso pueden ofrecer consuelo o sostener la acción (...) A diferencia de la buena historia académica, no ofrecen un sistema de hipótesis sino certezas” (16). La sospecha de Sarlo radica

en que hay un tipo de narración memorialística que tendría privilegios sobre los discursos historiográficos que elaboran sobre el pasado, porque la misma subjetividad sería su garante (94). El testimonio de Merino escapa de las aprensiones de Sarlo porque la sospecha es la lectura que ha primado sobre sus voces. Si Richard indica un “supuesto arrepentimiento” del habla de Merino y Arce (57), se suman recepciones que las evalúan como un acto de “mala fe” (Hernán Vidal 60), una “perorata”, un “artificio, de engañosa abundancia o profundidad” (Albornoz 33), producto de una “victimización” que buscaría “reivindicarla de responsabilidades” (Eltit 115). A diferencia de otros testimonios, la subjetividad aquí, antes que garantizar su veracidad, pareciera garantizar que la sospecha es su condición de posibilidad.

Más allá de que uno esté de acuerdo o no con el sistema de jerarquías que propone Sarlo entre pensamiento y memoria, o entre testimonio e historia, lo cierto es que resulta vital convocar textos ficcionales y no ficcionales para entender y recordar el pasado. Junto con provocar sospecha, el testimonio de Merino es excepcional porque, “alegando la verdad de la experiencia” -recordemos que se titula *Mi verdad*-, “no representa una epifanía del conocimiento ni tiene un poder de sanación de identidad” (esto lo dice Sarlo respecto al testimonio de Primo Levi 46). El testimonio de Merino es austero, breve y está movido por un escepticismo que imposibilita cualquier intento por hacer de la escritura una actividad terapéutica. No sucede lo mismo con el testimonio de Luz Arce, otra participante del conocido “paquete de la traición” en Chile, cuyas casi cuatrocientas páginas están motivadas por una confianza en la escritura como un medio para reconstruir su identidad quebrada. Michael Lazzara indica que las estrategias narrativas de Arce responden a una “poética de la reconciliación” (*Chile in transition* 64), y Jean Franco llama a su testimonio un “national allegory of reconciliation” (*Cruel Modernity* 18). Creo que es esta narración de tipo teleológica, de búsqueda de sentido a la realidad y de una mayor confianza en

la palabra lo que hace que el testimonio de Luz Arce sea más atractivo para la academia. Merino, por el contrario, enfrentando la misma desconfianza que provoca el testimonio de Arce, e intentando articular una identidad quebrada, no logra más que presentar una suma de fragmentos que no se pueden reconstruir y que no ofrecen una solución conciliatoria. Si hay algo de verdad en su testimonio, no es tanto la verdad de una subjetividad que critica Sarlo, como la verdad de la imposibilidad de ésta, en tanto es una identidad que va en contra de sí.

Mientras el testimonio de Merino está motivado por un impulso rememorante, de reconstrucción del pasado, *Perramus* y los *Diálogos* son elaboraciones sobre el pasado a partir del trabajo de la imaginación. Mediados por el pacto ficcional, estas dos obras revelan las potencialidades que tiene la literatura para remover las certezas y dogmas instalados en el lenguaje, y para debatir la relación entre los sujetos, en particular las víctimas, y las posiciones de poder o falta de poder por las que se desplazan. El trabajo de integración de géneros me ha permitido trabajar en la dirección en que María Olga Ruiz propone para pensar el terrorismo de Estado y nuestra historia reciente considerando “no sólo los hechos, sino también su representación y el modo en que son recordados” (“Los silencios y las palabras” 134), que se puede aplicar tanto a textos ficcionales como no ficcionales. Antes que desenredar la compleja maraña teórica entre literatura y verdad o clarificar las disquisiciones sobre memoria o historia, propongo más bien identificar las claves que las narrativas de la traición dan sobre la construcción de una memoria histórica y sus modos alternativos de narrar e imaginar la política.

María Olga Ruiz y Ana Longoni confirman que ha existido y aún existe una condena de la traición en el discurso público y político en Chile y Argentina. Ambas autoras han realizado un exhaustivo trabajo de análisis de las narrativas de una izquierda revolucionaria que privilegió la lucha armada sobre la lógica electoral. Longoni en su libro *Traiciones* (2007) trabaja la figura

del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión en Argentina centrándose en un tipo particular de literatura que mezcla lo testimonial con lo ficcional. Ruiz, por su parte, ha realizado un extenso estudio desde la historiografía y los estudios culturales sobre la cultura política y las subjetividades de la izquierda revolucionaria. Ambas investigadoras analizan críticamente discursos que reproducen una visión épica del pasado reciente a partir de documentos como testimonios, panfletos, artículos periodísticos, literario-testimoniales y académicos, demostrando que el ideario político revolucionario se repite como juicio moral en el que los sobrevivientes son considerados traidores. Dialogando constantemente con sus trabajos, yo elijo concentrarme en tres textos que comparten el proyecto de desafiar estas condenas pero que proponen narrativas alternativas a ella. La literatura en mi investigación, se vuelve un espacio privilegiado para procesar críticamente la derrota de los movimientos revolucionarios de los años setenta y ochenta.

Con el título “Memorias de la traición y la traición de la memoria”, he querido reunir la fuerza paradójica que la representación de la traición no heroica trae al frente. Esta paradoja se traduce en una urgencia por documentar el mayor genocidio del siglo XX en Chile y Argentina, mientras que pone en escena un discurso en crisis, que desconfía de su propia capacidad de recordar y registrar la realidad. La urgencia pasa por registrar aquello que amenaza con quedar fuera del archivo testimonial e imaginario de esta derrota. Estos textos contienen imágenes como la desnudez y los estertores del cuerpo en el momento en que se produce el grito de la “entrega” (Merino), los cuerpos de los detenidos siendo arrojados al mar (*Perramus*), o el registro del diálogo entre vivos y desaparecidos (*Diálogos*). El archivo presentado por estas narrativas desafía la censura de las dictaduras y los pactos del olvido que primaron en los procesos de transición a la democracia de Chile y Argentina, e interrogan una tendencia en la cultura de la

memoria que no está dispuesta a aceptar la voz y la experiencia de la traición, por no ser ejemplar o edificante.

Con la “traición de la memoria” me refiero a una poética que explicita una consciencia sobre la fragilidad de la representación y del lenguaje, poniendo en marcha un *pensar en contra de sí*, que busca remover premisas falsas o problemáticas. Para esto, recurro a lo que Theodor Adorno propone sobre el pensamiento en su *Dialéctica negativa*, como un movimiento que entra en tensión consigo mismo para remover las estructuras que lo determinan. Juan Guillermo Alcalde, un desaparecido de los *Diálogos* de Lihn, se aparece para convencer a un cura de que lo saque de la lista de los detenidos desaparecidos pues en sus palabras, “La causa de los desaparecidos va a perder conmigo ese airecito que ustedes le han dado, de cosa edificante” (10). En *Perramus*, el héroe busca en la historia de un traidor del siglo XIX, Richard “Silver” Sunday, las pistas de un misterio que se desarrolla en su presente. La historia en la novela gráfica, se vuelve misterio por develar y Perramus, el protagonista traidor, indaga en las costuras de la narración histórica donde se evidencia lo que queda excluido. En contraste a *Diálogos* y *Perramus*, el testimonio de Merino no es ficcional, y aunque desde su título expresa la intención de presentar su verdad, la hablante expone constantemente su dificultad para recordar y registrar la realidad de un modo certero. A la consciencia de la inestabilidad de su cuerpo y de su palabra, se suma la consciencia de que, en tanto símbolo de la traición, la palabra de Merino no es una voz audible ni creíble. Estos tres textos comparten una visión crítica de una memoria que deviene burocracia, papeleo y nombre en una lista, y ponen en evidencia que la reconstrucción del pasado siempre será mediada por quien la escribe.

Animados por una urgencia de representar, como de una necesidad de ver y mostrar, tanto el testimonio de Merino como la obra de teatro y la novela gráfica, proponen una ética de la

narración, y de la mirada. Esta ética se corresponde con lo que el propio Lihn en un texto escrito junto a Carlos Flores, “Ni enanos ni gigantes” (circa 1979), llama una “mirada aberrante”. Dice Lihn:

En el cine de ficción realista, la cámara registra las imágenes inscribiendo en ellas el punto de vista del “ojo normal”. Ni el enano ni el gigante adecúan su mirada a ese Ojo. Por lo tanto, para filmar lo harán: parado aquel sobre la silla o sentado este en ella, a menos que deba arrastrarse sobre sus rodillas en una cámara en mano. En caso contrario incurrirán en anomalías. La mirada normal discrimina las anomalías de la mirada aberrante. Las excluye o las adopta jerárquicamente, cuando se requiere para narrar la subjetividad de un personaje atípico a quien se le cede la mirada o punto de vista, pero episódicamente, a título subjetivo, bajo su responsabilidad, y a condición de que contribuya con su punto de vista a la Misión Superior de narrar la historia monopolizada por el ojo retórico.

(¿Qué nos ha dado con Kafka? 251)

La mirada aberrante es el ojo de la cámara de estas tres obras. La focalización en el espacio aberrante de la traición se da de dos modos: en el caso de la obra de teatro, el ojo hace un *zoom in* en lo aberrante, se queda ahí, lo mira de cerca. En este *zoom in*, el carácter aparentemente excepcional del traidor deviene centro, se agranda, deja de ser subsidiario y en esto aparecen todas sus propias anomalías, su negatividad. En cada diálogo, Lihn pareciera meter el dedo en la llaga para provocar la crisis. En el caso de la historieta, la cámara aberrante se daría al modo de un progresivo *zoom out* que comienza enfocando al traidor para luego dirigir su lente a una escena más amplia, en donde la traición (porque son muchos traidores) se multiplica en forma de isotopía. El testimonio se debate entre ambos movimientos, Merino se enfoca en su propia persona para narrar el “espiral sin retorno” (Merino 6) de la traición que vive y de la que no puede salir, y toma distancia para nombrar el impacto de su traición y de los horrores de los que fue testigo.

La mención irónica que Lihn hace de esta “Misión Superior de narrar la historia monopolizada por el ojo retórico” se puede pensar no tanto como una crítica a eso que tan frecuentemente se llama “historia oficial” o “historia hegemónica” que, siendo una crítica vaga, deja a la hegemonía intacta. La “Misión superior” del “ojo retórico” cobra más sentido cuando se la piensa en relación con las estrategias de narrativas de la resistencia que, con la intención de encontrar un sentido a la experiencia, y con una visión teleológica de la historia, muchas veces excluyen las anomalías, o las incluyen sólo en la medida en que aportan a esta “Misión Superior”. Como bien ha señalado Leonidas Morales respecto a los testimonios producidos durante los años 60, 70 y la primera mitad del 80, las vidas narradas en los testimonios debían ser “ejemplares”. Esta ejemplaridad se manifiesta en la intención explícita de los propios autores que Morales considera como el canon de una literatura de resistencia (Moema Viezzer, Elizabeth Burgos, Omar Cabezas, Rigoberta Menchú, Domitila Barrios), como en una serie de normas que explícitamente rigen la escritura de los testimonios, como bien consigna un “manual con instrucciones para construir testimonios ejemplares” de Margaret Randall (Morales 79). Estos testimonios son de sujetos populares y resistentes que, siendo parte o no de la militancia política, participan de una lucha para intervenir las estructuras de poder. La ejemplaridad en estos testimonios, como algo digno de ser imitado, dice Morales, “sólo puede concretarse a la luz de modelos superiores de vida, verdaderos arquetipos, ya política y éticamente "sacralizados," que encarnan tal concepción y señalan la dirección y el modo de su cumplimiento: el camino es el de la liberación, y el modo, el de la Revolución.” (81) Con la constatación de la derrota de los proyectos revolucionarios, indica Morales, la ejemplaridad de las vidas pierde su fuerza, aunque y como han constatado Ruiz y Longoni, no del todo. Muchas narrativas de la derrota conservan un halo de sospecha sobre los sobrevivientes, “por el cual un desaparecido que reaparece se

transforma automáticamente en traidor” (Longoni 13). Estas narrativas tienden a la condensación mítica y simbólica del héroe, como dice Morales, política y éticamente sacralizado, al que se le debe una “adhesión sin fisuras”(Longoni 27). Cuando me refiero a narraciones sobre la derrota no heroica, apunto precisamente a narraciones “no ejemplares”, no dignas de ser contadas y recordadas en el contexto de las narrativas de la resistencia. Las narrativas de una derrota no heroica de la dictadura, por lo menos aquellas en las que me concentro en esta investigación, comparten aquello que Idelber Avelar llama una “*incorporación reflexiva* de la mentada derrota en su sistema de determinaciones”, qué más allá de que se haya escrito durante o después de la dictadura, es el momento en que “la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente” (Avelar, *Alegorías de la derrota* 14).

Una postura crítica sobre la mitologización y el héroe como la que sostengo no significa la cancelación de todo mito en cuanto tal. Hay una fuerza afectiva indudable en la creación de mitos y héroes, como el del mismo Eternauta en la novela gráfica de Oesterheld -por poner un ejemplo al que volveré en el segundo capítulo-, aquel viajero del tiempo decidido, que no duda un segundo en poner su vida al servicio de la humanidad, y que ha despertado el interés literario y político a generaciones completas en la Argentina y en el resto de América Latina. Los mitos heroicos sirven y han servido para explicar el mundo y dar consistencia a la realidad y al pasado, además de ser modelos de comportamiento para tener en cuenta al momento de encontrarse en una encrucijada existencial. Pero hay que pensar cuáles son los costos de las construcciones heroicas, especialmente cuando se construye a expensas de la marginalización del sufrimiento de ciertos grupos. El mito, entendido como una figura a la que no se puede criticar, actúa en detrimento de su capacidad política. Tenemos que ser capaces de nombrar, por ejemplo, las exclusiones en la caracterización del grupo de resistencia de Juan Salvo, el Eternauta,

conformado únicamente por hombres blancos de clase media, para que la fuerza crítica de la literatura no sea también derrotada.

De las tres obras que analizo, sin duda *Perramus* es la menos oscura o la que al menos parece ofrecer más claramente una posible salida al “espiral sin retorno” de la derrota. A pesar de predominar el negro en la gráfica, hay en la novela una conmovedora fuerza nostálgica de que en su presente los héroes al modo de Sargento Kirk o el Eternauta ya nos son posibles. El tiempo de *Perramus* es un tiempo para héroes anómalos que, sin embargo, aún pueden encontrar al final de la aventura un “continuará”. Dicho esto, la traición en los tres textos, al expresar la violación de una promesa, la de resistir y de no “quebrarse”, la de no “entregar”, ni “colaborar”, no niega ni abandonan otra promesa, que es la promesa del lenguaje para nombrar la política.

En el primer capítulo **“Ontología de la traición. Huellas de la herida moral en Marcia Merino, *Mi Verdad* (1993)”** estudio las especificidades y los efectos de encarnar el cuerpo de una traidora y el lenguaje que utiliza el testimonio para nombrarla. Marcia Merino, más conocida como “La Flaca Alejandra”, formó parte del Comité Central del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) hasta su detención durante el golpe de Estado de septiembre de 1973. Luego de su detención fue brutalmente torturada y violada por agentes del Estado, hasta que comenzó a trabajar para sus victimarios. Veinte años después, en 1993, y tres años después del retorno a la democracia, Merino publicó su testimonio *Mi verdad. Más allá del horror, yo acuso*. En 1994, un año después en Francia, la directora Carmen Castillo estrenó el documental *Flaca Alejandra, vidas y muertes de una mujer chilena*. Reflexionar sobre la experiencia vivida por Merino me ha permitido, por un lado, interrogar la naturaleza del sufrimiento extremo de la traición como fruto de la violación y la tortura, mientras por otro, constatar que su experiencia no fue aislada, sino que fue parte de una maquinaria que sirvió como medio para producir sujeción en innumerables

personas. Al “quebrar” los cuerpos de sus ciudadanos y producir en ellos la “colaboración”, el Estado defendió y perpetuó la lógica económica del capitalismo. En mi lectura de su testimonio, el concepto de Elizabeth Jelin sobre la memoria como trabajo, o como una “operación para dar sentido al pasado” (33), se vuelve esencial. La memoria en Merino no es algo dado y estático que hay que recuperar, sino un proceso que elabora activamente sobre la experiencia, los silencios, el olvido y las aporías de la historia de la violencia.

Como compruebo, a pesar de su resonancia pública, llama la atención la mínima recepción crítica de su testimonio. Junto con esto, los pocos trabajos académicos que se han producido tienden a ir en dos direcciones: una lectura histórica de su “colaboración”, y/o son juicios morales en los que se la sexualiza y condena. El trabajo que propongo se diferencia de estas dos tendencias en cuanto realiza una lectura detallada de sus huellas textuales. Son las variaciones en el tiempo de la narración, las distintas connotaciones de la idea de verdad, las dificultades para recordar y registrar la realidad de manera precisa, el uso de comillas para cuestionar el grado de voluntad en las acciones, y el uso de negritas algunas de las marcas textuales que pueden leerse como manifestación de su sujeción y de una explotación constante de la ontología moral del cuerpo. Para esto, baso mi argumento en el concepto de devastación propuesto por JM Bernstein, quien entiende a la tortura y la violación como aquello que daña la conexión que existe entre el cuerpo voluntario y el cuerpo involuntario, entre el cuerpo que tengo, que veo, que controlo, y el cuerpo que soy y que va más allá de mi voluntad. A través de la tortura como en la violación, dice Bernstein, “the effort of the perpetrator is to dispossess the self of its voluntary body” (15), apropiarse de la individualidad y la agencia del otro y dejarlo solo o sola con el cuerpo que ella tiene, con su cuerpo pasivo, desnudo, penetrable. Tomando en cuenta que la violación y la tortura son esa “consistent exploitation of the moral ontology of the

body” (156), propongo que la traición comete de nuevo esa inversión, pero la hace múltiple y la radicaliza aún más; se transforma en la persistente y presente exposición a la indefensión y la dependencia, agravada por la culpa y por la producción de una agencia macabra. Junto con esto, me apoyo en el concepto de sujeción elaborado por Judith Butler como “the process of becoming subordinated by power as well as the process of becoming a subject” (156), en donde el sujeto en este caso es el traidor. Los conceptos de agencia (Anscombe) y de conciencia infeliz (Hegel) aportados por la fenomenología, han contribuido en mi análisis sobre el traidor como un esclavo. La relación histórica entre la idea de verdad y la tortura (DuBois) también se ha vuelto relevante, especialmente para pensar en los distintos modos de silenciamiento a las víctimas de violencia sexual que han impedido que esas historias sean contadas.

En la segunda parte de este capítulo analizo una supuesta neutralidad ética propuesta por varios académicos y por la directora del documental, Carmen Castillo. El recorrido de ambas mujeres con una abierta intención de reconstruir la historia a través de un ejercicio de rememoración, confirma una visión de la memoria como trabajo, según lo planteado por Jelin. Sin embargo, hay una serie de operaciones de edición que implican la construcción de una voz autorizada y que deviene en un proceso de mediación entre la documentalista y la testificante. Para esto, analizo algunas estrategias cinematográficas utilizadas por la documentalista, entre las que se pueden contar el cuestionario, la reconstitución de la escena y el reconocimiento de sujetos a través de fotografías, que en mi lectura reproducen –consciente o inconscientemente– alguno de los métodos de interrogatorio utilizados por los aparatos de represión. Uno de los objetivos principales de este capítulo es investigar sobre los términos y estrategias en los que se negocia la memoria de la derrota y la traición no heroica.

En el segundo capítulo “*Perramus* de Juan Sasturain y Alberto Brechia (1984), o la traición como aventura epistemológica” exploro cómo la traición es el detonante de un viaje narrativo, que produce -o no logra producir- conocimiento. Esta traición difiere de la que comete Marcia Merino analizada en el capítulo anterior, pues no se produce bajo las condiciones extremas de tortura y violación, sino por miedo. Tomando en cuenta esta diferencia, la representación de la traición no heroica en la historieta implica la apertura a una serie de eventos que permitirán una comprensión crítica y no binaria del pasado (memoria, historia) y del destino. En mi lectura, la aventura se redefine a partir de diferentes elaboraciones sobre la traición, en un cambio en la idea de peripecia o evento, en el lugar en el que se produce la aventura y las ideas de héroe y enemigo. Para esto, hago un trazado de la historia de la historieta y explico cómo un cambio en la audiencia y el formato en la industria del cómic a nivel mundial impactan en la idea misma de aventura. En este capítulo también realizo un trabajo comparativo con las principales obras de H.G. Oesterheld, autor de *El Eternauta*, quien fue asesinado junto a sus cuatro hijas durante la dictadura argentina. Oesterheld y su obra tienen una importancia clave en la composición estructural y argumentativa de *Perramus*.

Para teorizar sobre la historieta, he recurrido principalmente a dos autoras, Hillary Chute y Rebecca Wanzo, quienes se remiten a la producción de comics norteamericana pero cuya elaboración conceptual ha sido vital para analizar la dimensión gráfica de la historieta. Me refiero particularmente a sus conceptualizaciones sobre la historieta como un testimonio visual del desastre (Chute, *Disaster Drawn* y *Why Comics*), y los géneros de ciudadanía (genres of citizenship) en las caricaturas (Wanzo, *The Content of Our Caricature*), que entiende a las historietas como responsables de una cultura visual que determina qué tipos humanos (género, raza, clase, posición política, grado de valentía, etc) son los ideales y cuáles no. Así mismo,

presento cuáles son los mínimos constitutivos de la aventura, para ver en qué medida *Perramus* los subvierte y genera aquello que llamaré, un *cambio en el eje de la aventura*. Estos mínimos de la aventura serán la peripecia, el viaje, el domicilio de la aventura y la definición del héroe y del enemigo. La aventura en *Perramus* se da tanto en el nivel gráfico como textual: será el diálogo entre el modo en que se distribuyen los paneles y las calles, los silencios gráficos, la elaboración de máscaras, la fragmentación, los juegos de simetrías y el protagonismo de personajes marginales los que formulan una crítica la retórica neoliberal. Para este análisis será especialmente importante las conceptualizaciones de Francine Masiello y Nelly Richard sobre el arte de vanguardia y de “transición” a la democracia tanto en Chile como en Argentina. Para abordar las elaboraciones sobre la memoria y el olvido en *Perramus*, he recurrido principalmente a J.L. Borges, cuyas referencias en la historieta trascienden ampliamente su aparición como personaje. Son también Borges y Oesterheld, junto con Ricardo Piglia, quienes me han permitido, por una parte, referir a una tradición de la traición en la literatura argentina, en donde la traición es un evento que sirve para fijar o criticar definiciones identitarias. Por otra parte, serán estos mismos autores con los que dialogo para analizar las propuestas relativas a las ideas de destino y repetición en la novela. El destino en Borges se presenta como un llamado o requerimiento que la historia hace para que pueda ser escrita. Influida por la idea de Carlyle de que “La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben” (156), Borges desarrolla una serie de cuentos en donde los protagonistas son parte de un entramado narrativo cuyas repeticiones, simetrías y variaciones los anteceden. A la vista de un análisis de la cuentística de Borges, analizo el modo en que Borges personaje acompaña a *Perramus* para mostrarle que la historia de la derrota no heroica es una narración que tenemos que leer, en la que nos escriben, pero también en la que *tenemos* que

escribimos. La traición no heroica hace eco de otras traiciones en la historia nacional y literaria como una repetición, lo que indica que la fragilidad y la derrota no cancelan un llamado para ser sujetos de la historia.

En un juego de referencias literarias e históricas, la historieta propone una serie de acertijos como “lo que viviste quedó delante de ti” (7), el anagrama entre *sentido* y *destino*, la implicancia entre “estar atentos y disponibles” (87), la repetición gráfica del traidor del siglo XIX y Perramus, o el retorno a las historias de Oesterheld. Estos acertijos y referencias borgeanas realizan una crítica de una idea teleológica del tiempo, pero también proponen una visión nostálgica que no encontramos ni en el testimonio de Merino, ni en los *Diálogos* de Lihn. La nostalgia en *Perramus* es, siguiendo la nomenclatura propuesta por Svetlana Boym, una de tipo reflexiva, que se desarrolla en el *-algia* y se debate entre la añoranza y la pertenencia (longing and belonging dice Boym). La nostalgia en *Perramus* no se centra en la recuperación de una verdad última o en revivir un pasado mítico, porque como dice Boym, “(r)e-flection suggests new flexibility, not the reestablishment of stasis” (49). La memoria en la historieta, siendo profundamente histórica, está construida a saltos, olvidos y malentendidos, que retornan al pasado y se proyecta hacia el futuro. Es, en este sentido una memoria por recorrer, gráfica y geográficamente, a través de la ciudad y la visualidad de la historieta. El llamado al pasado a través de la nostalgia, en diálogo con el énfasis sobre el presente del mandato borgeano para “estar atentos y disponibles” servirán para proponer una salida al problema de la violencia, un llamado a un tiempo mesiánico o “tiempo-ahora” (Benjamin), determinado por una concepción del presente que no es transición, que no es un pasaje que sirve de puente entre un pasado cerrado y el porvenir inexistente.

En el tercer y último capítulo “**Dialéctica de la traición en los *Diálogos de Desaparecidos de Enrique Lihn (2018)***”, analizo la representación del fantasma traidor en la obra *Diálogos de desaparecidos* (1978) de Enrique Lihn y el desarrollo de una dialéctica negativa para poner en crisis el lenguaje. Escrita en plena dictadura chilena y publicada en 2018 de manera póstuma, *Diálogos de desaparecidos* consta de cuatro diálogos cuyos personajes son fantasmas de desaparecidos que regresan a enfrentar a los vivos. En el primer diálogo, un desaparecido se aparece para convencer a un cura de que lo saque de la lista de los detenidos desaparecidos porque, estando vivo, delató a compañeros de partido luego de ser torturado. En el segundo diálogo, la madre de un desaparecido insiste en que no encuentren su cadáver, para que así su hijo pueda seguir viviendo “en su desaparición”. En el tercero una viuda discute con su esposo muerto sobre la cantidad de sufrimiento que a cada uno le tocó vivir, mientras sobre él cae la sospecha de traición. En el cuarto, una desaparecida regresa a enfrentar a su torturador y violador, logrando que éste haga con su esposa lo mismo que hizo con ella y otras víctimas. La traición en este último diálogo se puede interpretar como una traición de género, a la vez que la torturada hace que su torturador “colabore” con ella, es decir, actúe en contra de su voluntad. Como puesta en escena del discurso, el diálogo es el lugar para expresar la contradicción, así como el lugar para experimentar la crisis. Y si bien el diálogo entre dos voces en contradicción es un medio para encontrar una verdad (según la dialéctica platónica) o una síntesis (según la dialéctica hegeliana), el diálogo sirve aquí como procedimiento para reconocer que el mundo está constituido por elementos que se resisten a ser reducidos a identidades fijas. Así, los personajes, al narrar la complejidad de sus experiencias, movilizan su identidad hacia otros roles, particularmente en el caso de las víctimas de la violencia como son las y los desaparecidos, y las esposas y madres de los desaparecidos. En este capítulo propongo que en los *Diálogos*, Lihn

pone a andar una máquina dialéctica que funciona de manera negativa, al modo en que Theodor Adorno propone su dialéctica, llamando la atención sobre lo “no idéntico” y desarrollando eso que voy a llamar una dialéctica no concluyente. Para Adorno, aunque el pensamiento se presenta como una identidad, porque pensar es identificar, no puede ser reducido a identidades que desechan lo que no es absolutamente contradictorio, o simplemente diferenciado a un concepto. En esto se distancia de la dialéctica hegeliana que procede reduciendo los conceptos a la lógica de identidad y de la contradicción. En el “molino dialéctico” (“dialectical mill”) explica Adorno, toda la diversidad o variedad en la experiencia va a quedar reducida a una identidad que termina siendo positiva, es decir, a una identidad que es una reducción falsa de una multiplicidad que no está necesariamente concluida o agotada. “The consistent sense of non identity” (5), que propone Adorno, busca cambiar la dirección de la misma idea de concepto hacia la no identidad. Los personajes de los *Diálogos* se definen en un ciclo dialéctico que opera movilizandolos roles, sin ánimo de síntesis o espíritu conciliatorio. Con su dialéctica de la traición, Lihn busca desafiar una tendencia mistificadora y reduccionista de los modelos identitarios de izquierda en el Cono Sur. Estos modelos identitarios son el resultado de un entramado ideológico muy complejo, y están atravesados por convicciones, razones políticas y afectos que articulan núcleos de identidad. Con el fantasma traidor en el centro de su poética, Lihn desafía las cristalizaciones narrativas generadas por dichos modelos identitarios. Mi metodología de análisis está basada además en un permanente diálogo con la obra poética del autor, en donde encontré claves de lectura fundamentales para comprender su obra como un proyecto que reconoce la precariedad del cuerpo y de la palabra como fundamento de una propuesta política porque poética (y no a la inversa).

Los tres capítulos de esta investigación están articulados en torno a los ejes de la ontología, la epistemología y la dialéctica de la traición como recorridos de lectura sobre el cuerpo de un traidor, la construcción del conocimiento y el carácter inacabado o no concluyente de un ejercicio dialéctico. La consecución de estos capítulos tiene una razón de ser. Quise comenzar pensando en la experiencia real -y abismal- de la traición, para contar con esta base de análisis al momento de enfrentar los otros textos. Vale decir que el carácter ontológico de este primer recorrido de lectura no se debe a una intención totalizante de delimitar “el ser” de la traición; ese sería un trabajo pretencioso e incompatible con la potencialidad política del traidor y de su rol perturbador de identidades fijas y cristalizaciones en el lenguaje. Por el contrario, con la ontología quise más bien hacer una lectura cautelosa y de largo aliento para escuchar la voz de una persona con nombre y apellido, que existe más allá de su construcción como “símbolo”. Como se podrá constatar, el segundo y tercer capítulo se sirven de este trabajo inicial para recorrer desde ahí, las propuestas estéticas y literarias de la traición en obras ficcionales. Dado que cada capítulo trabaja sobre textos de géneros distintos, he dedicado sus primeras páginas a referir a las condiciones históricas en que se producen y a instalar las discusiones sobre los regímenes de representación en los que se enmarcan. Si en el primer capítulo hago referencia a otros traidores y testimonios de la época, y propongo una lectura comparativa entre el título del testimonio de Merino y de otros sobrevivientes, es para comprender que las implicancias del “horror” que quiere trascender y se extiende a “infiernos” vividos por muchos otros sobrevivientes. En el segundo capítulo, para demostrar que *Perramus* realiza un cambio de eje en la aventura a partir de la figura del traidor, realicé una breve historia de la historieta argentina, y en el tercer capítulo, me fue imprescindible presentar una breve historia del escepticismo político de Lihn, para ver de dónde surge su propuesta política *porque* poética.

Respecto a las fechas de publicación, tanto el testimonio de Merino como *Perramus* son obras que se escriben y publican inmediatamente después de las dictaduras respectivas, en el período de “transición a la democracia”; Lihn, por su parte, escribe los *Diálogos* (1978) en plena dictadura chilena. La dictadura militar chilena comenzó el 11 de septiembre de 1973 con el golpe de Estado perpetrado por una Junta Militar al mando de Augusto Pinochet y concluyó en 1990, con el traspaso del mando a Patricio Aylwin. La dictadura argentina comenzó tres años después de la chilena, con el Golpe de Estado realizado por la junta militar de Jorge Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti, el 24 de marzo de 1976, y concluyó el 10 de diciembre de 1983, con la asunción al mando de Raúl Alfonsín.

Chile y Argentina comparten una historia en donde una serie de matanzas y procesos dictatoriales perpetrados por el Estado durante el siglo XIX y XX posibilitaron esa “estabilidad” regional de la que ambos países han presumido históricamente. En ambos casos, la última dictadura militar desarticuló definitivamente los procesos revolucionarios, haciendo desaparecer a toda una generación que amenazaba la economía capitalista para instalar el modelo neoliberal. Los procesos de transición a la democracia en ambos países tomaron, sin embargo, rumbos marcadamente distintos.

Los años de transición que siguieron al triunfo del “NO” en Chile, en las elecciones en que se votaba sí o no a la continuación del General Pinochet en el poder, estuvieron marcados por una fuerte presencia militar en la que el propio Pinochet continuaba formalmente al mando del Ejército, controlando los poderes legislativo y judicial de manera indirecta. La constitución de 1980, creada e impuesta bajo la dictadura, además de abrir la puerta a la privatización de la mayor parte de las empresas del Estado a precios muy convenientes para los cómplices civiles y militares de la dictadura, dejó amarrada una serie de trabas legales, entre ellas los senadores

designados con lo que se aseguraba la mayoría en la cámara alta. Estas eran las condiciones con la que se pactaba la estabilidad económica y política del país. En 1991 el presidente Patricio Aylwin leyó con los ojos llenos de lágrimas frente a las cámaras de televisión el *Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación* (también conocido como el informe Rettig) en donde se reconocía entre otras cosas la desaparición de 2.279 personas, para luego agregar que intentaría “la mayor justicia que sea posible”. Sus palabras delinearon las pautas de lo que sería la justicia durante los próximos años, a saber, una en la “medida de lo posible”, medida muy similar a la de los años de dictadura. Las políticas de la transición en Chile antes que fortalecer las prácticas democráticas y buscar justicia en los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura, contribuyeron a desarmar el tejido social que a través de protestas y movimientos populares durante los años ochenta contribuyó a derrocar al dictador. El pacto entre el nuevo régimen democrático implicó transar el reconocimiento de las nuevas fuerzas políticas en el gobierno, a cambio de confirmar la vigencia de la constitución de 1980. En esta “política de los consensos” se fija la medida de lo posible y una visión de la memoria en la que la justicia queda fuera. Como indican Lechner y Güell respecto a la política de los consensos de la transición chilena a la democracia, “más que un consenso en torno a un futuro compartido es un miedo compartido a revivir los conflictos pasados” (Lechner y Güell 5). Manuel Guerrero, hijo de una de las tres víctimas del “Caso degollados”, indica en una entrevista dada en 2016 que durante el período de la transición a la democracia la justicia se resolvió a partir de casos emblemáticos:

se hizo una justicia penal castigadora que en forma ejemplar y severa tomó solo algunos casos, castigando a muy poquitos actores materiales que están cumpliendo penas efectivas en cárceles exclusivas, pero no se castigó a los intelectuales... esa fue la medida de lo posible. Luego, se utilizó un lenguaje que tenía una cierta lectura cristiano-católica de la reconciliación y del perdón en un plano individual, pero no en el plano social

(Guerrero).

Como indica Guerrero, en el caso chileno la dictadura militar apenas cambió su rostro con la elección del nuevo gobierno “democrático”. El testimonio de Merino viene a expresar de manera certera el complejo drama político que vivía Chile durante los primeros años de la transición, y que la justicia “en la medida de lo posible” no contemplaba dentro de sus posibilidades el castigo efectivo a los responsables de los crímenes. Si bien la publicación de su testimonio es prueba de los pequeños avances en términos de libertades democráticas alcanzadas, en el mismo testimonio consigna cómo aún estaba en el poder de la CNI. Aunque contemporáneas al proceso de transición, el que haya una separación de casi diez años entre el testimonio de Merino (1993) y *Perramus* (1985), es suficiente prueba de las diferencias que existen en los procesos políticos entrabos. La publicación de *Perramus*, su fuerza crítica y perturbadora, habla de una rápida recuperación de la industria cultural. Si bien el primer volumen de *Perramus* apareció de manera íntegra en 1985 en Argentina, las primeras publicaciones datan de 1984, fueron apenas un año después del retorno a la democracia en la revista *Fierro a Fierro, Historieta para sobrevivientes*, de aparición mensual y dirigida en ese entonces por el propio Sasturain. Como una “puesta al día de la historieta con el país” (*El domicilio de la aventura Sasturain*), *Fierro* fue la casa de intelectuales y artistas consagrados como el mismo Alberto Breccia, Carlos Trillo, Francisco Solano López, Carlos Nine y Ricardo Piglia y el semillero de nuevas figuras como Pablo de Santis y Max Cachimba entre muchos otros. Recordemos además que mientras se publica *Perramus* en Argentina se está llevando a cabo el Juicio a las Juntas, un proceso judicial a cargo de Julio Strassera y Luis Moreno Ocampo contra nueve oficiales del Ejército, de manera televisada y en la que se recoge el testimonio de casi nueve mil víctimas. La sentencia en la que se condena a cadena perpetua a Jorge Videla y Emilio Massera hizo posible la justicia a nivel

local, además de ser un valiosísimo precedente para el resto de los países de América Latina donde se negociaba la “medida” de lo que era y sería posible.

Memorias de la traición contribuye a los estudios de la historia cultural sobre el fascismo, en particular al campo de los estudios de la memoria en Latinoamérica, reconociendo las historias de aquellos que no resistieron o cuyas memorias no son ejemplares². Junto con esto, aporta a los estudios de la memoria desde la crítica literaria, integrando textos ficcionales y no ficcionales y destacando la importancia que tiene la imaginación para la escritura de la historia. Que Osvaldo Soriano indique que *Perramus* es “La primera obra cumbre sobre la dictadura argentina” (*Perramus* 5), habla de la fuerza testimonial y documental que una obra ficcional puede tener. A partir de la experimentación gráfica y literaria en el caso de *Perramus* y *Diálogos desaparecidos*, y la puesta en escena del yo en el caso del testimonio de Merino, estos tres textos perturban una visión reduccionista de los modelos identitarios del Cono Sur, al confirmar que estamos conformados por elementos que nos exceden y niegan, y que nuestro lenguaje, aunque precario e inútil muchas veces para acceder a la realidad, es el lugar en donde nos construimos como sujetos políticos.

² La resistencia y la resiliencia a gran escala -la resistencia armada, las protestas, los cacerolazos- y en sus manifestaciones más pequeñas -el trabajo comunitario de mujeres durante el presidio, la elaboración de sofisticados modos de comunicación y el boicot a proyectos fascistas a través de pequeños actos, el uso del humor, el juego, el canto y la lectura literaria en el zonas de confinamiento, entre muchos otros- han sido visibilizados en testimonios y creaciones artísticas, y analizadas recientemente por un importante grupo de académicos. Sólo por dar algunos ejemplos, destacan Gina Herrmann con su investigación sobre la resistencia de mujeres presas en los campos de concentración Nazi y bajo la dictadura franquista “The Self Writing War: Memory Texts of the Spanish Civil War and the Antifascist Resistance” (1999), el libro de Hernán Vidal sobre las romerías y encadenamientos de víctimas y familiares *Dar la vida por la vida* (1983), y los libro de Jorge Montealegre *Memorias eclipsadas: duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política* (2013) y *Derecho a fuga* (2019), entre muchos otros.

CAPÍTULO 1. ONTOLOGÍA DE LA TRAICIÓN. HUELLAS DE LA HERIDA MORAL EN
MARCIA MERINO, *MI VERDAD* (1993)

“Flaca díles todo lo que sepas,
pero nunca te olvides que son nuestros enemigos”
Alfonso Chanfrau a Marcia Merino en *Mi verdad*.

“The need to let suffering speak is a condition of all truth”
Theodor Adorno

En el año 1993, tres años después del retorno a la democracia en Chile, Marcia Merino publicó su testimonio *Mi verdad: “más allá del horror, yo acuso...”*. Un año después, Carmen Castillo estrenó en Francia el documental *La flaca Alejandra, vidas y muertes de una mujer chilena*. Tanto el testimonio como el documental reconstruyen la vida de Marcia Merino, más conocida como “La flaca Alejandra”, quien fue militante y parte del Comité Político del Movimiento de Izquierda Revolucionario MIR, donde participó activamente hasta su detención después del Golpe de Estado en Chile en el año 1973. Merino fue brutalmente torturada y violada, y comenzó paulatinamente a “colaborar” con los agentes represores hasta formar parte de los organismos de inteligencia. Desde antes de publicado su testimonio, su caso tuvo un gran impacto en la opinión pública, convirtiéndose para muchos en “el símbolo de la traición”, lo que contrasta dramáticamente con la escasa lectura especializada que ha recibido su testimonio escrito. Buena muestra de esto es la inexistencia de su testimonio en las bibliotecas chilenas más importantes como lo son la Biblioteca Nacional, Biblioteca de la Universidad de Chile, Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica y Centro de Documentación del Museo de la Memoria. El testimonio de Merino tampoco ha sido reimpresso desde su primera edición en julio de 1993 y son solo dos los ensayos que han hecho una lectura crítica más detenida de su testimonio: “Cuerpos nómadas” de Diamela Eltit y *Metáforas y residuos* de Nelly Richard. Uno

de los intereses de mi investigación es indagar porqué la presencia de Marcia Merino en el imaginario colectivo como símbolo de la traición, en contraste con la ausencia de su testimonio escrito en los principales centros de documentación y de memoria y como fuente de una lectura crítica, es revelador de las distintas caras que posee el olvido y el silencio en las narrativas de la violencia de las dictaduras, en particular aquellas que refieren a la delación como consecuencias de la tortura y la violencia sexual.

Pensar en su sujeción a los organismos de inteligencia, implica entender un recorrido largo y escabroso, que culmina en el intento débil, complejo, problemático por construir -no ya reconstruir, esa tarea es imposible- una identidad que intenta desmarcarse de esas dos subordinaciones anteriores, la de militante y la de la “funcionaria” de los aparatos represores, un intento que se empeña por mostrar lo que de sí está más allá de su identificación con el símbolo de la traición. A este respecto es fundamental en mi lectura el concepto propuesto por Elizabeth Jelin de la memoria como un trabajo o como una “operación de dar sentido al pasado” (Jelin, 33), es decir, no como algo dado y estático que deba ser recuperado, sino como un proceso que elabora activamente sobre la experiencia, los silencios, las fisuras, los olvidos y las aporías de una historia de violencia. Como veremos, el trabajo que se ha hecho respecto a los testimonios de Merino es escueto, no se detiene en su testimonio mismo, y se caracteriza principalmente por dos aspectos: el primero, realizar una lectura histórica de su participación en los aparatos de represión de la dictadura de Augusto Pinochet, y segundo, realizar un juicio moral sobre esta participación en donde se sexualiza y se condena su condición de traidora borrando su condición de víctima. El trabajo que propongo es distinto a estas dos tendencias ya que busca realizar una lectura detallada de sus huellas textuales para ver cómo se construye un sujeto que ha sido devastado por la tortura, la violación y la traición misma. La primera parte de este capítulo está

destinada al análisis textual de su testimonio y reflexiona sobre la traición como aquello que produce la más radical de las heridas morales (Bernstein). En la segunda parte me focalizo en el análisis de las estrategias cinematográficas del documental de Carmen Castillo *La flaca Alejandra, vidas y muertes de una mujer chilena* para profundizar en los términos y estrategias en los que se negocia la memoria de la derrota y la traición no heroica.

Algunas de las preguntas que me guiarán en este capítulo son ¿cómo se piensa a sí misma una persona que ha traicionado a sus compañeros? ¿es posible o pertinente establecer parámetros de resistencia a la tortura? ¿puedo confiar en alguien que ha traicionado? Y sobre todo ¿hay algo en toda esta historia infernal que informe sobre los modos en que escribimos nuestra historia y que proponga otros modos de narrar, y por tanto, de entender la política?

1. YO ACUSO: TESTIMONIO Y ACUSACIÓN NO RECONCILIATORIA

Testimonio

Mi verdad. Más allá del horror, yo acuso (1993)³ de Marcia Merino es un testimonio en primera persona que relata la compleja cadena de poder que se estableció durante la dictadura militar en Chile, en la que la propia narradora se instala como parte. El carácter testimonial de este libro es indicado en sus primeras páginas cuando la autora explicita que “Si entrego este testimonio ahora, es porque más allá de mi deseo de volver a la vida, está la aspiración de alcanzar la justicia. Quiero entregar mi verdad y con ella deseo aportar al conocimiento del horror vivido por mí y por muchos durante largos dieciséis años y medio.” (7) A pesar de que Marcia Merino se había retirado hace poco tiempo de la estructura de la DINA y posterior CNI, su texto se enmarca en lo que Jaime Concha consignó tempranamente como “Testimonios de la

³ En adelante las referencias en este texto a *Mi verdad: “más allá del horror, yo acuso...”* serán con las siglas *Mi verdad*.

lucha antifascista” (1978), o documentos escritos por víctimas de la dictadura militar de Augusto Pinochet con carácter de denuncia. Con las concisas palabras introductorias Merino expresa literalmente dos objetivos en tensión en su escritura: uno personal determinado por ese “deseo de volver a la vida”, y otro que se relaciona a “deseo aportar al conocimiento del horror” a través de la revelación de una verdad personal. Este segundo objetivo tendrá un carácter comunitario o nacional, que predomina ante el primero. La jerarquización de estos objetivos y la elección por el objetivo comunitario se enmarca en un proceso de retorno a la democracia en Chile donde se restituyó en parte el estado de derecho, lo que permitió que se abrieran procesos legales en contra de los responsables de los asesinatos y torturas perpetradas por el Estado. Marcia Merino, en el momento de escribir su testimonio, había participado al menos en tres eventos públicos importantes en donde narró su experiencia personal como detenida y luego como agente de la DINA y la CNI: una conferencia de prensa efectuada en noviembre de 1992 ante la Comisión Chilena de Derechos Humanos donde pidió perdón públicamente por primera vez, el careo ante la jueza Dobra Luksic durante el mismo mes de noviembre y el documental de Carmen Castillo y Guy Girard *La Flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena* (1994) donde Merino se entrevistó largamente con la directora. Tanto el testimonio escrito como la participación en el documental filmado por Carmen Castillo, se relacionan directamente a los objetivos expresados en el texto y fueron parte de un proceso que data desde 1990, cuando fue por primera vez citada a declarar ante tribunales por la detención y desaparición de Alfonso Chanfreau. En estas primeras oportunidades Merino omitió información importante por miedo a represalias de la DINA. Este miedo no era sin fundamento. Como se puede leer en su testimonio, su participación como agente de la DINA y posteriormente de la CNI fue un duro y largo proceso que se inició con su primera “entrega” y del que no había vuelta atrás, no sólo por el “quiebre” personal que

vivió, sino también porque estaba amenazada de muerte tanto por sus antiguos compañeros de militancia como por los agentes del Estado chileno. En contraste con una vasta opinión de defensores de derechos humanos, periodistas y escritores que juzgan la “colaboración” de Merino como un acto voluntario que se extiende hasta los primeros años de la democracia, su testimonio consigna su imposibilidad de escapar de las manos de la CNI.

En su testimonio Merino expone que, aunque la dirección de inteligencia cambiaba el trato hacia quienes colaboraban, nunca dejaron de estar en una relación de retorcida dependencia. Esto se contradice con muchísimas opiniones externas que retratan la situación de quienes colaboraban como una situación de privilegio, en la que poco a poco se iba ascendiendo en una escala de poder hasta lograr libertad y tranquilidad. Un caso emblemático a los que se refiere Merino en su testimonio es el caso “Conferencia de prensa” o de “los quebrados”, en donde un grupo de ex militantes del MIR fueron obligados a participar en una declaración pública a través de la televisión abierta, llamando a la deserción a sus ex camaradas de partido y negando públicamente que fueron torturados. Merino cuenta la orquestación de esta declaración pública y cómo todos fueron condenados a muerte por el MIR. Hernán Carrasco y Humberto Menanteaux fueron asesinados con posterioridad por agentes de la CNI cuando quisieron tomar contacto con la Vicaría de la Solidaridad. Claudio Silva Peralta es hoy un detenido desaparecido y Cristián Mallol, Antonio Llorca Puig y Hernán González sobrevivieron, aunque en muy malas condiciones. Su fama de “traidores” los persiguió en el exilio y no pudieron vivir tranquilos durante muchos años, teniendo que mudarse por distintos países para ocultar su identidad.⁴

⁴ Hay muchas vidas de militantes argentinos y chilenos acusados de traición que aún siguen viviendo las secuelas de esa impugnación. El texto de María Olga Ruiz “Muertes luminosas, vidas en la oscuridad” recoge alguna de estas experiencias, entre las que se menciona la dramática carta de despedida realizada por José Baravalle, militante Montonero, quien antes de suicidarse escribe: “No sé lo que ellos creen que yo sepa. Esta historia nunca terminará. (...) Es tremendo pasar de ser víctima a verdugo. Alguien celebrará: los verdaderos culpables. Mi única culpa es que no he podido resistir la tortura. (...) ¿Cuál es el límite humano? Me voy porque esto tiene que acabar”. En Ruiz, *“Muertes luminosas, vidas en la oscuridad”* (220).

Como ellos, Merino siguió condenada a muerte por el MIR y sin poder escapar, estuvo subordinada a los organismos del estado prácticamente hasta que escribió su testimonio y participó del documental de Carmen Castillo.

Existen otros casos de “traidores” conocidos como el de Osvaldo el “Guatón” Romo y el de Miguel Estay, el “Fanta”, que se diferencian radicalmente de los “quebrados” y de Marcia Merino en que expresan que participaron de manera forzada como agentes del Estado e indican que no comulgaron ideológicamente con sus perpetradores. Tanto el “Fanta” como el “Guatón Romo” vivieron un aceptado y evidente cambio ideológico tras el golpe militar y afirmaron hasta su muerte ser defensores de lo que ellos denominan como “gobierno militar”. Romo militaba en el partido socialista y luego del golpe, sin medio de presiones, formó parte activa de los aparatos de represión. El caso de “El Fanta” es más complejo, fue militante del partido comunista y, tras ser detenido y torturado, pasó a ser parte de la DINA. Ninguno colaboró en el esclarecimiento de los casos en el período de postdictadura y como no eran militares, tampoco pudieron acogerse a la ley de amnistía con lo que no tuvieron inmunidad ante la justicia. Tanto Romo como “El Fanta” fueron encarcelados por cadena perpetua. El caso de Romo es emblemático y excepcional: emblemático porque se ha transformado igualmente en el símbolo de la traición en Chile, y excepcional en relación con la gran cantidad de gente que colaboró y que lo hizo estrictamente bajo la tortura y bajo situaciones de violencia extrema. El caso de “Los huevos”, como los muchos otros casos de delaciones bajo la tortura relatados por Marcia Merino, dan cuenta de la necesidad de repensar la categoría de traición atribuida públicamente a quienes “colaboraron” con los servicios de inteligencia de la dictadura, atribución que resulta luego de un camino largo y de una tortura prolongada por la dependencia generada con el sistema represor y por la condena pública que se ejerce hasta el día de hoy.

Por lo que cuenta Merino se entiende que hasta 1975 seguía de manera estable en Villa Grimaldi, conociendo muchos lugares que sirvieron como centros de detención y tortura como el Regimiento Maipo y Colonia Dignidad, donde la drogaban, dormía vendada y con presencia de personal armado. Así mismo, a veces la sacaban a comer y a comprar ropa, hasta que se materializó su “libertad”. Fue a vivir junto a “Carola” y Luz Arce, otras mujeres “quebradas”, a un departamento en las Torres de San Borja con quienes integrará lo que luego se conoció como el “paquete de la traición”. Durante este período Merino debía seguir asistiendo diariamente a Villa Grimaldi donde trabajaba como “funcionaria”. Ahí realizó trabajos de archivo de fotografías, teórico y de análisis de documentos. Debido a diferencias internas entre dos organismos, la DINA y AGA (Academia de Guerra Aérea), Merino corría peligro de ser secuestrada y asesinada como forma de venganza de un bando hacia otro (Merino 93). Tampoco podía escapar debido a la condena de muerte que su ex partido político sentenció sobre ella. En su testimonio consigna que su culpa y temor la inmovilizaron y la leyenda negra que la precedía la hizo mantenerse ligada a los aparatos de inteligencia del Estado para seguir con vida. Ella se volvió literalmente el cuerpo de la traición, su cuerpo se transformó en la escena de lo más abyecto.

El caso de Marcia Merino abrió un gran debate en Chile sobre la responsabilidad de quienes no resistieron a la tortura. La estandarización de la resistencia, es decir, cuánto puede un cuerpo resistir hasta “colaborar”, ha estado determinada también por acusaciones sobre los grados de libertad alcanzados durante la dictadura y los supuestos privilegios que obtuvieron quienes participaron como “funcionarios” de la DINA y de la CIA. Estas acusaciones están enmarcadas en un conjunto de categorías morales establecidas principalmente por la ética revolucionaria que define hasta hoy en día el modo en que se piensa y se escribe la historia de la

violencia de las dictaduras en Chile y Argentina. Ana Longoni en su libro *Traiciones, La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, piensa en “las razones y los efectos del parteaguas por el cual, mientras los desaparecidos son considerados mártires y héroes, los sobrevivientes son estigmatizados como traidores” (14). El sobreviviente, dice la autora, es un reaparecido, “un cuerpo lastimado que retorna, y porta las marcas de lo ocurrido en el campo clandestino de detención” (21), pero sobre el que permanece la sospecha de las causas de su sobrevivencia. El análisis de Longoni será particularmente fértil para pensar en el texto que analizo en el tercer capítulo de esta tesis, *Diálogos de desaparecidos* de Enrique Lhin, en donde será el regreso fantasmagórico de los desaparecidos los que precisamente pondrán en entredicho las evaluaciones morales que se hacen sobre los desaparecidos y los sobrevivientes. Respecto al testimonio de Merino, me interesa la crítica que Longoni realiza a la representación del sobreviviente como traidor, y el hincapié que hace sobre la importancia de la experiencia del sobreviviente como el único espacio en el que podemos asomarnos a la experiencia límite del campo de concentración, o de los centros clandestinos de detención. El sobreviviente es, en sus palabras, el “portavoz de esa pesadilla” (22). Merino es portavoz de la pesadilla de haber sufrido la experiencia del campo de tortura y exterminio, y de llevar esa pesadilla a su forma más extrema, la de traicionar a sus compañeros de partido⁵.

⁵ La traición que Merino indica tanto en el testimonio como en el documental refiere principalmente a su participación en delaciones de compañeros de partido, en donde indica sus nombres, ubicación y otros datos relevantes para su detención, como en su trabajo como funcionaria de inteligencia, y no como colaboradora en sesiones de tortura. Personalmente no he encontrado testimonios en el que se le indique directamente como “colaboradora” en sesiones de tortura, sino y como menciono más adelante, se la nombra en rumores, como parte de una imagen sexualizada de la traidora. Dicho esto, parece relevante indicar de antemano que no es propósito de esta investigación develar si ella participó o no efectivamente en estas sesiones y, en este sentido, consignar esta supuesta omisión como uno de los silencios en sus testimonios. Es y será labor de la justicia determinar si así fue. Pienso, por otra parte y como indico más adelante, que poner en duda la veracidad de su testimonio reforzaría la perspectiva que esta investigación quiere poner en cuestión y que es seguir analizando su testimonio bajo categorías morales y parámetros de culpabilidad en el caso de víctimas de tortura y violación.

El Comité Político del MIR, a cuya cúpula pertenecía Merino, en una declaración publicada en marzo de 1975 titulada “Castigo a los traidores”, condena a muerte a aquellos que no han tenido “un comportamiento ejemplar ante la tortura y el asesinato”. El grupo de extrema izquierda contaba durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973) con alrededor de 10 mil militantes que fueron violentamente perseguidos durante la dictadura militar siendo encarcelados, torturados y asesinados masivamente⁶. Desde los primeros días de la dictadura, el comité político del MIR llamó a sus militantes a no asilarse en el extranjero y fijó una serie de normas de comportamiento que sus militantes debían seguir sin vacilaciones. En este contexto, el comunicado “Castigo a los traidores” expresa que “muchos héroes de nuestro partido y de la clase obrera han mostrado con el sacrificio de su vida que la tortura, cuando se es revolucionario de verdad, se la puede soportar hasta la muerte”. Ser “revolucionario de verdad” excluía toda crítica o cuestionamiento a los mandatos de la moral revolucionaria, al mismo tiempo que condenaba con el ajusticiamiento cualquier fisura en valores “sagrados” como la valentía, el sacrificio y la obediencia. Según esta lógica, la responsabilidad de la delación, y por extensión de la muerte y desaparición de miles de personas recae sobre la víctima (el torturado que habla o quien huye por sobrevivir) y no sobre el torturador. Quebrarse entonces, bajo la moral revolucionaria, es traicionar; es esencialmente abominable, fruto de la debilidad o cobardía. Esta lectura se produce en un discurso de tipo épico que configura un sistema de valores rígido. Aquí, la víctima de la violencia debe actuar como un héroe, y entre otras cosas, morir antes que huir o delatar. En el testimonio de Merino, la obediencia a este mandato revolucionario se verá cuando, junto a una amiga, deciden que la mejor decisión luego de su encarcelamiento es morir, aunque no logren hacerlo. La clausura moral que la izquierda radical hace sobre la traición

⁶ 586 desaparecidos o ejecutados cuenta en Centro de Estudios Miguel Enríquez. [archivochile.cl. http://www.archivochile.com/Memorial/html/memorial_caidos_doc_gen.html](http://www.archivochile.com/Memorial/html/memorial_caidos_doc_gen.html)

simplifica el problema al suprimir el contexto de violencia en la que es producida. Resistir (callar) implica morir; quebrarse, traicionar (entregar, hablar) equivale a sobrevivir. Merino sobrevive, a pesar de su propia voluntad de morir.

Hernán Vidal, crítico literario que realizó una importante contribución al estudio de testimonios y resistencias en la dictadura chilena, en su monografía *Política cultural de la memoria histórica* (1997) hace una lectura detallada del testimonio de Luz Arce y destaca “una extraordinaria capacidad para iluminar el mundo de la Izquierda, en la primera etapa de su clandestinidad” (59). Pero junto con esto, Vidal interpreta la máxima de Luz Arce “elegí vivir” como un acto de “mala fe”, en tanto ella “elevó la vida como valor supremo para sí y para su familia, en los hechos prácticos no lo reconoció para los otros” (95). Scar Stacey Alba ya ha indicado el equívoco de Vidal en “equiparar su colaboración con su sufrimiento psicosomático posterior como lo es concluir que su máxima “elegí vivir” fuera una decisión racional que pudiera tomar” “ (Alba 286). Vidal, al comienzo de su monografía define “mala fe” como “el nombre que Jean-Paul Sartre dio a ese juego de olvidos más o menos conscientes, más o menos subliminales con que nos acomodamos a la colectividad presidida por el “patriarca”” (54). Y más adelante, analizando el testimonio de Arce, indica: “¿Por qué no elegiste morir en vez de delatar a compañeros? El escamoteo (a esta pregunta) expone la ausencia de una ética militaren Luz Arce, otro aspecto de su preparación política inadecuada. Si esa ética hubiera estado a la mano, Luz Arce tuvo que haber elegido la muerte” (95). La evaluación que Vidal hace, no ya desde el ámbito de la militancia política sino desde los estudios culturales, explica que la colaboración de Arce primero como una decisión basada en su mala fe, es decir, como un acomodo a la colectividad presidida por el patriarca, y segundo como una debilidad producto de una “preparación política inadecuada”, por una “ausencia de una ética militar”. En esta lógica, Arce

acomoda sus olvidos, no por no responder a la pregunta de ¿por qué no elegí morir?, sino directamente al mandato revolucionario que le indicaba morir antes que quebrarse.

Diamela Eltit y Nelly Richard, ambas académicas y escritoras reconocidas precisamente por su gran aporte crítico y creativo en tiempos de dictadura y democracia, también realizan un juicio público a una falta de resistencia en Merino y Arce, fuera de la militancia partidaria. Tanto Eltit como Richard esencializan la experiencia de la traición y reproducen el juicio ético general sobre Marcia Merino y Luz Arce como si fuesen un “paquete” de la traición, borrando las brutales particularidades de cada una de sus experiencias. Eltit en *Cuerpos nómadas* (1996) dice que “La victimización manifiesta a la que apelan (Arce y Merino) no puede conmover a lectores que, de una u otra manera, no logran reconocer en ellas cuál sería ese lugar femenino que las reivindicaría de responsabilidades” (115). En palabras de Eltit, el “lugar femenino”, es decir, escribir sus testimonios como mujeres, es un mecanismo argumentativo para justificar su cobardía o debilidad. Su género es utilizado como una estrategia de persuasión que les devolvería el estatuto de víctima que han perdido luego de traicionar. Los “lectores inteligentes” que leen estos testimonios, entonces, no se dejarían convencer por tales artilugios, la “mala fe” que indica Vidal, y no abandonarían la sospecha que recae sobre ellas. Nelly Richard en una línea similar aunque sin hacer referencia a un aprovechamiento de este “lugar femenino”, explica: “Nunca se sabe exactamente cuál es el límite de confiabilidad de las hablas supuestamente arrepentidas que desfilan en ambos libros (el de Merino y Arce), ni en qué injuzgables márgenes del relato se desbanda la verdad testimoniada y aparentemente confesada del arrepentimiento” (*Residuos y metáforas* 57). El “supuesto” arrepentimiento y la “apariencia” en la confesión del arrepentimiento, son estrategias de persuasión que tanto Arce como Merino

utilizarían para ocultar una verdad, la de la colaboración voluntaria, en tanto un arrepentimiento falso es la afirmación de un deseo deliberado de traicionar.

La sospecha radical de Richard sobre las hablas de Merino y Arce se confirma hacia el final de su texto cuando se pregunta que si “Al perdonar la traición ¿no estaremos traicionando la memoria de los que murieron delatados por estas autoras confesas?” (58). El remate del texto de Richard hace eco de lo que propone Eltit como ese lector inteligente, astuto, que no baja la guardia ante esos artilugios y que no se dejan convencer por estas hablas mentirosas. Mi lectura del testimonio de Marcia Merino (y también el de Luz Arce y de la experiencia de “los huevos”) va en una dirección radicalmente distinta. Sin desconocer la dificultad de estas voces, comprendo que sus testimonios son de sujetos que han sido devastados por un sistema de represión y exterminio brutal, y que en ese contexto no es relevante ni para la construcción de una memoria histórica, ni para pensar en posibles nuevos modos de narrar lo político, la sinceridad de su arrepentimiento. Merino, de hecho, evita referirse en su testimonio a cuán arrepentida o no está. No es, en este sentido, mi lugar como lectora verificar la sinceridad en su arrepentimiento, el nivel de acomodo de los olvidos, ni perdonar o condenarlas por su participación en los crímenes de la dictadura. Mi objetivo es más bien verificar cómo su testimonio informa sobre los mecanismos de la violencia de Estado, sus aporías y las dificultades que supone la traición fruto de esta violencia.

María Olga Ruiz, la más importante investigadora sobre el caso de “los quebrados” en Chile, o aquellos que traicionaron en el contexto de la violencia del Estado, interpreta a la sospecha general sobre la palabra de quien fue quebrado como una defensa en contra de un riesgo o peligro que se corre al aproximarse mucho al traidor: “Perdonar al traidor supone, en definitiva, volverse traidor. La traición aparece así como una suerte de patología que contagia y

devora a quien se aproxima” (*La palabra arrebatada* 5). En línea con el análisis de María Olga Ruiz, se puede indicar que la aproximación analítica que realizan Eltit y Richard acerca del testimonio de Merino, es una lectura realizada con el asco que produce lo sucio de una enfermedad moral, una enfermedad que es anterior a la traición misma y que se puede propagar, porque como dice Nelly Richard, podemos “contagiarnos de sus incertezas” (58).

Eltit juzga la traición de Merino a partir de una ética militante, que fija parámetros de valentía y resistencia: “Marcia Alejandra Merino, aparentemente la más entrenada para la guerra, no resiste la tortura y colabora prácticamente de inmediato” (107); así mismo, condena la traición de Merino por ser parte de una lógica de poder patriarcal, pues dice que, aunque aún Merino siente miedo, “se mantiene vivo un reconocido orgullo por destacarse en un ámbito masculino, una recuperación de la identidad a partir del roce con el poder dominante” (110). Cobardía, por una parte, interés por ascender en un “escalafón social y económico”, un “goce de la recuperación de la identidad, esta vez militar” (111), la “fascinación por los espacios tradicionalmente masculinos” son algunas de las críticas que Eltit lee en el testimonio de Merino con el fin de no “relativizar” la traición, para que no pierda su “efecto ético” (113). En una línea muy similar, Vidal llama la atención sobre la necesidad de estar atentos para no caer en las trampas de la “mala fe” de Arce: “es imposible que el “lector común” tenga las categorías mentales necesarias para imaginar y hacer realmente tuyas las experiencias de Luz Arce. La falta de categorías adecuadas genera una confusión que sirve como correlato objetivo de las operaciones de desorientación psicológica propias del terrorismo de Estado” (60). En suma, la crítica que Eltit, Richard y Vidal realizan a los testimonios de Marcia Merino Y Luz Arce, parte de una sospecha general, primero porque buscarían manipular a su audiencia para eximirse de toda responsabilidad a través de lo que consideran un acto intencional de “victimización”. Por

otra parte, pondrían de manifiesto una “masculinidad fallida”, como aquel deseo truncado de pertenecer a los espacios de poder masculino en jerarquías militares, primero en la estructura revolucionaria y luego en los aparatos de inteligencia, defendiendo y adscribiendo al poder centralizado. Si volvemos entonces a la pregunta anteriormente formulada respecto a si es posible creer en la voz de un traidor, la respuesta de estos académicos sería: no.

Merino indica en su testimonio escrito que fueron hechos puntuales los que la llevaron a declarar ante los tribunales de justicia: la obstinación de la jueza Dobra Luksic, ver una foto de su amiga Lumi Videla muerta y las insistencias de militares y agentes de inteligencia que la amenazaban si entregaba nombres de los involucrados. A esto agrega: “Debo agradecer al Teniente Coronel Laureani su habitual prepotencia y desatino, ya que fue uno de los elementos detonantes para mi decisión posterior” (138). Luego de su primera declaración ante la justicia, Marcia Merino fue amenazada por ex agentes de la CNI y atacada en un par de ocasiones, una vez en su lugar de trabajo, donde la golpearon fuertemente en la cabeza con la empuñadura de un arma. Según indica en *Mi verdad*, aún siente miedo en 1992, cuando da declaraciones públicas donde incluye información relevante sobre víctimas, cómplices civiles de la represión y agentes de los servicios de inteligencia que perpetraron los delitos. Y como indica, también siente vergüenza.

La pregunta sobre la credibilidad del discurso de Merino es importante pues, bajo su intención explícita de (re)presentar la verdad, una verdad que al ser dicha aportará al conocimiento del horror, subyace toda la gran discusión que en las últimas décadas se ha generado en torno a la relación entre la memoria histórica y su representación. Por una parte, todo texto testimonial establece una relación de veracidad entre el objeto de la representación —o el fenómeno, lo real- y lo representado -el relato-, consignando como cierto lo dicho y

estableciendo, por ejemplo, una coincidencia entre el yo narrativo y el autor. Pero, por otra parte, ese yo no es sino la puesta en escena de un conjunto de decisiones tomadas por el autor y, en este sentido, el testimonio posee siempre y al mismo tiempo un carácter ficcional. Pero asumir que no hay una neutralidad tal en los discursos históricos, sino que, y en palabras de Hayden White, la representación de lo real “entails ontological and epistemological choices with distinct ideological and even specifically political implications” (White, ix), no implica, o por lo menos no siempre, asumir una sospecha radical frente a las intenciones del autor. Esa sospecha no se asume, por ejemplo, en el caso de otros testimonios de sobrevivientes que son representativos para la dictadura chilena como los testimonios de Hernán Valdés *Tejas Verdes* (1975), Jorge Montealegre *Chacabuco* (1975) o Alberto “El gato” Gamboa *Un viaje por el infierno* (1984), - por sólo nombrar algunos ejemplos. El caso de Marcia Merino es excepcional en ese sentido: las lecturas de su discurso testimonial, tanto del libro como del documental, resumen un conjunto de reacciones afectivas como el rechazo y el asco que nos informan del entramado ideológico del que se desprenden.

Una constelación de palabras orbitan algunos títulos de los testimonios de mujeres víctimas de las dictaduras chilena y argentina. Son sonidos que se repiten, morfemas que resumen el contenido y las intenciones de quienes los publican. Existe la repetición del tema y la estética de la literatura del averno, de lo profundo y oscuro del infierno. Están *El infierno*, de Luz Arce, y también *Ese infierno. Las conversaciones de cinco sobrevivientes de la ESMA* de Manu Actis, Cristina Aldini, Liliana Godella, Miriam Lewin y Elisa Tokar. Existen también títulos que contienen la *acusación* como un indicador que afirma expresamente una intención comunicativa: junto al texto de Merino, está el testimonio *Yo acuso recibo*, de Magdalena Helguero Falcón, sobreviviente del centro de detención y tortura Villa Grimaldi. Estos testimonios tienen en

común que son voces sobre y desde un infierno difícil de imaginar y de narrar, vivido por mujeres que sufrieron la tortura y la violación. La recurrencia de la figura del infierno y de la acusación como acto performativo, son el correlato de la violación y la tortura como prácticas recurrentes durante las dictaduras militares. Fueron y aún son, pues luego de treinta años de terminados los regímenes totalitarios de carácter fascista en América Latina, se establecieron democracias débiles con sistemas penales “modernos”, en donde la tortura y el abuso sexual siguen siendo prácticas normalizadas en espacios militares con colaboración de civiles. Su actualidad y recurrencia –la macabra vigencia que toma en las últimas movilizaciones populares y olas de protestas en Chile en donde se han cometido torturas y abusos sexuales-, dan cuenta del inmenso poder, la brutalidad y la impunidad con la que siguen operando las fuerzas armadas. De igual modo, las grandes potencias cuya legalidad se basa en una determinada concepción sobre la dignidad humana y en donde la abolición de la tortura se cuenta como uno de sus pilares fundamentales, son las que impulsan proyectos coloniales que perpetúan toda la brutalidad y el horror de la tortura en el resto del mundo.

El libro de Marcia Merino y el de las otras mujeres mencionadas son parte de un largo corpus textual que ha sido clasificado por la crítica literaria como “literatura testimonial”, distanciándose de las “memorias” que darían cuenta de un periplo más largo y cuyo objeto de representación es el pasado. Estos testimonios, en cambio, son “un modo de entenderse con las requisitorias del presente, y sobre todo con un presente que, desde la perspectiva del hablante, ha perdido o extraviado sus bases de sustentación” (Epple 114). Ni Merino, ni Arce, ni Manu Actis, ni Miriam Lewin ni muchas otras sobrevivientes de la prisión política en Chile y Argentina buscan explicar el recorrido de su historia personal sino exponer el evento particular de su

fractura, el momento límite e infernal que vivieron⁷. Por otra parte, estos testimonios hablan desde su experiencia particular, de su individualidad, pero en representación de una colectividad que sufrió una experiencia similar. Esta representación sin embargo, no es transparente, pues como indica Beverley, “a pesar de esa metonimia textual que equipara en el testimonio historia de vida individual con historia de grupo o comunidad, el narrador testimonial no es lo subalterno como tal, sino más bien algo como un “intelectual orgánico” (para recordar el concepto de Gramsci) del grupo, comunidad o clase subalterna, que habla a (o en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia en su nombre y en su lugar” (489). En el caso de Marcia Merino la metonimia sería en relación a todos quienes se quebraron ante la tortura; es ese narrador que habla, no ya por todas las víctimas (particularmente mujeres) de la tortura, sino por aquellos que no resistieron, como Luz Arce, como “los huevos”, y como tantos otros. Es un testimonio que es a la vez que acusación, una defensa en contra de acusaciones recibidas. Habla a y en contra de la hegemonía, pero habiendo sido parte de ella. Su testimonio es un gesto de ida y vuelta, una acusación y una defensa, es la toma de una palabra acusatoria, pero es una palabra que está fracturada y cargada de remordimiento.

Para entrar en un análisis más profundo del testimonio *Mi verdad* como acusación, será pertinente detenerme en la relación que tiene con *El infierno* de Luz Arce, pues ambas autoras han sido tradicionalmente pensadas como parte del “paquete de la traición” y han sido las únicas sobrevivientes colaboradoras, o que se reconocen ellas mismas como tal, que en Chile han

⁷ Debido a la diversidad de textos que se incluyen en lo que considera “literatura testimonial”, existe una larga discusión en torno al testimonio como género discursivo que se ha venido desarrollando desde los primeros años de la dictadura. En lo que viene, dialogaré con los trabajos de Jaime Concha “Testimonios de lucha antifacista” (1976) y de Juan Armando Epple “Acercamiento a La Literatura Testimonial De Chile” (1994), así mismo como las investigaciones de Ariel Dorfman “Código Político y Código Literario: El Género testimonio en Chile Hoy” (1986), Hernán Vidal, *Política cultural de la memoria histórica* (1997), y de Cesar Diaz Cid, “El discurso testimonial y su análisis literario en Chile” (2007).

escrito un testimonio de su experiencia. Respecto a las similitudes podemos recordar que tanto *Mi verdad* como *El infierno* son testimonios de y sobre la experiencia límite de la tortura y el abuso sexual, y sobre el largo periplo que vivieron entre ser mujeres militantes de izquierda desde comienzo de los años setenta, hasta ser partes de una maquinaria de opresión y muerte hasta finales de los años ochenta. Marcia Merino y María Alicia Uribe, alias “Carola”, la otra integrante de este “paquete”, fueron para Arce las “compañeras de ruta en ese infierno” (463), de ahí que existan muchísimas coincidencias de contenidos entre ambos testimonios. Si bien Marcia Merino era militante del MIR y Arce del Partido Socialista, lo que hace muy distinta la información que poseen y que pueden “entregar”, son muchos momentos compartidos y los mismos sujetos que buscan denunciar: compartieron la experiencia de ver los mismos horrores y participar de los mismos secuestros y vejaciones, son los mismos nombres propios que se repiten, compartieron el mismo cuarto en el Cuartel Terranova o Villa Grimaldi, estuvieron juntas en los centros de detención y tortura, vivieron con Carola en un mismo departamento en las Torres de San Borja, se nombran constantemente a una y a otra en sus respectivos testimonios y ambas insisten en desconocer el paradero de los detenidos desaparecidos; es decir, comparten hasta lo que no saben. En estricto rigor, la información que buscan revelar es casi la misma, y ésta se relaciona a otro aspecto compartido de ambos testimonios: ambas buscan limpiar lo que Arce denomina como “leyenda negra”(Arce 15) que existe sobre ellas. Tanto Arce como Merino tienen la intención de revelar una verdad que aparece como dolorosa⁸ y difícil de contar, lo que se expresa en una excesiva recurrencia de la palabra *verdad* en uno y otro texto.

⁸ Luz Arce en las “Palabras preliminares” de *El infierno* indica “Aquí hay una verdad que duele y que me he esforzado por no transformarla en un cuchillo” (16). He tenido acceso a una versión de *Mi Verdad* de Marcia Merino que posee una dedicatoria de Merino a su madre, fechada en julio de 1993, y que indica: “Querida mamá. Con todo cariño y espero que no le duela mucho conocer todo lo que me obligaron a pasar.” Existe una íntima relación entre escritura y corporalidad en ambos testimonios expresada cuando se manifiesta que la escritura es un proceso que duele a quien la escribe y también que provoca dolor a quien la lee.

Pero a pesar de que estos dos textos son los testimonios más importantes que una y otra escribieron sobre una experiencia compartida, los resultados estructurales y su recepción fueron diametralmente distintos. Mientras *Mi verdad* es un texto breve de no más de 140 páginas, autoeditado en una publicación económica cuyas páginas se deshojan -como una metáfora cruel de lo que contiene-, *El Infierno* de Luz Arce es un texto de largo aliento (casi 500 páginas), editado por Planeta el año 1993, traducido al inglés y editado por University of Wisconsin Press el 2004, y republicado recientemente por Tajamar (2017). Juan Armando Epple en su ensayo "Acercamiento a la literatura testimonial de Chile", sin mencionar la diferencia entre los testimonios de Luz Arce y Marcia Merino, indica que de los testimonios escritos durante la dictadura sólo lograron una mayor difusión aquellos que han alcanzado un cierto grado de elaboración literaria, como es el caso del testimonio *Tejas Verdes* de Hernán Valdés (1978). Esta es sin duda una hipótesis que se puede pensar respecto a la diferencia entre la recepción general y especializada entre los testimonios de Arce y Merino. A diferencia de la austeridad y concisión de *Mi verdad*, *El infierno* está escrito con un lenguaje cargado de metáforas y adjetivaciones en el que se evidencian mayores pretensiones estéticas. Sin transgredir el estatuto testimonial, Luz Arce elabora su narración con elementos simbólicos y literarios donde abundan reflexiones y preguntas que expresan no sólo los eventos vividos sino también el fluir de una subjetividad que busca reconstruirse. Arce explica en su testimonio que es gracias a su conversión religiosa y a la ayuda del sacerdote José Luis de Miguel (quien escribe el prólogo del libro) que vive una epifanía espiritual que la salva de la muerte y le da el impulso para escribir: "Gracias a José Luis, volví a escribir. Pensé que vaciar esa dolorosa parte de mi vida me ayudaría a enfrentar lo que yacía enquistado y que tanto daño me hacía" (419). A diferencia del texto de Merino, existe un marco teológico en la narración de Luz Arce que da un sentido literario a su escritura y a través

del cual busca dar sentido religioso a la experiencia secular de la dictadura militar. El libro de Arce es, como se ve, parte de un proceso de recuperación personal, acaso terapéutico para, como ella misma indica, “alejarme del infierno” (16). Este proceso para recuperar su nombre y enfrentar la leyenda negra implicó para Arce una conversión religiosa que le ayuda a “ver la luz”, repitiéndose la analogía entre verdad, iluminación y su nombre propio. Al final de su testimonio indica que es necesario que el país enfrente la verdad para que pueda construir un futuro. “Yo necesité hacerlo y fue importante. Ahora puedo decir otra vez mi nombre: es luz, Luz Arce”. (479) La tríada semántica Luz-verdad-luz, es posible sólo porque las condiciones históricas también lo permitieron. El proceso de transformación ideológica católica va desde su conversión, penitencia y se consuma en lo que ella llama reconciliación: “Solo recuperar la memoria, por muy triste que esta sea, puede exorcizar ese infierno y preparar las condiciones de una reconciliación verdadera” (479). La abundante recepción crítica de *El infierno* incluye, entre muchos otros, el libro de Michael Lazzara *Luz Arce: después del infierno* (2008) y un capítulo en su libro *Chile in Transition* (2006), junto con el trabajo de Jean Franco en su libro *Cruel Modernity*. Jean Franco explica que, a diferencia de otros que dieron información durante la tortura, Luz Arce fue capaz de convertir su historia en una “national allegory of reconciliation” (18). Michael Lazzara, por su parte, denomina al locus de enunciación del infierno y a sus estrategias narrativas como una “poética de la reconciliación” (*Chile in transition* 64). Es entonces tanto su literariedad como la capacidad de articular un discurso sobre la reconciliación lo que propongo que ha dado mayor visibilidad al testimonio de Luz Arce. Merino, por su parte, evita realizar juicios en su relato, por lo menos no fácilmente, intentando exponer de manera concisa su experiencia y desprenderse de todo tipo de categorías morales. Esta suerte de aspereza lingüística sumado a la ausencia de reflexiones y las escuetas elaboraciones literarias son las

características que dificultan una empatía con la narradora; es un documento que le sirve a ella pero no a un lector más distante que no conoce los nombres ni su historia, lo que hace de él un discurso incómodo, a veces tedioso. Pero también *Mi verdad* es uno de aquellos testimonios de escasa recepción porque, como indica Epple, “interpela implícitamente las versiones oficiales del mundo y pone en entredicho sus aseveraciones” (Epple 1149); *Mi verdad*, a diferencia de *El Infierno*, no entrega una solución reconciliatoria, lo que lo hace un testimonio particularmente fértil para esta investigación porque expresa una confluencia de elementos heterogéneos que se resisten a ser reducidos ni se resuelven en una solución conciliatoria.

Acusación de la traidora puta

Merino, al titular al testimonio *Yo acuso*, se enmarca explícitamente en una tradición literaria de denuncia que busca acelerar y enfrentar los procesos judiciales que se realizan de manera paralela a su publicación⁹. El *Yo acuso* de Merino inscribe al texto en el género del testimonio y de la acusación, indicando la responsabilidad criminal a un grupo de personas, a la vez que hace referencia al conocido *J'accuse* de Émile Zola. Merino, como Émile Zola al publicar su famoso *J'accuse!*, busca instalarse en un espacio público de debate, que en el caso de

⁹ Emile Zola escribió su memorable carta abierta *J'accuse!* al presidente de Francia, Felix Faure, en la primera plana del diario *L'Aurore* (1898) denunciando la condena de traición a Alfred Dreyfus. Dreyfus era un militar francés de origen alsaciano y judío que fue acusado de espionaje por haber proporcionado documentos confidenciales a Alemania. A pesar de haberse demostrado su inocencia y en una decisión influenciada por el antisemitismo de la derecha conservadora, Dreyfus fue condenado a cadena perpetua por alta traición y enviado a la Isla del Diablo en la Guyana Francesa. La familia Dreyfus junto al jefe del servicio de inteligencia Georges Picquart realizaron una investigación detallada del caso y determinaron que el verdadero traidor había sido el comandante Walsin Esterhazi. A pesar de demostrar la inocencia de Dreyfus, el Estado Mayor francés ratificó la condena Drayfus, declaró inocente a Esterhazi y decidió destituir a Picquart de sus funciones. Emile Zola, escandalizado por la injusticia del caso y aprovechándose de su popularidad como escritor, escribió *J'Accuse*, causando un gran impacto en la opinión pública y agudizando las diferencias entre una derecha militarista y una izquierda radical, división que se considera como punto de inflexión determinante para lo que hoy se considera uno de los puntos principales del comienzo de los bandos políticos de izquierda y de derecha. Al exponer la corrupción política y la injusticia en los procesos legales, la carta produjo una gran confrontación política a todos los niveles de la sociedad y propició un debate sobre el rol de los intelectuales en la política y sobre los medios de comunicación como espacios para ejercer justicia. Como es sabido, la publicación de esta carta se considera un hito en la historia del periodismo en tanto instala a la prensa escrita y de opinión como un cuarto poder, en relación a los poderes legislativo, ejecutivo y judicial.

Merino, es un espacio público en formación luego de su absoluta desarticulación durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. Tanto la acusación de Zola como la de Merino buscan contribuir a una democracia en formación a través de la participación en un el espacio público, entendiendo esta participación como una que provoca o puede provocar un cambio político; la acusación de Merino en particular, a través de su testimonio, apela al testimonio como carta abierta como un espacio en que se promueva la justicia en un contexto en el que tanto lo público como la justicia habían sido borrados por la dictadura. Merino busca revelar un profundo estado de corrupción política a través del uso de la razón y con esto, a través de su participación en el espacio público –digo espacio público asumiendo toda la crítica que se ha hecho al concepto de espacio público Habermasiano, homogéneo, idealizado y burgués-. Sin embargo y como vimos, el testimonio de Marcia Merino es poco leído y recordado, menos recordado que la “Flaca Alejandra” como “caso” que se hace vigente principalmente a través de una abstracción simbólica de la traición. Por otra parte, las traiciones a las que refieren los testimonios de Zola y Merino son absolutamente distintas y proveen claves para pensar en la idea de verdad que está detrás de éste último. Zola en su carta defiende a quien él considera es pública e injustamente acusado de traición, y esta injusticia se debe a que es falsa, a que Dreyfus no es el verdadero traidor sino que el traidor es otro. La búsqueda y defensa de una verdad en el caso del *J’Accuse* de Zola es, en última instancia, la restitución de una verdad que había sido encubierta, una verdad dada y que es revelada. La traición en el caso Dreyfus, como categoría de juicio criminal no es modificada, sino que se realiza una restitución sobre quien merece ser juzgado como tal. En otras palabras, la idea de traición no es cuestionada, sino que lo que cambia es el sujeto de la traición, -Dreyfus por Esterhazi- y no el estatuto mismo de traición.

Otro punto en común que poseen ambos “yo acuso” es que denuncian que la imputación de traición esconde intolerancias políticas, religiosas y de género, instalando a Dreyfus y a Merino como chivos expiatorios de un fuerte antisemitismo, en el primer caso, y misoginia, en el segundo¹⁰. Marcia Merino se establece como una excelente candidata para ser el símbolo de la traición precisamente por una larga tradición que antecede esta relación entre traidor y mujer a través de la asociación inmediata entre traidor y puta. Tanto Ana Longoni como María Olga Ruiz han notado que en Argentina y Chile sigue existiendo una amplia representación de la traición de mujeres como putas. Para ambas autoras, se cumple la premisa de que, mientras los hombres a través de la traición sufrirían una conversión ideológica, las mujeres lo harían a través de una entrega sexual. En el caso de Marcia Merino, esta caracterización se ve claramente en el testimonio *Contar para saber* del sobreviviente de Chacabuco Mario Benavente:

Mucho se contaba de “la Flaca”. Delgada, morena, cabellera oscura, traje verde profundo, ceñido, pasos ágiles y decididos. Semejaba una pantera en celo. Enloquecía mientras torturaba. Seguramente, bajo el estímulo de drogas, su imaginación se desbordaba. Convertida en bestia incontrolable, un diabólico frenesí la poseía. Desnudaba su cuerpo. Pasaba sus pechos y su sexo por la boca destrozada y por el pene de los flagelados, mientras sus propios alaridos parecían excitarla aún más. (146)

Marcia Merino en este retrato sería por una parte una mujer dueña de sí (traje ceñido, pasos ágiles, decididos), es decir, una mujer que no ha sufrido una violencia física, que está, en palabras de la propia Merino (refiriéndose a una mujer que no había sido torturada), “entera” (37). Por otra parte, la animalidad de esa “pantera en celo” se ve hiper sexualizada en imágenes de sadismo en el que pasa sus genitales por el cuerpo destrozado (boca y pene) de quienes

¹⁰ Respecto a Dreyfus, Evelyn Gould analiza cómo este evento en la historia política e intelectual de fin de siglo en Francia, posee una fuerte dimensión antisemítica subyacente y que es expresada en la asociación inmediata entre traidor y judío: “even when the identity of the real traitor was clear of some high ranking officials (...), Dreyfus the Jew remained the better candidate for treason in many hearts and minds” (20).

torturaba. Esta imagen completa el estereotipo que Longoni y Ruiz leen como el opuesto a un traidor que ha sufrido una conversión ideológica, cumpliendo la imagen mitificada y mitificante de la traidora puta, absolutamente maligna, de una sexualidad diabólica y desbordada. Este testimonio, al igual que muchos artículos periodísticos realizados desde hace más de veinte años hasta la actualidad refuerzan, por encima de ninguna otra experiencia, las relaciones sentimentales que Merino habría tenido con miembros de la DINA. Este no es lugar para verificar si esas relaciones fueron o no verdaderas, aunque sí vale destacar que en la descripción que se realiza de ella prima una imagen sexualizada, de traidora puta.

Diamela Eltit en su ya citado “Cuerpos Nómades”, indica que las tres mujeres que integraron el “paquete de la traición”, con el fin de escalar en la jerarquía militar, “buscaron la protección de oficiales maduros, hombres que, desde su impresionante poder, las mantuvieran vivas apelando al espacio más clásico del encuentro de lo masculino y lo femenino como es el ejercicio de la sexualidad”. (110) Según esta lógica, Merino, Arce y “Carola” reproducen, repiten o confirman la clásica relación entre lo femenino y lo masculino, en donde su existencia toma valor principalmente por una transacción económica en la que se tranza la protección por sexo.

Nancy Guzmán, es autora de los libros *Romo: Confesiones de un torturador* (2000), *Ingrid Olderock, la mujer de los perros* (2021), y *Un grito desde el silencio* (2013), este último sobre la desaparición de Bautista Van Schouwen y Patricio Munita, y para el cual entrevistó en varias ocasiones a Marcia Merino. En una nota sobre Marcia Merino en el diario *La Nación* donde fue entrevistada, Nancy Guzmán indica que “El resto de las agentes, muchas con menor preparación que ella, no le tenían estima, pero porque se relacionaba a más alto nivel y, junto a Luz Arce, mantenían amores con oficiales de alto rango”(“Perdida tras los moais”). En esta misma nota, escrita el año 2007, se indica la vida privilegiada que Merino llevaba hasta ese día

en la Isla de Pascua y se enumeran los amoríos que habría tenido con distintos agentes. En otra nota de prensa publicada por el diario La Nación en 2011 titulada “Los amores de la DINA: relaciones sentimentales en tiempos de sangre”, bajo la subsección “Amar después de la tortura”, se indica que “habría estado relacionada, entre otros, con Manuel Vásquez Chauán (de la Brigada Purén); Juan Morales Salgado (jefe de la Brigada Lautaro e involucrado en el crimen de Prats) y con Eugenio Fieldhouse (uno de los jefes de Villa Grimaldi).” Y luego se indica “Eso es negado por Merino en forma tajante” a través de una carta enviada al mismo diario, en donde expresa: “desmiento haber tenido algún tipo de relación sentimental o similar con oficiales de alto o bajo rango, o con cualquier otro miembro de la DINA mientras estuve como prisionera. Jamás en ese periodo tuve una relación de ese tipo” (Matus 67). Esta negación se condice con la ausencia absoluta de detalles acerca de relaciones “amorosas” sostenidas con oficiales en su testimonio escrito. En *Mi verdad* por el contrario, Marcia Merino enfatiza el “eterno control” (126) a la que estuvo sometida durante casi veinte años por parte de los oficiales, no sólo por estar vigilada su vida privada, teniendo que informar sobre cualquier movimiento que hiciera hasta el año 1992 (136), sino también porque fue atacada violentamente hasta los últimos años de la dictadura, en 1984 en su casa y en 1991 en su lugar de trabajo. La destacada periodista Alejandra Matus, por su parte, en su artículo titulado “Las imperdonables”, después de relatar la detención y tortura de Merino, Arce y “Carola”, indica que “las mujeres se involucraban sentimentalmente con agentes”(67). Alejandra Matus, a diferencia de los otros periodistas y escritores, incluye en la narración de la experiencia de Merino citas del testimonio escrito y también fragmentos de entrevistas con gente que tiene opiniones divergentes, entre las que se encuentra Gladis Díaz, la periodista, ex MIR y también detenida y torturada, quien moderó la conferencia de prensa que Merino dio en 1992 y en donde pidió perdón públicamente. Gladis Díaz indica que “yo pienso

que lo que hizo ella (Merino) fue tremendo. No lo justifico. Tuvo un costo altísimo para nosotros, pero yo no puedo dejar de ver que el quiebre que ella sufrió se debió primordialmente a la tortura”, y luego, al reconocer como parte de MIR que a Merino se le negó la ayuda y el asilo cuando pidió ayuda agrega “en su quiebre somos todos responsables” (en Matus 69). Si bien Alejandra Matus evita emitir juicios morales e incluye, como muy pocos artículos, el relato que la propia Marcia Merino realiza sobre su experiencia, no deja de ser llamativo que asuma como verdadera y enfatice las relaciones sentimentales que habría tenido con agentes, y sobre todo que titule este capítulo como “Las imperdonables”: por una parte se entiende el impulso de la periodista de titular un artículo de manera llamativa y controversial, reproduciendo un juicio general para provocar al lector una toma de posición, pero por otra parte, y en un sentido más literal, este título limita el modo de leer la experiencia de estas mujeres a través de juicios morales, y de hecho, lo circunscribe a un solo juicio posible, el de la imposibilidad de perdonar.

El “silencio” de Merino en su testimonio sobre su relación sentimental con oficiales de la DINA y su tajante negación ante la prensa escrita, leídos en conjunto con un vasto corpus de textos que la afirman, manifiesta la existencia de dos versiones opuestas sobre su vida “amorosa” luego de ser torturada. Estas dos posibles verdades, antes que revelarnos detalles concretos sobre lo real, sobre la verdadera historia, si es que se tenía relaciones sexuales con los oficiales de manera voluntaria, o si es que, como indica Benavente “pasaba sus pechos y su sexo por la boca destrozada y por el pene de los flagelados”, interesan porque expresan el juicio de valor concreto sobre el que se ha venido leyendo y escribiendo la historia de aquellas mujeres víctimas que no resistieron a la tortura. “Amar después de la tortura” es un eufemismo que insiste en los mecanismos voluntarios de seducción que estas mujeres habrían puesto en práctica para beneficiarse, ya sea para extender su vida o para recibir favores económicos.

A través de estos ejemplos podemos confirmar que Marcia Merino, como figura mítica, como símbolo de la traición, encarna para la opinión pública a la mujer puta que mantiene relaciones con distintos agentes para poder escalar en la jerarquía militar y así detentar un poder fáctico y adquisitivo, lo que contrasta radicalmente con su testimonio. En este sentido, la acusación de “la flaca Alejandra” como traidora repite una tradición de la traición en la que se piensa y representa a la mujer dentro de una economía de intercambio sexual.

2. MÁS ACÁ DEL HORROR

Mi sin Yo

Los signos de primera persona en el título *mi* y *yo*, dan un definitivo carácter autobiográfico al libro que indica la coincidencia entre la autora Marcia Merino y la protagonista testigo de la narración. Merino tiene un punto de vista es privilegiado pues al ser traidora, tendrá conocimiento cercano de uno y otro lado, transitando a través de una línea divisoria que hace borrosa; es más, no sólo conoce de primera fuente a las víctimas y a los victimarios, sino que es víctima y es victimaria a la vez. El título de este testimonio expone las paradojas y la imposibilidad del proyecto de Merino: si bien por una parte está signado por esa doble marca personal, por ser y haber sido víctima y victimario, por su inescapable condición de ser testigo y protagonista del horror, intentará despersonalizarse, ir *más allá* de la experiencia personal, es decir, intentará zafarse de la insistencia de esa primera persona, de ese *mi* y de ese *yo* que servirán sólo en la medida en que le permitan exponer el horror sufrido y del que fue testigo.

Lo que entenderé como despersonalización de la narración, se puede ver en la deliberada austeridad de un lenguaje que está desprovisto de adjetivaciones y reflexiones, es decir, en una deliberada intención de reprimir la subjetividad. Esto se expresa, por ejemplo, en un breve texto

en el que ella se inserta en una cadena de delaciones del cual detonan múltiples sentidos del texto.

En 1974 caí prisionera porque otro militante del MIR me “entregó”. No pude soportar la tortura mía y la de otros, el dolor físico, el miedo, el pánico... el horror inconcebible que viví en ese momento. Entre la desnudez, los estertores producidos por la electricidad, la vejación, los golpes, grité sin poder controlarme, el primer nombre: **María Angélica Andreoli**. Sentí que todo había terminado para mí. Había traicionado lo que más amaba en ese entonces. Fue como entrar en un espiral sin retorno. (6)

La cita anterior, que se encuentra en las primeras páginas del testimonio, subraya el evento de la traición que define desde un comienzo al sujeto de la narración. La importancia de este evento, sin embargo, no tiene un correlato narrativo extenso. A diferencia por ejemplo del texto de Luz Arce, no existen reflexiones o preguntas que intenten dar un sentido a la experiencia. El único adjetivo de esta cita es *inconcebible*, haciendo referencia al sustantivo horror, los que anuncian el inicio de una sucesión de traiciones que se designa con la comparación *espiral sin retorno* y que es, antes que metafórico, una descripción literal de la traición. Un primer espiral de entregas – ella es entregada a la vez que entrega a otros que, seguramente entregarán a otros- se enreda con otro espiral que comienza en el “evento” de la traición, un salto que tuerce su línea biográfica en otra cosa, radicalmente distinta, inescapable, sin vuelta atrás. Entregar, en un sentido general, supone dar algo a alguien voluntariamente, pero en el contexto de la tortura implica perder la voluntad sobre el propio cuerpo y dar el nombre de un compañero. La entrega, en este contexto, delimita un antes y un después, demarcando dos sentidos diametralmente opuestos y que definirán los límites de lo que se considera traición en el contexto de la tortura. Los dos sentidos de la palabra entrega en juego aquí, son la entrega de la palabra como promesa, y la entrega de la palabra como delación. Para que exista la traición, es necesario que haya una promesa anterior, la promesa a una fidelidad que se rompe. Sin esa promesa, la traición no tiene cabida. En la

promesa de fidelidad a una causa revolucionaria por ejemplo, lo que está en juego es la palabra: “doy mi palabra”, entrego mi palabra como promesa a esa causa, y lo que promete esa promesa es precisamente no “entregar” a un compañero a través de la palabra. La traición comienza en Merino cuando, a través de la palabra, entrega a alguien: María Angélica Andreoli, un nombre que designa una fidelidad a una amistad y la fidelidad al partido. Este es el primer nombre propio que aparece relevado por la propia autora con caracteres en negrita, de una larga lista que, como vimos, incluyen sobrevivientes, detenidos desaparecidos, torturadores y cómplices del régimen.

Hay también una dimensión corporal de la entrega que en este contexto indica la devastación humana sufrida por la tortura y la violación y que se relaciona al intento de Merino de despersonalizar su testimonio, de volverlo en un documento jurídico. Merino expresa la complejidad de la palabra entregar gráfica y textualmente al entrecomillarla. Entregar, en el contexto de la tortura, implica dar el nombre de alguien porque se ha llegado a un límite de la resistencia. Resistir, es no “entregar”, no dar un nombre, no hablar, no revelar una verdad. Las comillas señalan la compleja y terrible relación que se establece entre resistencia y voluntad, entre corporalidad y lenguaje en el contexto de la tortura. Lo inconcebible de la tortura, es que no es la ética revolucionaria o una determinada regla moral la que se “quiebra”: son huesos, carne, es la desnudez y los estertores de los que habla Merino, es su cuerpo. Y no es solo un nombre lo que se “entrega”: es también el cuerpo de un compañero. Ser este cuerpo es lo que la hace vulnerable, es el que es violado y torturado por otro. O como dice María Olga Ruiz, “la información entregada es, en estricto rigor, información arrebatada a través de la violencia extrema.” (“La palabra arrebatada” 11). Poner entre comillas la palabra entrega, es llamar la atención sobre la dimensión física que está en juego en esa entrega y también la supuesta voluntad que habría en dicho acto. Este entrecomillado aparece también en palabras como

colaboración, gesto gráfico que hacen de la expresión una ironía: entregar aquí es todo menos un gesto voluntario o la respuesta a una debilidad ideológica, es el signo de una destrucción o devastación. Propongo entender las profundas implicaciones de los entrecomillados usados por Merino a través del concepto de herida moral propuesto por JM Bernstein.

Para Bernstein, la tortura y la violación son la expresión más radical de la herida moral y son versiones coordinadas de una misma herida moral. Esto implica pensar de manera compleja el cuerpo, como un espacio integrado, “not as blank slates, not as morally neutral arenas of sensation and movement, but as morally saturated in themselves, as simultaneously physical and metaphysical” (15); Yo *soy* y *tengo* un cuerpo; yo transpiro, siento estertores y grito, pero también tengo un cuerpo del que puedo disponer instrumentalmente, imaginarlo, verlo desde una distancia. Así, si el objetivo de la moral es gobernar una acción, es permanecer fiel a ella, obedecerla y que sirva de guía para la acción, la herida moral de la devastación manifiesta más fuertemente esta complejidad e integración del cuerpo. A través de la tortura como en la violación, dice Bernstein, “the effort of the perpetrator is to dispossess the self of its voluntary body” (15), apropiarse de la individualidad y la agencia del otro y dejarlo solo o sola con el cuerpo que ella tiene, con su cuerpo pasivo, desnudo, penetrable. “The degradation occurs not just through loss of control, as humiliating as that can be, but through a radical and purposeful dispossession by the other who has always mediated the relation between the self I take myself to be and the self I am.” (15) La devastación se manifiesta a través de la pérdida de confianza en el mundo y cuando el sujeto reconoce que depende absolutamente de otro, con su cuerpo disponible para el otro, aunque este otro, como en el caso de la traición, sea el responsable de esa devastación.

Es la relación, o mejor decir, el cese de la relación entre lo que Bernstein llama como cuerpo voluntario y cuerpo involuntario, lo que más interesa para comprender el recorrido fenomenológico que vive Merino y que re-vive y representa a través de su testimonio escrito y audiovisual. Mi intención es mostrar que, tomando en cuenta la idea de devastación propuesta por Bernstein, existe una herida moral aún más radical que la tortura y la violación, y que es la experiencia de la traición, en tanto ya no es solo un cuerpo pasivo que sufre y que se desgarrar, sino que es un cuerpo que asume una actividad de otro tipo, una agencia distinta que va en contra de su propia voluntad, que va más allá incluso de la humillación producida por la tortura y la violación, pues arrebatada incluso la posibilidad de ser víctima.

Cuerpo voluntario-cuerpo involuntario

La importancia de la definición de una identidad de quien narra en el marco de este testimonio no sólo radica en que sea alguien a quien uno como lector pueda identificar; la representación del yo, en este caso concreto, implica reconstruir una identidad quebrada y defenderla pues, al ser la identidad de un traidor es una identidad que, como hemos visto, está bajo sospecha. Si una de las preguntas que entraña este testimonio es quién era y quién es Marcia Merino, responderla –escribir el testimonio- implica recoger los pedazos de un sujeto fragmentado, quebrado por la tortura, el abuso sexual y la traición. Otra pregunta que entraña este testimonio es qué parte del otro, el agente de la violencia, pasó a ser parte de la propia subjetividad y entonces, cómo ese otro se filtra y se manifiesta en el testimonio mismo. Pensaremos entonces en el testimonio como un texto performativo que, en tanto acusación y defensa, construye y reinventa una identidad quebrada en la medida en que se escribe, una identidad perdida para siempre, primero por la violencia de la detención, la tortura, por el quiebre

que produce la traición y luego por el complejo proceso de transformación de la identidad durante los años de “colaboración”.

Hay algunos conceptos aportados principalmente por el estudio de la fenomenología que son útiles para pensar en lo que hay detrás de la traición y en el testimonio de Merino como un ejemplo de la forma más extrema del sufrimiento humano. El primero es el concepto de agencia que, en la moral kantiana, es parte de la estructura racional de la voluntad. La agencia es clave para distintas ramas de la filosofía como la filosofía de la mente, la ética, los debates sobre el libre albedrío y la responsabilidad moral, entre otros. Tomando en cuenta su riqueza y sin entrar en su complejidad, entenderé la agencia en su sentido específico como una performance de acción intencional (Schlosser). Para Anscombe y Davidson, una acción se puede pensar como intencional según la descripción bajo la que se ejecuta. Pero tenemos ejemplos en la literatura que nos pueden ayudar a pensar cómo una acción puede ser intencional bajo una descripción, pero no intencional bajo otra. Por ejemplo, si "reina de Tebas" y "madre de Edipo" designan al mismo objeto (Yocasta). De modo que si "Edipo desposó a la reina de Tebas" es verdadera, entonces sigue siendo verdadera si reemplazamos "reina de Tebas" por "madre de Edipo". Sin embargo, es obvio que Edipo ha desposado intencionalmente a la reina de Tebas, pero no ha desposado intencionalmente a su madre, porque reconoce la acción como suya sólo bajo la primera, pero no bajo la segunda descripción. Esto es, conoce lo que ha hecho bajo una descripción, pero no bajo la otra. Hamlet mata al espía detrás de las cortinas, pero no mata intencionalmente a Polonio. Entonces ¿que pasa con Marcia Merino que conoce la descripción “no debes dar el nombre de tu amigo a tu torturador”, y grita el nombre de su amiga sin poder controlarlo? ¿Que pasa con la agencia cuando una acción está ocasionada por el dolor o por un sujeto que se piensa como un sujeto quebrado? Para comprender la bizarra agencia del traidor

bajo represión, será fundamental pensarla no como fruto de una acción deliberativa e intencional –o no intencional, que actúa según el desconocimiento-, sino como consecuencia del dolor.

Elizabeth Anscombe termina su monografía *Intention* con las siguientes palabras: "But a man could be as certain as possible that he will break down under torture, and yet determined not to break down" (94). Sabiendo que el cuerpo es el que sufre la tortura, la intención de no quebrarse representa aquí más bien una esperanza. El dolor, es lo que hace mover a la agencia precisamente hacia su opuesta dirección. El dolor expresa lo opuesto de la intencionalidad y la autodeterminación. El sufrimiento me deja saber que eso, lo que me produce el dolor, no puede seguir ocurriendo, y entonces mi cuerpo y mi voluntad se verán movidos para que ese dolor cese. Una inmediata respuesta al dolor interfiere en la agencia y la autodeterminación. Si mi capacidad de reflexión o de tomar decisiones se ve afectada cuando estoy frustrado, enojado o rabioso, el dolor extremo definitivamente interrumpe nuestra capacidad de agencia racional. El dolor es, de hecho, lo que nos mueve para realizar las acciones verdaderamente irracionales, como cuando actuamos violando la ley, por venganza, por rabia, o cuando gritamos de dolor. En el testimonio de Merino, se ve literalmente el grito involuntario de la delación, cuando en medio de la tortura explica "grité sin poder controlarme, el primer nombre: **María Angélica Andreoli**"; lo que está en juego en ese salirse de control, en el gesto involuntario del grito delator, es el desplazamiento de la agencia racional.

La herida moral que produce la tortura y la violación es dañar la conexión que existe entre el cuerpo voluntario y el cuerpo involuntario, entre el cuerpo que tengo, que veo, que controlo, y el cuerpo que soy y que va más allá de mi voluntad. Esta ruptura ocasionada a través de suplicios y en condiciones de indefensión, es lo que llama Bernstein "the radical dispossession of the self from itself, and hence its utter discounting, devaluation and

degradation.” (170) Y no es que esta discontinuidad haga que uno de estos cuerpos, el voluntario y el involuntario, deje de ser mío. Aunque existe esa escisión o discontinuidad entre la voluntad que tengo sobre mi cuerpo, por ejemplo, el cuerpo que necesito que esté despierto, que se calle y que resista, y el cuerpo que efectivamente tengo, que me duele y que grita, todo en sí es mío, no puede dejar de ser mío. Es por esto que se ha pensado también en la idea de auto traición del cuerpo en la tortura, como lo hace David Sussman, en “What’s Wrong with Torture”, donde indica que “My suffering is experienced as not just something the torturer inflicts on me, but as something I do to myself, as a kind of self-betrayal worked through my body and its feelings” (21), es decir, es el propio cuerpo que durante y después de la tortura se vuelve contra sí. La humillación y el dolor producido en la tortura indica la destrucción de la integridad de la persona, del control que existe sobre su cuerpo, en donde lo mío de mi cuerpo, aunque sigue siendo mío, ya no me pertenece.

Otro modo de pensar la autotraición o la relación dialógica y social en la conformación de la consciencia, es la relación del amo y el esclavo presentado por Hegel en su *Fenomenología del Espíritu*. Aquí Hegel presenta el camino del esclavo hacia la libertad a través de esta “consciencia infeliz” en donde, si en un principio el amo era una fuerza de poder externa al esclavo, el esclavo asume esta dominación de manera interna, en forma de autoreproche o consciencia infeliz. La consciencia infeliz o servil (serving consciousness) conserva, en palabras de Hegel, la primera negatividad, que es la del miedo. “This objective *negative* is precisely the alien essence before which he trembled, but now he destroys this alien negative and posits himself as such a negative within the element of continuance” (Hegel PP 196). La relación entre el esclavo y el maestro es una relación negativa, que se transforma en una relación de autonegación cuando el esclavo internaliza esa negatividad y la hace parte de su propia

estructura. La negación de sí permite al sujeto seguir existiendo; es su condición de posibilidad y forma parte de lo que se entiende como autonomía. La negación de sí en el contexto de la tortura y la traición toma dimensiones dramáticas. Si la violación y la traición son esa “consistent exploitation of the moral ontology of the body” (Bernstein, 156), y es eso lo que lo hace el paradigma de la herida moral, la traición comete de nuevo esa inversión y la hace múltiple; se transforma en la persistente y presente exposición a la indefensión y la dependencia, agravada por la culpa.

El tiempo de la narración durante la tortura es otra marca textual que se puede leer como la manifestación de esta consistente explotación de la ontología moral del cuerpo. Si bien Merino narra desde el comienzo a partir del pretérito y el perfecto del indicativo (*fuimos, vivía, comencé, esperamos, me dispuse*), para los episodios en que fue torturada y vejada sexualmente el narrador pasa al presente del indicativo. Cuando la llevan al centro de detención y tortura Londres 38, ocasión en la que Osvaldo “guatón” Romo le realizó un interrogatorio psicológico, indica: “hay muchos hombres que me insultan, me tironean y me dicen que me desnude (...) Me aplican corriente en la vagina, ano, senos, boca... Especialmente en los órganos genitales. Ininterrumpidamente. Me preguntan sólo por la comisión política” (31). El tiempo de la tortura y el tiempo de la traición es para Merino es una memoria incrustada en su presente. Este rasgo distintivo se puede ver igualmente en el documental de Carmen Castillo en el que me detendré más adelante.¹¹

Al tiempo presente de la tortura se suma la mención explícita al cambio de percepción de la temporalidad durante la tortura. En su segunda detención Merino fue llevada a Curicó junto a

¹¹ La narración en tiempo presente es un rasgo compartido con otros testimonios sobre la dictadura y es un rasgo que Ariel Dorfman en su ensayo “Código Político y Código Literario: el género testimonio en Chile hoy” destaca como representativo de algunos textos testimoniales como *Tejas Verdes* de Hernán Valdés.

su amiga Anita, donde ambas deciden que Merino debe morir ante la posibilidad de que la hicieran hablar. Morir es el escape más digno ante la posibilidad de traición, que en este contexto es la peor de las transgresiones al código revolucionario. Sin embargo, no lograron hacerlo antes del siguiente interrogatorio. Merino cuenta que la torturaron con electricidad en los senos, oídos, en las sienes y en la lengua: “Continuaron hasta que simplemente no soporté más. Es imposible medir el tiempo que dura la tortura. Para mí en esa oportunidad, fue un siglo.” (23) En este recuento, Merino indica que la tortura se hace eterna en el tiempo de la tortura, y como vimos, hablar de la tortura, representarla, es volver a vivirla. El tiempo de la tortura, relacionado indefectiblemente al tiempo de la delación, es para quien la ha vivido un tiempo que se extiende hasta el presente; el del grito de no soportar más, el de la entrega, persiste y se repite, actualizando el dolor que la indica como traidora. En el cuerpo del traidor, la desposesión no depende solamente de este acto de auto-traición como un cuerpo que no me pertenece y que me traiciona persistentemente: el cuerpo no me pertenece porque sigue estando en manos de mi opresor, yo soy literalmente mi opresor -en el caso de Marcia Merino por veinte años-, porque me transformo en uno de ellos y ahora soy el opresor de mis compañeros. Es aquí donde se ve radicalizada la herida moral, dejando al cuerpo desposeído de la posibilidad de ser víctima.

Queda aún otro modos en que la identidad de Merino fue quebrada: he podido contar en su testimonio cuatro nombres distintos que le fueron asignados: Isabel Margarita Bustamente, Marta Gutiérrez Morales, Isabel Margarita García Parodi, María Ester García Durán, a lo que se suma una cirugía plástica a la que fue sometida en 1978 en la ciudad de Arica, todo orquestado y financiado por la CNI. Merino cuenta que en 1981, cuando pasaba por un muy mal momento económico y teniendo una fuerte depresión, fue a hablar con el Coronel Rivera, director de la CNI, con quien tuvo un encuentro muy violento: “pedí que me reintegrara mi tarjeta índice

dactilar para poder vivir con mi nombre (...). Así pude usar mi verdadera identidad. Luego le entregué a la CNI el Carnet y el pasaporte a nombre de María Ester García Durán, con la firma rota y sin foto” (123). Romper la foto y la firma de su identidad falsa, recuperar su nombre y escribir el testimonio implican para Merino recoger los pedazos que quedan de su identidad. El testimonio de Merino confirma que ese cuerpo moral y físico están unidos y no se puede pensar el uno sin el otro. Esto lo entendieron perfectamente y lo entienden hoy en día los actores políticos y económicos que buscan reprimir cualquier agente subversivo. Las instituciones y los actores que se hacen y hagan en un futuro un recuento de las atrocidades ocurridas durante períodos represión, como también las bases de los actuales movimientos de izquierda, deben ser capaces de entender esta compleja unidad.

Asco de mí

Luego de su primera delación, Merino es llevada continuamente a interrogatorios a los centros de tortura y exterminio Villa Grimaldi y José Domingo Cañas, a la cárcel de Cuatro Álamos y también a hacer porroteos, que es un término usado por los agentes de la DINA para salir a la calle a reconocer gente. Dice Merino en su testimonio lo siguiente:

En relación con las salidas a “porrotear” –a que me obligaba la DINA- siempre me hicieron creer que se trataban de recorridos al azar. Sin embargo, por información reciente, ahora me doy cuenta que me llevaban a sectores de puntos de contactos de militantes del MIR, previamente conocidos por la DINA. Pienso que la finalidad que perseguía la DINA era profundizar mi quiebre, aumentar mis sentimientos de culpa y verificar permanentemente si continuaba doblegada, y colaborando. También con ello mantenían la imagen de la “**Flaca Alejandra** colaboradora” que les permitía ejercer presión hacia el resto de los detenidos (47).

Cuando Merino indica que una de las finalidades de los porroteos era “profundizar mi quiebre”, ese quebrarse indica ser más traidor, más delator –si es que es posible ser más traidor luego de traspasar el límite- pero también estar más fragmentado, más devastado. El quiebre, en

este punto de la relación de Merino es realizado por un agente externo, el torturador y los agentes del Estado, pero también por ella misma, por el acto repetido de la traición, de delatar a compañeros en la calle señalándolos con el dedo. El acto de “aumentar mis sentimientos de culpa” verifica que ese sentimiento de rechazo viene internamente, de su propio reconocimiento como persona.

Como señala en el documental de Carmen Castillo y también en el testimonio, la finalidad de los porroteos no eran reconocer gente al azar en la calle pues los agentes de la DINA sabían con anterioridad el lugar y los militantes que iban a aprisionar. Verificar que “continuaba doblegada y colaborando” es la hipérbole de la subordinación que los seres humanos vivimos diariamente, y que muchos autores han reconocido como parte fundamental de los modos de control que el poder hace desde adentro nuestro, como un agente formativo de los ciudadanos que somos. La sujeción (subjection), explicada en términos de Judith Butler, “signifies the process of becoming subordinated by power as well as the process of becoming a subject” (2). Tanto Althusser (interpelación) como Foucault (discursos de poder, biopolítica) y Butler (sujeción) identifican distintos mecanismos por los que los sujetos se subordinan a los mecanismos de poder.

A estar quebrado se opone el estar “entero”. Dice Merino que en Londres 38 reconoció a otra militante del MIR, María Cecilia Labrín Lazo, posteriormente detenida desaparecida, de quien le da la impresión de que estuviera recién detenida “porque al verla y conversar con ella se veía muy entera” (37). En este contexto, estar quebrado no es confesar, sino es haber sido sometido sesiones de tortura que destruyen la humanidad. Pero y como hemos visto, estar quebrado es, de manera general, haber “colaborado”. También es posible pensar la dependencia constitutiva de la devastación a través de la idea de reconocimiento, en particular por la

relevancia que la confianza toma para este concepto, en tanto nos permite relacionarnos con el mundo y con nosotros mismos. El concepto de reconocimiento propuesto por Hegel, que también se conforma a partir de una dialéctica negativa como la del maestro y el esclavo, indica que “Self- consciousness is *in and for itself* while and as a result of its being in and for itself for an other; i.e., it is only as a recognized being” (PP 178). Que la consciencia de sí esté fuera de sí, significa dos cosas o tiene dos caras que considerar para Hegel, en ésta tanto se sublima (*aufheben*) en otro fuera de sí y en el otro dentro de sí.¹² Me haré eco de la idea de reconocimiento de Hegel para considerar la consciencia de sí como una consciencia mediada y dependiente del reconocimiento propio y el de los demás. La dependencia que vive Marcia Merino en tanto traidora está determinada por el reconocimiento o la falta de reconocimiento que otros tienen de ella como persona, de lo que va a depender el reconocimiento que ella tenga de sí.

Si su deshumanización comienza con la tortura, termina con la absoluta falta de confianza que genera su habla como traidora. La confianza es la base para aceptar nuestra condición de seres humanos, para aceptar nuestra vulnerabilidad ante los demás y ante nosotros mismos. La confianza es la forma de un mutuo reconocimiento del valor que tenemos de nosotros. La violación de esa confianza, el trauma que provoca la tortura y el abuso sexual, expone ilimitadamente al desamparo y a la desconfianza. En Merino se pueden ver literalmente las dos caras de esta dialéctica negativa del reconocimiento utilizada por Hegel: su confianza está dañada tanto en la consciencia de sí en ella y en la consciencia de sí en el otro. Quebrarse es, para Merino, la pérdida una capacidad crítica sobre su propia situación, la de su partido político o incluso para pensar los mecanismos que utilizaba la DINA para manipularla. “Pienso que cuando

¹² “*First*, it must set out to sublimate the *other* self sufficient essence in order as a result to become a certain of *itself*, as the essence through having sublated the other. *Second*, it thereby it sets out to sublimate *itself*, for this other is itself”. Hegel. The Phenomenology of Spirit. (PP 180)

me quiebran me convierto en algo que sólo puede sentir: miedo, dolor, asco” (53). Esta consciencia de sí como *algo* y no como *alguien* expresa una autoconsciencia que ha abandonado la idea de sí como un ser humano. Los sustantivos miedo, dolor y asco, subrayan la corporalidad de la herida moral y su expresión más básica: el grito y la arcada. El asco, por otra parte, es un asco de sí, es la repulsión que el otro dentro de sí expresa sobre sí. Mas adelante vuelve a confirmar el asco que siente de sí y que se relaciona a esta profundización de su herida moral en tanto traidora.

Hubo hechos que me iban destruyendo cada vez más y que me hacían sentir como la “traidora”. Esto era acrecentado por la DINA, que me mostraba constantemente panfletos del MIR en los que se mentía respecto de mis “privilegios” y se me condenaba a muerte. Así, mi “traición” adquiría una dimensión diferente, trascendiendo mis propios sentimientos. La ruptura con el partido, iniciada con el hecho de “hablar”, se hizo irreversible. Sentía asco de mi misma. (53)

La larga relación de subordinación que posee Merino con los aparatos de represión estatal se explican en el testimonio como una continuación de la devastación, que confluye en una concepción de una autoconsciencia mediada y dependiente de otros. Los años que siguieron a su detención Merino desarrolló una paulatina y macabra relación de dependencia con algunos miembros de la DINA. Luego de José Domingo Cañas la trasladan a Villa Grimaldi, principal centro de detención y torturas en Santiago, donde comparte una pieza especial con Luz Arce y “Carola”. En un comienzo las tratan como presas comunes, pero luego el trato se fue flexibilizando cuando el mayor del ejército Rolf Wenderoth Pozo toma a Luz Arce como su protegida, y Pedro Espinoza, jefe máximo de la DINA, asume la protección de “Carola”. Las tres han sido “quebradas” y las agrupan o desagrupan para generar alternativamente complicidad y rechazo entre ellas. Cada una de ellas es favorita o protegida por un agente de la DINA, Marcia Merino comienza poco a poco ser la protegida del Teniente del Ejército Miguel Krassnoff

Martchentko, en la casa de José Domingo Cañas donde Krassnoff tenía una oficina privada. Merino dice: “**Krassnoff** tenía con **Lumi** la misma actitud que tenía conmigo, una actitud de “apropiación” de una persona que para él tenía importancia” (50). Como indica María Olga Ruiz “la prisión ilegal extendida temporalmente hizo posible una convivencia forzada y prolongada con los victimarios, es decir, que hubiese una cotidianeidad compartida aún en esas condiciones de extrema asimetría y desigualdad.” (“La palabra arrebatada” 10). A pesar de estar acompañada Merino está sola, y en su testimonio podemos ver cómo su vulnerabilidad se incrementa con la soledad. En distintas ocasiones indica cómo nunca pudo entablar lazos de complicidad, menos de amistad. “Lo intenté pero no lo lograba porque algo de mí no lo aceptaba y, además, sentía el rechazo de ellos.” (94)

La sujeción (traducción del inglés de *subjection*) posee la misma estructura dialéctica vista en el reconocimiento. La sujeción, es una forma de detentar el poder desde afuera del sujeto, a través de instituciones, costumbres, la familia, etc., pero también es parte formativa de nuestra constitución como sujetos en tanto nosotros internalizamos sus normas y nos identificamos con ellas en una relación de subordinación. Como indica Butler, “As a form of power, subjection is paradoxical. To be dominated by a power external to oneself is a familiar and agonizing form power takes. To find, however, that what "one" is, one's very formation as a subject, is in some sense dependent upon that very power is quite another.” (2) El poder, entonces, no es sólo una fuerza externa que es ejercida sobre los sujetos, sino que viene de y es asumido por nosotros mismos. En el caso de la sujeción del traidor en el régimen de poder militar de las dictaduras, se exagera la paradoja del poder y lo explota económicamente: como un cuerpo esclavo atado a su amo -el torturador, el dictador-, es utilizado para defender el

modelo económica capitalista no de manera abstracta, sino concretamente, exterminando la vida para defender la propiedad de los dueños de los medios materiales de producción.

Economía de la traición

Es fundamental en este punto enfatizar que la devastación de Merino es producto principalmente de la protección del modelo económico capitalista y que la utilización económica de su cuerpo responde a las lógicas de este modelo. En su testimonio Marcia Merino deja bien en claro cómo pasa a ser parte de la fuerza de producción de un régimen impuesto a través de las armas y que busca anular toda amenaza a él. El primer “comodity” o mercancía que produce ella como traidora y que la transforma en traidora es la información entregada -o arrebatada según las palabras de Ruiz- luego de la tortura. Aunque la tortura va mucho más allá de ser técnicas que propicien entregar esta información (luego volveré a este punto), son los nombres, lugares y fechas lo que constituyen el elemento principal de esta “colaboración”. Pero esto no es todo el trabajo realizado por Merino: una vez “quebrada” permaneció durante muchos años en una relación de sujeción en la que ella fue considerada “funcionaria” del los aparatos de inteligencia del Estado: en 1976 Merino es trasladada al Cuartel General de la DINA, donde tenía que “traducir” textos con un lenguaje marxista y teórico a un lenguaje más general y explicar cómo éstos revelaban el proyecto de los partidos políticos como la Democracia Cristiana y el MIR¹³. También debía transcribir y analizar conversaciones telefónicas que habían sido intervenidas, que incluyeron a gente de alto rango de su propio bando, entre ellas, las conversaciones

¹³ El hecho de que uno de los trabajos de Merino haya sido el de traductora trae dos inmediatas resonancias, a saber: la relación que se ha establecido tradicionalmente entre traducción y traición, en donde la traducción parece ser por defecto una traición a un original que lo precede, o también la idea de que todo lenguaje traiciona lo que busca representar; y segundo, el paralelo que se puede establecer con la figura de la Malinche como la “chingada”, quien habría aprendido el lenguaje de sus captores para traducir y sobrevivir, traicionando a su propia gente. Respecto a esto último, he decidido no expandir el tema por razones de espacio, pero sí vale la pena mencionar que la Malinche también ha sido interpretada a través de la imagen de la traidora-puta (tema que he desarrollado brevemente en esta sección), por la relación que habría tenido relaciones con su captor, Hernán Cortés.

telefónicas del ideólogo de la derecha Jaime Guzmán Errázuriz y creador de la actual constitución chilena. En los años siguientes siguió desempeñando funciones en la DINA y dictó cursos en la ENI (Escuela Nacional de Inteligencia).

El cambio producido en el cuerpo de la traición posee un nuevo estatus frente al Estado, frente a la comunidad y frente a sí mismo. El cuerpo es otro, tiene otro significado y por eso mismo requiere de un modo distinto para ser comprendido. El cuerpo torturado de Merino no forma parte de un espectáculo masivo de tortura, ni es parte de la mecánica higienizada de la sociedad moderna: es parte de un horrible espectáculo privado del torturador, que genera una retorcida dependencia y que termina transformándose en un cuerpo agente del Estado. En este espectáculo privado es que a través de la tortura los agentes del Estado buscan restaurar la ley patriarcal y el orden que defiende la imposición del modelo capitalista. ¿Hay algo de carnaval en la tortura, no ya público sino privado y restrictivo al ámbito de las fuerzas armadas con la participación de algunos civiles? ¿Y aunque sea privado, no es igualmente festivo? El rechazo moderno a la tortura hace que este espectáculo se restrinja al espacio privado donde es presenciado y sufrido por otros presos y disfrutado por gendarmes y algunos civiles. El castigo, la tortura, como he indicado, va mucho más allá de la mera represión de un delito, que es para el estado el crimen de pertenecer a grupos subversivos “terroristas” y de la función de la confesión o de entrega de información y se transforma, a través de la traición, en una pieza agente para el aparato represor. La dimensión frutiva del espectáculo privado toma aquí un rol importante. Michael Foucault analiza los cambios en los procesos penales originados en el siglo XVIII y XIX, a partir de lo que domina una “political technology of the body” (Foucault 30), para leer ahí una historia de las relaciones de poder. En una línea similar, el testimonio de Marcia Merino expresa cómo las luchas de poder operan sobre su cuerpo de una manera directa: lo encierran, lo

torturan, lo quiebran, lo violan, le exigen que “colabore”, que reniegue y se arrepienta de su pasado militante y que finalmente se haga parte y reproduzca las tecnologías de la violencia que ella misma ha sufrido. Su cuerpo está determinado por las fuerzas de poder y se transforma en fuerza de producción positiva para el sistema de dominación, es decir, los efectos de la represión son útiles para las tecnologías del poder. Esto se ve textualmente cuando Merino indica que Manuel Contreras tenía la intención de mostrar el “paquete” de traidoras en persona al embajador de los Estados Unidos G.W.Landau, con el fin de probar la efectividad de sus métodos con los subversivos: “En un intento de mejorar su “imagen” quería exhibir a estas militantes de izquierda “recuperadas por la DINA para la patria” (94). El estado represor de Augusto Pinochet buscaba transformar el cuerpo torturado en un agente activo para el mismo aparato represor, y lo logra. Este nuevo agente es un esclavo del sistema represivo del que dispondrá tanto su cuerpo como su conocimiento experto sobre distintas materias como la guerra de guerrillas, la teoría y las prácticas marxistas, la experticia técnica en armamento, medios de comunicación, registro y archivos, entre otros.

Me refiero al traidor como un esclavo en su sentido más común, pues no es libre, su cuerpo no le pertenece, trabaja de manera forzada por un período de tiempo y recibe un trato despiadado, brutal, inhumano. Pero también el traidor es un esclavo respecto a la relación de sujeción que posee con los regímenes de poder, en el sentido en que Hegel nombra al señor y al esclavo para elaborar su idea de la conciencia infeliz, idea que retoma Butler para desarrollar su teoría de la sujeción. La relación que se produce entre el esclavo (*bondsman* en Butler) y el bien que produce o el producto de su fuerza de trabajo, que tanto en Hegel como en Butler se ve determinada por la huella del esclavo en lo que produce para su amo. El objeto que produce el esclavo parece ser de su autoría y también pareciera pertenecerle, sin embargo, no es de su

propiedad, es decir, el trabajo del esclavo mientras es producido va borrando su marca, y esta marca es expropiada, resignificada en cuanto el producto de su trabajo ya no es suyo. Dice Butler: “The mark or sign on the object is not simply the property of the bondsman—this object with his mark on it implies for him that he is a being who marks things, whose activity produces a singular effect, a signature, which is irreducibly his. That signature is erased when the object is given over to the lord, who stamps it with his name, owns it, or consumes it in some way.” (38)

Esto, siguiendo la lectura de Hegel, se fundaría en una relación negativa determinada por el miedo que se transforma en una relación de autonegación cuando el esclavo internaliza esa negatividad y la hace parte de su propia estructura. La negación consistiría entonces en el miedo a la expropiación del producto de su fuerza de trabajo, pero también en su reflejo o internalización de esta negación en su conciencia como auto esclavitud, o el ejercicio del poder no como algo externo sino como un elemento interno y constitutivo, no ya sólo de un amo y un esclavo en particular, sino de todo sujeto.

En este contexto entonces, ¿cuál es la particularidad del trabajo del traidor, cuando se lo piensa como un esclavo? La particularidad de la sujeción en la traición es que el traidor, en tanto esclavo, no puede devolver el objeto que produce a su amo, ya que debe asumir su autoría y hacerse responsable de él. Si el trabajo del traidor en tanto funcionaria o funcionario de los aparatos de represión es producir información, es decir, delatar -aunque hay otro tipo de información que produce- el objeto de esa producción es la prisión, la tortura y eventualmente la muerte de sus compañeros. En esta particular relación entre el amo y el esclavo lo que se borra no es la autoría del esclavo, sino todo lo contrario, es su posición de subordinación, la marca que indica que él o ella actuó bajo órdenes de otros, en un sistema de trabajo forzado, sin libertad, luego de la tortura y la violación. En esta relación perversa, el traidor reconoce esta huella como

propia y se auto reconoce como traidor y, como la segunda negación del esclavo en Hegel, internaliza la experiencia y la hace parte indeleble de su conciencia, se auto-representa como traidor de manera inescapable, como su condena. Si Butler dice que el esclavo “recognizes himself in the very forfeiture of the signature, in the threat to autonomy that such an expropriation produces” (39), el traidor, con horror, no se puede desprender del producto de la violencia, porque el resto del mundo se lo repite y porque él o ella misma no puede dejar de ver su firma en él.

Durante los años ochenta Marcia Merino trabajó fuera de la CNI junto a Luz Arce, en donde siguieron recibiendo amenazas y seguimientos de distinto tipo. En 1983, luego de ir a declarar por un robo que sufrió en su casa, la tomaron detenida por no haber ido a declarar por procesos sobre detenidos desaparecidos. Su detención causó revuelo a todos los niveles institucionales pues existían presiones desde la corte suprema, la fiscalía militar y la CNI. Miguel Ángel Parra, abogado de la CNI, intentó llevarla a un cuartel sin su abogado personal, pero Merino logró convencer a Parra de no hacerlo. La dejaron en libertad y su abogado negoció con la CNI una pequeña ayuda económica. Merino dice que este período “fue el peor período de mi vida, después de mi detención en 1974” (126). A mediados de 1984 dos personas ingresaron a su casa para golpearla, desnudarla y amarrarla. El abogado de la CNI le ayudó para que saliera fuera de Santiago y culpó a los miristas, pero esto Merino no lo creyó. Luego de un mes regresó y la CNI la instaló en una casa en la calle República, donde estaba rodeada de cuarteles de inteligencia, y donde fue constantemente controlada por este organismo. Merino explica que entre 1984 y 1992 estuvo controlada por la CNI, período en el que sufrió de una fuerte depresión y distintas crisis de angustia. Luego vino lo que mencioné anteriormente, los careos ante la jueza en 1992 y la publicación del testimonio en 1993.

El concepto de Zona Gris propuesto por el sobreviviente de Auschwitz Primo Levi en su libro *The Drowned and the Saved*, ha sido utilizado por distintos académicos para entender, en el contexto de las dictaduras latinoamericanas, el largo tiempo de convivencia entre víctimas y victimarios al interior de campos de concentración¹⁴. Esta zona gris es para Primo Levi una zona porosa y de límites imprecisos que compartían gendarmes y presos por convivir en largos períodos de confinamiento y que complejiza el binarismo entre un *ellos* y un *nosotros*, en dos bloques absolutamente identificables. Como en Latinoamérica, una de las principales estrategias en los campos de concentración Nazi fue transformar a los detenidos en cómplices, haciéndolos participar como colaboradores en tareas de exterminio. El peor de los crímenes del nazismo es, en palabras de Levi, “an attempt to shift onto others -specifically the victims- the burden of guilt so that they were deprived of even the solace of innocence” (53). Levi, en su libro, insiste en el peligro de calificar con juicios éticos simples esta colaboración pues los “privilegios” alcanzados por algunos dependían también de una amplia gama de grises y eran también parte de un ambiente infernal mayor.

Teniendo en cuenta las diferencias que existieron entre la experiencia del campo de exterminio Nazi y las dictaduras latinoamericanas, el concepto de zona gris a la que refiere Levi nos permite pensar en la experiencia vivida por Merino cuya zona gris se extendió por veinte años, lo que en mi opinión constituye uno de los rasgos distintivos de la experiencia de la traición en Chile. La larga cotidianidad compartida con los victimarios y la dependencia que se generó, pasó por muchas de las distintas tonalidades de grises mencionadas por Levi, si no todas las posibles, lo que no interfiere, sin embargo, en la soledad de su experiencia. Los únicos sujetos con los que continúa una “relación” durante su período de sujeción son su madre, a quien veía

¹⁴ Por solo mencionar los utilizados en esta investigación se encuentran Olga Ruiz, Ana Longoni, Jorge Montealegre y María Eugenia Escobar.

esporádicamente, y los otros miembros del “paquete” de la traición. Pero los agentes se encargaron de que también entre ellas se generara una relación de rechazo y dependencia para, como indica Merino, “asegurar la continuidad de nuestra “colaboración”” (81), haciendo que se sintieran responsables por las vidas de las otras dos, pero de manera paralela, generando desconfianza entre ellas para que no pudieran tomar decisiones en conjunto. La soledad de Merino se ve gráficamente contrastada con las páginas de su testimonio en que se ven muchísimos nombres propios en negritas. Si por una parte vemos estas páginas llenas de gente, es gente con la que no puede tener relación, porque son detenidos –la mayoría de ellos desaparecidos- o agentes del Estado.

La desconfianza y el asco es una forma de autoconsciencia, y también el modo en que los demás la reconocen -o la dejan de reconocer-, lo que determina otra dimensión de esa soledad. El asco de sí, la desconfianza que tiene ante el mundo y ante sí misma se ve cuajada en la delación que hace de su amiga Lumi. Merino cuenta cómo intentó muchas veces pedirle perdón sin resultados, hasta que luego de muchísimas sesiones de tortura Lumi es asesinada y su cadáver arrojado dentro de la embajada de Italia. Si primero Merino se transformó tanto para su torturador como para sus ex camaradas como alguien que debe dejar de existir, en su deshumanización como símbolo hay una última falta de reconocimiento como ser humano. Al escribir sus memorias, dejar de ser “La **Flaca Alejandra** colaboradora” es un llamado de reconocimiento. El modo en que ella misma se presenta en el testimonio es un signo irrevocable de ese llamado. Siguiendo la lógica del reconocimiento, este llamado funciona en dos direcciones a la vez: en relación con ella misma, como rearticulación del cuerpo voluntario e involuntario disociados, y en relación con otros, en tanto la relación consigo misma es también una relación mediada por otros. Merino reconoce de manera explícita que este trabajo de

reconstrucción implica reconocer la discontinuidad entre su cuerpo involuntario y su cuerpo voluntario, el cuerpo que es su fatalidad y el cuerpo que es la huella de su dignidad, que son inseparables.

3. MI VERDAD

Verdad y tortura

Para retomar lo propuesto anteriormente acerca del testimonio de Merino en tanto acusación y como revelación de una verdad, propongo volver a la relación con la acusación que realiza un siglo antes Emile Zola: si tanto Dreyfus y Merino son evaluados como traidores a partir de apreciaciones antisemitas y misóginas respectivamente, ambas acusaciones se distancian radicalmente en el tipo de traición al que refieren. En el primer caso, la traición de Dreyfus no fue traición y Esterhazi, sin ser amenazado, ni torturado, ni menos violado, entregó (acá sin comillas) documentos a la fuerza opositora que en este caso era Alemania. Entonces, si ambas acusaciones permiten establecer cierta tradición de la traición, el elemento que los diferencia es que el caso de Merino se enmarca en el contexto de otra larga tradición de la traición que también concibe a la traición como la entrega de una “verdad”, pero esta vez mediada por la tortura, o como una experiencia que ha sido resultado de una tecnología de la violencia. Como muestra Page DuBois en su libro *Torture and Truth*, ha existido una mutua complicidad entre el concepto filosófico de verdad y la tortura, a partir de la aprobación jurídica de la tortura sobre los esclavos en la democracia griega. El libro de DuBois verifica cómo el sistema jurídico griego comprendía que los esclavos, una vez torturados, necesariamente dirían la verdad e indica “The ancient Greek word for torture is *basanos*. It means first of all the touchstone used to test gold for purity; the Greeks extended its meaning to denote a test or trial to determine whether something or someone is real or genuine. It then comes to mean also inquiry

by torture, “the question,” torture.” (18) A partir de esto DuBois explica cómo la tortura fue una pieza central en lo que desde sus orígenes la filosofía occidental y las leyes entenderán por verdad, y entiende que reconocer este origen implica reconocer la violencia que subyace a esta búsqueda, una violencia que se extiende hasta nuestros días y que justifica la tortura sobre determinados cuerpos, racial, social y sexualmente subordinados. Una de las muchas acepciones de la palabra verdad a la que refiere Merino en su testimonio es precisamente ésta: como vimos en el primer apartado, “entregar” para Merino implica dar un nombre, una verdad, y esta verdad, es algo que se “extrae” del cuerpo de alguien, es aquello que se revela a partir de la tortura o el *basanos* griego como prueba, y en este sentido, buscar la verdad confirma el lugar en el que esta verdad se debe encontrar, el cuerpo que habla, que entrega, o como vimos en el caso de Merino, el cuerpo que grita un nombre propio.

Entender esta tradición de la tortura en la traición de Merino, la entrega de una verdad como fruto de la tortura, sin embargo, no implica que toda idea de verdad en su testimonio es negativa, ni menos expresa que la experiencia del sufrimiento por la tortura sea igual para todos. De hecho, uno de los puntos que diferencian el testimonio de Marcia Merino de otros, como una mujer que fue torturada y violada, es su insistencia en la imposibilidad –y como consecuencia inadmisibilidad- de la estandarización del sufrimiento y de la resistencia. Si reconocer que la idea de verdad a la que refiere Merino apela a esa “verdad” que requiere ser develada, descubierta, desenterrada a partir de la violencia, implica a la vez comprender que hay otras nociones de verdad en juego y complejiza la idea de verdad como algo esencial que está al otro lado del lenguaje. El “mi” de “mi verdad” indica la posibilidad de otra verdad, una distinta a la que la condena como símbolo de la traición, cómplice de aquella otra que está inextricablemente ligada a la violencia de la tortura. En la primera página, Merino dedica el libro a un grupo de

gente que posee un “inmenso, inagotable amor a la Verdad y la Justicia”. Pero ¿cómo evaluar esa verdad otra, que ella indica como suya, o como una verdad externa (La Verdad con mayúscula), y como diferenciarla de las otras? ¿cómo verificar la veracidad de esa verdad? (¿es necesario verificar esa verdad?) O más bien ¿qué de esa verdad la posiciona como un conocimiento afirmativo frente a las otras verdades?

John Beverley en su conocido texto “El testimonio en su encrucijada” intenta responder a una pregunta similar ante la controversia ocasionada en torno al testimonio de Rigoberta Menchú *Me llamo Rigoberta Menchú*, respecto a la veracidad de los hechos allí narrados. La controversia se originó cuando el antropólogo norteamericano David Stoll cuestionó la veracidad del testimonio de Menchú cuando lo comparó a otros testimonios recogidos por él en Chajúl, y señaló, por ejemplo, que lo que Menchú cuenta sobre la tortura y asesinato de su hermano es una “invención literaria” (*a literary invention*) (en Beverley 491). Frente a esta lectura del testimonio de Menchú, Beverley defiende lo que él reconoce como los aspectos literarios en el testimonio e indica que éstos se deben, por una parte, a que su modo de narrar se ve afectado por su experiencia como catequista de la biblia: “es la función del catequista dramatizar los acontecimientos que narra para su público” (491) dice Beverley, y en este sentido, complejiza la supuesta simplicidad de la oralidad del indígena. Pero por otra parte, y más relevante para comprender la “verdad” de Merino, es lo que Beverley indica respecto a la *fuera* de la violencia que expresaría el texto de Menchú. Dice el autor: “Recordando la distinción aristotélica entre poesía e historia en *Poética*, el testimonio no es *historia* en el sentido de una mera aglomeración de particulares; aspira a ser *ejemplar* en su especificidad. En su descripción de tortura y represión, Menchú está tratando de dar una impresión de la *fuera* de la violencia que destruyó no sólo a su hermano sino a la mayor parte de su familia” (492). Es la lectura de esta dimensión

poética del testimonio de Menchú que Beverley privilegia en contraposición a una lectura que se consagra a verificar los particulares. Beverly comprende el testimonio de Menchú como un texto que, respondiendo a requerimientos históricos, no es transparente, lo que permite enfocarnos no tanto en la veracidad de “Mi verdad” de Merino, sino en la *fuera* de la violencia de la experiencia personal que ahí se narra. El testimonio de Merino es único respecto a otros testimonios y acusaciones pues en él se muestra la terrible y psicótica maquinaria establecida por los aparatos del Estado a partir de la larguísima y compleja zona gris en la que habita traidor, maquinaria que contempla, entre otras cosas, la normalización de la violación de mujeres como parte de las técnicas de tortura. La verdad de Merino nos permite comprender la *fuera* de la violencia ejercida sobre un cuerpo de la traición que ha sido torturado y violado. Para entender la *fuera* de esta violencia, es fundamental finalmente detenerse en el contexto de la violencia sexual sufrida por Merino.

Aunque sintéticamente –como todo en su testimonio-, Merino expresa las vejaciones sexuales sufridas, como pocos testimonios en Chile y Argentina lo hicieron, a la vez que da cuenta de una práctica que fue particularmente productiva en las últimas dictaduras del Cono Sur. Pensando en la relación entre verdad, tortura y violencia sexual, Page DuBois indica que, la misoginia tradicional se ve reforzada por teorías recientes que piensan a lo femenino como lo secreto y misterioso. Para esto utiliza el concepto “gynesis” desarrollado por Alice Jardín, o la ubicación de la mujer en los márgenes de lo comprensible, en particular en trabajos de pensadores como Jacques Lacan, en donde las mujeres se instalan fuera, más allá o antes de la ley del falo, es decir, del terreno de la verdad. Sin ahondar en la relación entre la misoginia realizada por las prácticas culturales más prestigiosas y la violencia sexual en la tortura, DuBois sugiere que existe intención escondida de apropiarse violentamente de aquello que esos espacios

de poder conciben como misterioso y secreto en lo femenino. No es entonces la verdad expresada en el nombre de un camarada del partido, de una locación donde encontrarlos, no es la información sobre alguna acción rebelde, sino más bien aquella verdad de lo femenino, comprendida por una amplia tradición intelectual misógina como por la misoginia particular del torturador, como aquello oscuro y misterioso, que se quiere arrebatar. Este arrebato se expresará con especial violencia en la violación sexual sufrida por mujeres en la prisión política.

Si Merino establece claramente como objetivo la búsqueda de la verdad, expresa en distintos momentos una desconfianza ante el lenguaje, en tanto portador de una memoria que se afirma y de la que se duda. Esto se puede ver por ejemplo en la sensación de irrealidad de la que dice Merino: “Para mí... todo era como si no lo estuviera viviendo realmente” (12). Su cuerpo, una vez que se convierte en el cuerpo devastado de un traidor, es un cuerpo en el que no se puede confiar. Su condición física, luego de la delación, no le permite registrar la realidad de un modo certero. Como indica, “mi estadía en Londres 38 es muy confusa; no recuerdo con exactitud las fechas de los hechos y su consecuencia. Ello obedece a las torturas físicas y al permanente amedrentamiento y amenazas a que estábamos sometidos los detenidos y a la terrible angustia que me dominaba” (38). La culpa y la soledad la hacen entrar en un “proceso de duda y auto-cuestionamiento progresivo” (26) que ponen en cuestión su objetividad y una idea de verdad transparente, que va más allá de la memoria y el lenguaje. La tensión entre lo que recuerda y lo que no, se expresa en su texto de distintos modos. Por ejemplo, tomaré el episodio en que describe su paso por el regimiento Maipo:

de ellos (los detenidos) recuerdo a **Fabián Ibarra Córdova**, militante del MIR, actualmente desaparecido, quien había sido de Concepción, y a **Sergio Vessely**, el “**Chati**”, sobreviviente. No recuerdo que me hayan llevado cuando los detuvieron. Me pareció que **Laureani** me llevó para que yo identificara orgánicamente a aquellos militantes que yo conocía. Me consta que **Laureani** instaló una sala de tortura allá, incluso vi cuando la estaban desmantelando. Sé que **Erick Zott Chuecas**, dirigente regional del MIR en la zona fue detenido allí, a pesar de que no tengo un recuerdo nítido de haberme encontrado con él. (71)

En la cita anterior hay varios detalles que nos permiten elaborar de mejor manera el modo en que la “verdad” se desarrolla en el testimonio. Por una parte está la marca de los nombres propios en negrita que destacan la participación de personas específicas, tanto de cómplices como de víctimas. En esta lista conviven desaparecidos, sobrevivientes y agentes de la DINA. Con este gesto gráfico, Merino indica que este es un texto de tipo documental, cuyo fin es registrar las operaciones que ella presenció y en las que participó. Todas las páginas de este testimonio, salvo las primeras y últimas, tienen este sello gráfico imitando quizás la impronta de un documento legal que subraya a quienes comparecen, pero que en este caso se vuelve dramático cuando su convivencia toma corporalidad, en la misma letra. Los nombres en negrita destacan de modo apodíctico los nombres propios de cómplices y víctimas que identifica Merino; los nombra, destaca y fija como una verdad en el papel. Pero por otra parte, en este párrafo se puede ver claramente la confluencia de acciones verbales como *recuerdo*, *no recuerdo*, *me consta*, *vi*, *sé que* y *no tengo un recuerdo nítido* en donde se expresa la “permanente duda y el auto-cuestionamiento progresivo” que ella misma indica. Merino también incluye versiones de otras personas sobre cosas que ella hizo, aunque no recuerda haberlas hecho, en distintas oraciones como “se dijo que yo habría estado en el vehículo cuando lo detuvieron (a Horacio Caravantes), lo que no recuerdo” (71). Como he indicado más arriba, el testimonio de Merino nos muestra

que es en el mismo lenguaje en donde se luchan las batallas sobre el significado de la violencia y en donde se pondrá en duda la capacidad de la memoria como instrumento para acceder y recuperar el pasado, y en este sentido el estatuto mismo de la verdad.

Mi verdad: el silencio del símbolo, el silenciamiento de la víctima

Por una parte hemos visto algunos aspectos de lo que *nos dice* el testimonio de Merino, pero también es importante pensar en aquellas cosas que *no nos dice* y también cómo este testimonio *no ha sido escuchado*. En esta línea, podemos ver dos tipos de silencio en el testimonio de Merino: primero, uno determinado por la falta de recepción de su testimonio, que en mi lectura se relaciona a su condición de símbolo de la traición, y también porque como hemos visto, a diferencia del testimonio de Luz Arce quien sí tuvo una mayor recepción, su testimonio es árido, colmado de silencios impuestos o autoimpuestos, es carente de reflexiones y no llega a una solución conciliatoria sobre el pasado. Existe, como indiqué, una muy escueta recepción de su testimonio y salvo las menciones periodísticas indicadas, no hay existencias en las bibliotecas chilenas más importantes ni su testimonio ha sido reimpresso desde su primera edición en julio de 1993. De las recepciones académicas se puede contar la tesis doctoral de María Eugenia Escobar en 1999 *Acercamiento interdisciplinario en torno a la narrativa testimonial chilena de las dos últimas décadas* -en el que me detendré más adelante para analizar el documental de Carmen Castillo-, y el trabajo realizado por María Olga Ruiz respecto a la traición, uno de los únicos trabajos importantes que existen sobre su testimonio¹⁵.

¹⁵ Existe también la tesis para optar al grado de licenciatura de Andrea Parada Bustamante, *Memoria de una traición: del MIR a la DINA. El discurso testimonial de Marcia Merino como memoria al servicio de la biopolítica chilena*, del año 2014. Aunque esta tesis realiza una lectura sobre el testimonio como género, no profundiza en el análisis mismo del discurso del testimonio de Merino y se enfoca más bien en repetir el juicio de valor general sobre Merino que vengo analizando. Dos ejemplos ilustrativos: “Hay un proverbio popular que se refiere a las personas

Ana Longoni en su investigación advierte la ausencia de lectura de los testimonios de los sobrevivientes de Argentina, cuya circulación se ve reducida únicamente a instancias judiciales: “Fuera de esos ámbitos estrictos, su aislamiento es enorme. Su (sobre)vida los condena” (24), dice pensando en la relación casi natural en el cual la sobrevida se entiende como un efecto directo de la delación o de la colaboración. Otra hipótesis que Longoni indica sobre la “inaudibilidad de los sobrevivientes” es la enunciación de la tremenda y dolorosa confirmación de la muerte de los desaparecidos, en oposición a la consigna de las Madres de la Plaza de Mayo “aparición con vida”. Los testimonios de los sobrevivientes hablan de muertos, no de desaparecidos. Por otra parte, indica que existe una ausencia o una crítica muy débil de la experiencia armada de los 70, que se manifiesta en una constante mitificación de figuras y acontecimientos de la militancia política previa a las dictaduras, que se puede ver claramente en el caso del chileno Miguel Enríquez, quien continúa siendo la figura emblemática de la resistencia armada de extrema izquierda. Sin querer desconocer su legado revolucionario y la importancia que tuvo y tiene en los movimientos reivindicativos latinoamericanos, no deja de ser problemático el ejercicio mitificante que ha ejercido la izquierda sobre su memoria, lo que dificulta cualquier análisis crítico del actuar del MIR antes y durante la dictadura militar. Como indica Longoni refiriéndose a los detenidos desaparecidos, “justamente porque operan como mito no pueden descomponerse, ni analizarse, sino que reclaman para sí una adhesión sin fisuras”

que buscan la conveniencia sin importar si es leal a sus principios o no: estar donde calienta el sol. Marcia Merino fue una mujer que estuvo donde calentó el sol, colaborando con el poder, donde hubiese poder” (96); “Ella fue funcionaria de la DINA, y durante los años 90’s tiene la desfachatez de decirse víctima, a diferencia de Luis Fuentes y de tantos otros y otras militantes de izquierda que vivieron la represión, que vivieron lo mismo que ella, y en algunos casos cosas más abyectas, pero que sin embargo mantuvieron sus convicciones a pesar del dolor” (99).

(27)¹⁶. En esta misma línea, la “inaudibilidad del sobreviviente” se puede pensar respecto a la dualidad Marcia Merino/Flaca Alejandra, es decir, la diferencia que existe entre la lectura y análisis de su testimonio, de la propia voz de Marcia Merino, y la amplia producción crítica y periodística respecto a ella en tanto Flaca Alejandra, “símbolo de la traición”. Propongo aquí que esta dificultad o “inaudibilidad” de su testimonio radica precisamente en una simbolización que, en este caso, reclama un rechazo sin fisuras a su persona. “La flaca Alejandra”, y de ahí que en el imaginario predomine su chapa política como símbolo de la traición, como símbolo de lo repelente y de lo inaceptable y no su nombre de pila.

Tanto la victimización como la heroicidad, para Longoni, contribuyen a despolitizar lo ocurrido, ya sea porque se omite o esconde la militancia o condición política de la víctima, como porque la construcción heroica borra cualquier fisura que permita una crítica. Así como “los relatos de los sobrevivientes estorban –en ciertos ámbitos militantes- la construcción del mito incólume del desaparecido como mártir y héroe” (28), el testimonio de Merino estorba la construcción del mito del traidor abyecto y del héroe intachable. En esta lógica, el que sobrevive debe volverse la contraparte del héroe, transformándose en el “héroe caído” o traidor que reafirma la visión binaria y en cuya existencia no es posible su posición como víctima. El testimonio de Marcia Merino desarticula las cristalizaciones narrativas que se identifican con una visión binaria de amigo/enemigo, héroe/traidor y despolitiza la experiencia de la violencia pues niega cualquier lectura crítica, tanto de los grupos de izquierda que condenaron desde un principio la “falta de resistencia” de Merino, como a la efectividad y alcances de los regímenes

¹⁶ Hay importantes excepciones que, en tanto excepciones, confirman la regla de la inaudibilidad. Longoni destaca *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro. Yo destaco los trabajos antes mencionados de María Olga Ruiz y de Cabrera en la investigación académica, y los testimonios de Nubia Becker y la periodista Gladys Díaz que sale en el documental de Carmen Castillo.

de violencia que produjeron estos “queiebres”. Como ya indiqué, esta lectura no intenta bajo ninguna circunstancia evadir o poner en cuestión las responsabilidades criminales de los ejecutores de las atrocidades cometidas: los criminales deben someterse a la justicia, no todos los responsables fueron víctimas y la memoria de los desaparecidos debe mantenerse viva. Sin embargo, debemos preguntarnos cuáles son los términos en que la memoria está siendo negociada y cuáles son las estrategias discursivas que esa memoria emplea, con el fin de comprender la experiencia de las víctimas en toda su complejidad, en su rareza, en su incomodidad.

Junto con la recepción del testimonio, hay otros silencios que orbitan la experiencia de Merino. Uno de los silencios que se escuchan más fuertes es el que se expresa en relación a la violencia sexual que sufrió en el presidio. En su testimonio indica cómo le aplicaron electricidad en el cuerpo, especialmente en los genitales, pero no se detiene en ningún detalle sobre la violencia sexual sufrida por ella o por otras presas o presos. En el documental de Carmen Castillo, Merino expresa también muy escuetamente que fue abusada por Osvaldo Romo. Dice ahí: “El fue sí quien me torturó y quien me vejó sexualmente. Él, junto con Krassnoff, lograron quebrarme” (*La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena*). Son muchas las causas que pueden provocar este silencio. Por una parte está el silencio que la propia víctima se impone sobre su herida: incomodidad propia e incomodidad en quien lo escucha, vergüenza, miedo, no querer hacer sufrir a otros y negación: contar la historia implica, para muchas víctimas revivir ese momento, abrir nuevamente esa herida. Carolina Carrera, quien en 2003 realizó para fundación La Morada una de las primeras investigaciones sobre violencia sexual en Chile durante la dictadura, entiende el silencio que se inicia con la tortura y la violencia sexual como un ciclo en donde “las mujeres no quieren y no pueden hablar, algo de la experiencia vivida no

puede ser puesta en palabras en tanto no puede ser significada por ellas.” (Carrera 74)¹⁷. Una de las causas de este ciclo de silencio es una visión masculinizada de la tortura que hace que las mismas víctimas no incluyan las violaciones en ella, sino que entiendan como la “verdadera tortura” los colgamientos, los golpes y la corriente eléctrica en el exclusivo contexto del interrogatorio (Carrera 67). Sandra Palestro, ex prisionera del Estadio Nacional, integrante de la Coordinación de la Red Chilena Contra la Violencia Sexual, en una conferencia realizada en Villa Grimaldi indica que solo recientemente las sobrevivientes de la tortura y el abuso sexual han roto ese silencio. “Nosotras nunca hablamos de la tortura. No nos contábamos las unas a las otras lo que nos pasaba. Así, como, muy, muy de pasada, a veces alguna más amiga te contaba alguna humillación, pero no más allá, no profundizadamente, nadie contó, nadie dijo lo que había pasado” (Palestro). Sandra Palestro, al igual que muchas otras mujeres, indica que el silencio se debió en gran parte a un activismo político que se concentraba en la dramática situación de los familiares y amigos de detenidos desaparecidos, y luego en la lucha urgente por hacer justicia durante el periodo de la transición, lo que no les permitía detenerse a reflexionar sobre su propia experiencia. “Me hacía mucho más sentido que el silencio se debía más a la situación de los familiares de los detenidos desaparecidos, pensábamos que el horror ahí era tremendo y que lo nuestro era menor” (Palestro). Palestro indica que sólo cuarenta años después de su experiencia pudo escribir sobre lo sucedido: “Fue revivir. Me resultó penosísimo hacerlo, me demoré más de un mes en escribir 6 páginas. Fue realmente muy difícil, muy desgarrador, pero como tuve que aplicarme en eso, obligarme a recordar y a enterarme un poco más de los estudios, me di cuenta

¹⁷ En el año 2003, la Fundación Instituto de la Mujer y Corporación La Morada (actual Corporación Humanas), realizaron un estudio sobre la violencia sexual como práctica habitual de la tortura durante la dictadura chilena. Este estudio incluyó la entrevista a 21 mujeres que sufrieron violencia sexual y cuyo resultado son los trabajos de Paulina Gutiérrez, “La obstinada presencia del horror. La violencia sexual como tortura política” y de Carolina Carrera, “Un secreto a voces”, ambos en el libro *Memorias de ocupación*, publicado el 2005.

de la magnitud, la gravedad de este silencio” (Palestro)¹⁸. La gravedad del silencio no implica solamente consecuencias para la víctima, cargar de por vida con el dolor de una herida física y moral que no tiene remedio. La gravedad del silencio radica en que invisibiliza el problema e imposibilita cualquier intento de hacer justicia. Si bien la vergüenza, el miedo, la culpa y otras muchas razones personales de las mujeres abusadas han sido factores fundamentales para perpetuar el silencio, éste se ha institucionalizado a través de distintos mecanismos que la cultura patriarcal y el sistema judicial ha impuesto sobre la tortura y los abusos sexuales. Uno de estos, son las propias características del testimonio como género narrativo.

Gina Herrmann en su ensayo “Voices of the vanquished: Leftist women and the Spanish Civil War”, llama la atención sobre la dificultad de algunas mujeres que participaron de la resistencia armada durante la guerra civil española para narrar su experiencia más allá de la guerra, en particular aquellas que perdieron a sus maridos o cuyos hijos demuestran desinterés o desdén por el pasado político de sus madres. Las voces de estas mujeres, que se expresan en forma de narrativa oral luego de entrevistas realizadas por la autora, se caracterizan en palabras de Herrmann por su fragmentación, circularidad y falta de una línea argumentativa (19). Esto se debe, en palabras de Herrmann, a un “generic betrayal” que explica del siguiente modo: “There are no popular songs or tales about losing the war, suffering rape and torture, scratching out an existence in the repressive confines of a fascist dictatorship under which the past of former

¹⁸ Sandra Palestro ha tenido una larga y destacada participación como activista político, sin embargo son muy pocas las páginas que ha dedicado a escribir sobre su propia experiencia: “Violencia sexual en la tortura: un silencio con historia”, *Mujeres y Violencia: silencios y resistencias*, Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual. Santiago, 2013, y un testimonio que titula “Testimonio Sandra Palestro”, que no ha sido publicado y al que hace referencia en la cita anterior. He tenido acceso a este último gracias a la generosidad de la propia autora. Tanto en “Violencia sexual en la tortura” como en su testimonio inédito, Palestro describe los procesos en que esta violencia sexual se enmarca, las estrategias de resistencia que muchas mujeres utilizaron durante su presidio y las acciones políticas que siguieron luego de su liberación, sin incluir ningún detalle sobre la experiencia de abuso que ella u otras mujeres sufrieron.

combatants and prisoners was negated, sullied, made un-history” (24). Tanto Merino como otras mujeres víctimas de la represión en las dictaduras del Cono Sur recurren al testimonio como el único género que les permite narrar sus experiencias, no tanto de militancia política, sino de su derrota política. Sin embargo, y como expresa Herrmann respecto a estas “Voices of the Vanquished”, se enfrentan igualmente a una traición genérica pues no hay canciones, ni historias, ni tampoco una tradición testimonial en donde se exprese o pueda expresar la historia de la tortura y la violencia sexual ejercida por los agentes del Estado. En otras palabras, no hay modelos narrativos que sirvan para representar la violencia sexual.

En septiembre de 2019, se concretó la venta del centro de detención y tortura La Venda Sexy ubicado en la comuna residencial de Macul, en Santiago de Chile, conocido por los numerosos abusos sexuales cometidos contra mujeres presas durante la dictadura. En este lugar los organismos de inteligencia se propusieron aniquilar a los militantes estudiantiles del MIR, y se reconoce oficialmente que 87 detenidos pasaron por este recinto, de los cuales 27 son detenidos desaparecidos. Este lugar es reconocido por las vejaciones sexuales sufridas por las y los detenidos, que incluía la violación con perros amaestrados y la inserción de ratas vivas por la vagina. La casa fue declarada Monumento Histórico el año 2016, con lo que se privilegiaba al Estado para su adquisición, pero esto no sucedió. Beatriz Bataszew¹⁹, quien fue torturada y violada en este recinto, es entrevistada por la escritora Romina Reyes en un reportaje realizado recientemente por el periódico *The Clinic*, donde indica: “Lo de Venda Sexy es simbólico, pero la verdad es que el 95% de las mujeres que pasamos por casas de secuestro y de tortura de la DINA y de la CNI fuimos objeto de crímenes sexuales de distinta magnitud, porque esa era la

¹⁹ Beatriz Bataszew es miembro fundador y activista del Colectivo de Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes y de la Coordinadora Feminista 8M.

política del terrorismo de Estado hacia nosotras, como una forma histórica de disciplinarnos, de castigarnos, de mandarnos para la casa” (Bataszew). En la cita anterior, Bataszew indica dos puntos fundamentales en relación a los abusos sexuales cometidos durante la dictadura y que se infieren a partir de su experiencia en este recinto: el centro de detención y tortura a cargo de la DINA Venda Sexy es simbólico, en tanto su nombre representa una idea referida a vejaciones de carácter sexual, señala una realidad externa (al símbolo que es una venda sexy) y una macabra relación semántica entre su nombre y la realidad. La espeluznante indeterminación del sentido del nombre Venda Sexy lleva a pensar tanto en el goce erótico del torturador, lo que figura una interpretación literal del símbolo, en el placer perverso de los perpetradores ante lo sexy que pueda resultar una venda, como en la ironía atroz de una venda para la tortura, para la violación. El segundo punto que enfatiza Bataszew tiene que ver con el carácter ejemplar de Venda Sexy, es decir, si bien este recinto es reconocido como el lugar emblemático en donde la tortura incluía abusos sexuales, Venda Sexy sirve de ejemplo o ilustra que la violencia sexual es una realidad muchísimo mayor y extendida durante la dictadura militar de Augusto Pinochet²⁰.

Como veremos, no ha habido un esfuerzo institucional intencional por registrar la violencia sexual ocurrida durante la dictadura, ni por esclarecer los sucesos, ni menos un intento por hacer justicia. La Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura fue un organismo creado el año 2003 por el presidente Ricardo Lagos Escobar con el fin de esclarecer los crímenes cometidos durante la dictadura. Esta comisión produjo un informe dado a conocer en 2004, con una segunda versión en 2011, y que sirvió para documentar los crímenes y establecer compensaciones a las víctimas, con módicas pensiones de reparación. Un punto importante que

²⁰ Lamentablemente el análisis sobre la violencia sexual ejercida por el Estado toma una espeluznante vigencia cuando hemos constatado con espanto que, a raíz de las masivas manifestaciones en Chile comenzadas el 19 de octubre de 2019, el Instituto nacional de Derechos Humanos INDH ha efectuado 93 querrelas en contra del Estado Chileno por crímenes de violencia sexual en contra de mujeres y niñas.

reveló este informe fue que, a pesar de que el cuestionario no consigna una pregunta específica sobre la violencia sexual sufrida durante el presidio: casi el total de las 3.400 mujeres entrevistadas indicó haber sufrido abuso sexual durante su detención²¹. Aunque la mayoría de los testimonios que refieren a la violencia sexual en el informe Valech fueron sufridos por mujeres, también se consignan ahí testimonios de hombres y menores de edad. Los principales tipos de agresión registrados en este informe incluyen amenazas y simulacro de violación, la obligación de presenciar tortura sexual a familiares u otros detenidos, toma de fotografías obscenas, tocamientos, introducción de objetos y animales en el ano y en la vagina, forzamientos a tener relaciones sexuales con otro preso o familiar, violaciones en todas sus variantes (oral, anal, vaginal), reiteradas, colectivas y violación con perros adiestrados para este fin (*Informe Valech: de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* 243)²². El *Informe Valech* deja en claro que la violencia sexual fue una práctica extendida, consistente e institucionalizada durante el presidio en dictadura, que buscaba degradar, humillar y finalmente devastar a los presos, principalmente mujeres. Fue la confirmación desde la oficialidad que la tortura y el abuso sexual fue parte de una política del Estado, y como dice Beatriz Bataszew en la entrevista mencionada, es parte de “una forma histórica de disciplinarnos, de castigarnos, de mandarnos para la casa”. Tanto la tortura como ese “mandarnos para la casa” que indica Bataszew resumen por una parte el desprecio que los organismos represores tuvieron hacia las mujeres detenidas por su mera condición de género –muchas mujeres fueron detenidas, torturadas y abusadas sexualmente por

²¹ En las reflexiones introductorias al informe, el presidente Ricardo Lagos Escobar se pregunta “¿Cómo explicar que el 94% de las personas detenidas señalaron haber sufrido torturas? ¿Cómo explicar que, de las 3.400 mujeres que prestaron testimonio, casi todas señalan haber sido objeto de violencia sexual?” (6). Así mismo, en un apartado especial de ese documento titulado “violencia sexual contra las mujeres” se indica: “Las entrevistas realizadas por esta Comisión no indagaron expresamente acerca de la violencia sexual ejercida contra las ex presas. Las situaciones que se registran fueron mencionadas espontáneamente por las declarantes. Es necesario señalar que la violación sexual es para muchas mujeres un hecho del cual les cuesta hablar y muchas veces prefieren no hacerlo.” (252)

²² Para esto último ver el libro de Nancy Guzmán ya mencionado, *Ingrid Olderock: la mujer de los perros*, Ceibo 2014.

ser familiares o amigas de militantes-; y por otro, el interés en disciplinar a las mujeres militantes, castigando toda posibilidad de participar en la política y el espacio público. Pero que el *Informe Valech* reconociera oficialmente la violencia sexual no implicó que se hiciera justicia. Sus limitaciones fueron evidentes cuando su publicación se restringió a informar una versión editada de los testimonios anónimos, a partir de los cuales no se podía concretar una acusación judicial en contra de los perpetradores. El que no se haya incluido una pregunta explícita sobre abuso sexual en las entrevistas, que no se hayan ampliado las competencias de la comisión Valech, que hasta el día de hoy no se tipifique la violencia sexual como un delito de lesa humanidad y la venta de la casa de tortura Venda Sexy a capitales privados, son hechos que indican un largo y sostenido proceso de silenciamiento e invisibilización de la violencia sexual sufrida por mujeres.

Tanto Marcia Merino como muchas de las mujeres que pasaron por Venda Sexy fueron detenidas, torturadas y abusadas sexualmente debido a su militancia política. La militancia política de mujeres durante el período de la Unidad Popular, como mujeres comprometidas en la política dispuestas a tomar las armas y participar en un movimiento revolucionario, desafiaba la visión hegemónica patriarcal que dominaba y aún domina el escenario político en Chile. En la práctica, la tortura sexual se implantó como un castigo a las mujeres por su militancia política, una práctica que buscaba reestablecer las relaciones de dominación instauradas en el capitalismo patriarcal y que se habían visto amenazadas por grupos izquierdistas durante el período de la Unidad Popular. Entre otras cosas, el Golpe Militar buscó reprimir una serie de transformaciones que estaban ocurriendo a un nivel político y económico, y que implicaba un cambio de paradigma en las relaciones de género en donde hombres y mujeres eran considerados de manera absolutamente desigual y en donde existía –y aún existe- una relación de dominación del primero

por el segundo. La dominación patriarcal como práctica política, social y económica, ve en la tortura sexual su expresión más violenta.

4. LA TRAICIÓN DE MARCIA MERINO EN EL DOCUMENTAL *LA FLACA ALEJANDRA, VIDAS Y MUERTES DE UNA MUJER CHILENA* DE CARMEN CASTILLO (1994).

La flaca Alejandra, vidas y muertes de una mujer chilena de Carmen Castillo (1994), es un documental chileno-francés que presenta una compleja forma estructural en la que se mezclan dos voces testimoniales: por una parte, la voz de la directora Carmen Castillo, que cuenta su relación personal y conflictuada con Marcia Merino, *La flaca Alejandra*, y por otra, la voz y la imagen de la misma Marcia Merino, quien relata su experiencia como agente y víctima de la dictadura. Tomando en cuenta que todo documental está articulado o mediado por el director quien a través de decisiones sobre la representación manifiesta su subjetividad, *La flaca Alejandra* pone al centro de la narración la voz y la experiencia de la directora de manera ostensible. El documental pone en diálogo estas dos voces como un modo particular de encontrar o hacer memoria de una verdad histórica a partir del ejercicio cinematográfico, con un énfasis especial en la confluencia entre memoria, violencia sexual y violencia de género.

La inclusión explícita del director o la directora en el cine documental es parte de un nuevo y amplio fenómeno en las producciones fílmicas latinoamericanas, donde los directores han decidido mostrarse y hacerse parte de la representación como un modo de construir una historia más general a partir de experiencias personales. Ejemplo de estos son el cine documental de Albertina Carri (*Los Rubios*), Andres di Tella (*Fotografías*) y Patricio Guzmán (*La memoria*

obstinada, Nostalgia de la luz, Botón de Nacar), entre muchos otros²³. El cine documental de Carmen Castillo forma parte de esta tendencia, donde *La flaca Alejandra* tendrá la particularidad de ser lo que propongo llamar un testimonio bífido, es decir, un testimonio que, teniendo un único hilo narrativo, está articulado por dos voces. En este caso, son dos mujeres las que presentan experiencias distintas sobre la común experiencia del horror en la dictadura, matizada por la tensa relación de ambas protagonistas: si bien desde un comienzo se enfatiza que ambas son víctimas de la dictadura, la voz de Merino es definida desde un comienzo como la voz de una traidora, lo que pone en cuestión el estatuto mismo de lo que se considera “verdad” o aquello que, a partir del cine documental en tanto documento, se busca fijar para que no se pierda en el olvido. El tránsito de Merino desde víctima a victimario hace que esa verdad se determine, por la desconfianza e incluso el asco que genera en sus interlocutores y en los espectadores, y por los modos en que esta ‘verdad’ se busca. Testimonio bífido y verdad serán entonces dos conceptos claves para pensar cómo este documental articula modos específicos de representación, en particular en las complejidades que aparecen cuando esta verdad es producida por la voz de la traición.

Algunos datos que pueden ser relevantes respecto a las fechas de aparición del documental: fue filmado el mismo año en que apareció el testimonio de Marcia Merino, en 1993, en ocasión de una visita de Carmen Castillo a Chile en donde rodaron durante dos semanas. Estrenado en 1994, el documental de coproducción franco-chilena tuvo una amplia recepción y

²³ Existe también una correspondencia temática importante con el documental *Montoneros, una historia* de Andres di Tella, donde se narra la historia de Ana, ex militante del partido político Montoneros, secuestrada en la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) y que luego, como Marcia Merino en Chile, integra lo que los militares denominaron como “Grupo de recuperación”. Estos grupos eran conformados por presos que asumieron distintas funciones dentro del ESMA y pretendieron “recuperarse” de su ideología marxista para sobrevivir. Ana Longoni en su libro *Traiciones* explica cómo distintas narrativas públicas y culturales identifican a aquellos que sobrevivieron al ESMA como traidores(as). Sería muy productivo en un futuro realizar un trabajo comparativo entre los documentales *La Flaca Alejandra* y *Montoneros*, particularmente en las estrategias de representación utilizados en torno al tema de la traición femenina durante la dictadura.

crítica, obteniendo dos importantes premios internacionales, uno en Cuba y otro en Francia. La visibilidad del documental contrasta drásticamente con la recepción del testimonio de Merino, ya que el filme ha tenido una amplia divulgación, ha obtenido premios en el extranjero y está disponible para ser visto en internet y en centros de documentación como bibliotecas públicas y archivos relacionados a derechos humanos²⁴.

II.1 Testimonio bífido

Para analizar las estrategias de representación en el documental es necesario tener en cuenta que tanto Carmen Castillo como Marcia Merino son personas reconocidas por la opinión pública anterior a la aparición del documental. Se suele indicar, por ejemplo, que la propia Marcia Merino fue quien ‘entregó’ la casa en la que se encontraba Miguel Enríquez, compañero sentimental de Carmen Castillo. Sin embargo, ni en el testimonio escrito de Merino *Mi Verdad: ‘Más allá del horror, yo acuso’*, ni en el documental se explicita esta información. Merino, de hecho, en su testimonio indica que llegaron hasta ese lugar por un dato que el ‘Chico Pérez’, esposo de Lumi Videla, entregó a la DINA (Merino 1994: 52). Ciertamente, ambas mujeres se encuentran en espectros políticos diametralmente opuestos. Si bien ambas compartieron la militancia política en el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) y fueron parte del mismo proyecto revolucionario durante su juventud, una se asiló en Francia y la otra, luego de ser detenida, sufrió la devastación de la tortura y haber sido violada por agentes de la DINA (Dirección Nacional de Inteligencia), participó en la caída del MIR. Tanto Marcia Merino como Carmen Castillo son personajes públicos, son ‘figuras’ que están conscientes de su notoriedad.

²⁴ El documental recibió los premios Gran Coral, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, 1994; y FIPA de Oro, Festival Internacional de Programas Audiovisuales de Biarritz, Francia, 1994. Está disponible en la cineteca online del Centro Cultural La Moneda <http://www.ccplm.cl/sitio/la-flaca-alejandra/>, en vimeo <https://vimeo.com/215707959>, entre otros.

Como un modo quizás de conjurar la leyenda negra que la persigue, Merino repite insistentemente en el documental y en su testimonio que se ha transformado en el ‘símbolo de la traición’ en Chile. La misma Carmen Castillo configura su representación de Merino en estos términos y corrobora que los aparatos de inteligencia la transforman en el símbolo de la traición. El título del documental es significativo en este sentido: ‘Flaca Alejandra’ era la chapa política que Marcia Merino utilizaba durante su militancia en el MIR, sobrenombre que luego pasó a designar su condición de traidora, con lo que el documental repite la identificación categorial establecida por la DINA.

El título y los primeros segundos del documental parecen centrarse en Marcia Merino como protagonista principal. La cámara simula una mirada convulsa, nerviosa, que observa desde un punto elevado en el centro de Santiago. La ciudad está teñida por tonalidades de rojos y al ruido de micros y gente se superpone una música trágica de fondo. Esta visión agitada, oculta, que observa desde punto distante, instala cinematográficamente al agente colaborador al reproducir la visión de un sujeto que pasea su mirada en busca de algo. La cámara enfoca hacia un lado y otro de una avenida que puede ser Providencia, hace zooms apurados a distintos puntos, en particular esquinas, desde un departamento que puede estar ubicado en las Torres de San Borja, lugar donde vivió con Luz Arce y “Carola”. La cámara que asume la visión de Merino se repite a través del documental.



Figura 1. 1 Toma del Documental “La Flaca Alejandra” de Carmen Castillo. La cámara está ubicada en un piso alto de un edificio y enfoca la vida nocturna de una calle transitada. El foco parece reproducir la visión de Marcia Merino en su estadía en la Torres de San Borja.

Si Merino es una figura pública en tanto encarna al símbolo de la traición, Castillo, es públicamente reconocida como la mujer del asesinado Miguel Enríquez. Castillo, a diferencia de su compañero, se salvó de la muerte en el momento en que allanaron su casa de la Calle Santa Fe. Sobrevivir a la muerte de Miguel Enríquez, el más alto dirigente político del MIR y por eso mismo, el más buscado por los aparatos de inteligencia, fue un evento determinante en el reconocimiento público de Carmen Castillo, en particular en el momento de la filmación del documental donde aún no se había consagrado como la cineasta que es hoy²⁵. El documental entonces se construye a partir de estas dos figuras que en términos de identidad pública se instalan en lugares opuestos confirmando, por una parte, la identificación de Merino como la mujer traidora sobre cuyos hombros recae la culpa de muchos ejecutados y desaparecidos, entre ellos Miguel Enríquez, y la identificación de Castillo con la mujer que sobrevive a la muerte de este último. Carmen Castillo explica en el documental: “Hoy por fin surgió un hecho nuevo que permite reconstruir la otra cara de esta historia. Marcia Merino, La Flaca Alejandra, la mujer

²⁵ A esto se suma el hecho de que Carmen Castillo es hija del político y arquitecto Fernando Castillo Velasco y la escritora Mónica Echeverría.

cuya traición desencadenó la caída de nuestra red, ha decidido romper con dieciocho años de colaboración con la DINA.” (Castillo).

El ingreso de Castillo en la escena busca provocar una neutralidad ética que promueva la humanización de Marcia Merino, no para tomar partido sino para producir perplejidad. Como ella misma indica en una entrevista realizada por Bernardita Llanos: “estoy en la imagen con ella y no la insulto, y no la rechazo, y estoy en una posición neutral” y luego agrega “lo que me interesa justamente porque soy quien soy²⁶, (es) escuchar a una persona que se quebró y que estuvo del otro lado, no a la que resistió” (248). Porque “soy quien soy”, dice Castillo, enfatizando su relevancia pública, confrontada a Merino, fijando sus identidades en uno y otro lado de una determinada geografía política. Por una parte, Carmen Castillo muestra un gesto de generosidad y de empatía a través de esta narración bífida en que dos sujetos definidos públicamente por habitar lugares opuestos de lo político se escuchan y se encuentran en un mismo lugar físico. El documental pone en marcha un paseo conjunto de ambas mujeres, que se puede ver gráficamente en el momento en que entran a la casa de José Domingo Cañas, donde se ayudan mutuamente a traspasar la reja de una propiedad privada, quizás como en los viejos tiempos, y se toman de la mano para saltar juntas. La imagen de este salto en conjunto, cómplice, es al traspaso de un umbral prohibido, literalmente, en tanto es una casa que está cerrada, pero también metafóricamente, como el espacio de la memoria vedada, a la que no se ha podido o no se puede acceder. Carmen Castillo desde su libro testimonial *Un día de octubre en Santiago* demuestra un temprano cuestionamiento a los ideales heroicos y revolucionarios del partido en que militaba MIR, criticando por ejemplo la centralidad y el autoritarismo masculino, la obediencia ciega y mostrando la vulnerabilidad de los hombres y la mujeres en prisión. Castillo

²⁶ Las itálicas son mías.

crea un espacio creativo para que se produzca un diálogo entre quienes están, en el discurso público, en los dos opuestos del binario. Mary Jean Treacy indica que el gesto de Castillo, aunque lejos de la postura del Estado Chileno que durante el período de transición negoció con los militares para una salida política, es igualmente un discurso reconciliatorio: ‘initiates a process of understanding and creates moments of commonality that characterize a “reconciling history”’ (165).



Figura 1. 2 y Figura 1. 3. Dos tomas del documental “La Flaca Alejandra”. En una primera toma Marcia Merino ayuda a Carmen Castillo a saltar la reja de una casa. En la segunda toma, en el mismo lugar, ambas mujeres ingresan a la casa saltando desde la reja tomadas de la mano.

La rememoración de un discurso compartido, de un habitar en la misma vereda, se puede ver también cuando, estando lado a lado frente a una pantalla de televisión, se refleja sobre ambos rostros las imágenes de un pasado político común. En esta escena, escuchan “La era está pariendo un corazón” de Silvio Rodríguez mientras recuerdan historias de la militancia conjunta, por ejemplo, la fama de dureza y rigidez de Merino, donde reconoce ella misma haber condenado la debilidad. La cámara se concentra en los ojos de Marcia Merino que llora y fuma. En el documental, es el momento de la nostalgia.

El recorrido de ambas mujeres con una abierta intención de reconstruir la historia a través de un ejercicio de rememoración, confirma un visión positiva de la memoria como trabajo en el sentido de una memoria por construir, que requiere un esfuerzo, y que no es estática o como

indica Jelin, “la memoria como operación de dar sentido al pasado” (33) y que se condice con el esfuerzo de la propia Marcia Merino en su testimonio escrito. Tanto para Merino como para Castillo, la reconstrucción y re-presentación de la historia permitiría hacer justicia y actuaría como un arma contra el olvido. Es una memoria que parte de la experiencia personal, de fragmentos de lo vivido y que se construye fuera de los lineamientos de cualquier partido político. Sin embargo, ¿hay manera de revivir una violencia histórica sin revivir la violencia? Representar la violencia y hacer de esta representación un documento, implica, en este caso -¿en cuál no?- traer nuevamente esa violencia al presente y de manera particular en la ejecución de este documental, re-vivirla.

El tiempo de la traición

La narración de Merino posee en algunas ocasiones la forma de una narración repetida, como una historia que ha sido enunciada otras veces y que pareciera escapar a la espontaneidad oral y dialógica que busca provocar el documental. Esta sensación de discurso repetido se relaciona, como veremos, con otra repetición formal: la del interrogatorio. Castillo, por su parte, articula su discurso de dos modos casi opuestos: primero, a través de su propia voz en off, una voz solemne, y segundo, su aparición directa en la imagen, una presencia física que casi no reacciona ante Merino, sino que sirve más bien de mediador entre ella, los espacios que visitan y otros interlocutores. Esta primera voz se determina desde el comienzo del documental. ‘Historia desperdigada, sin rastros, apenas unas huellas dispersas [...]. Veinte años ya, sigo anclada en aquel tiempo de la herida. Aquel tiempo en que lo incomprendible arrebata mi vida’ (Castillo 1994). La voz de Carmen Castillo comenta lo que aparece en la pantalla de un modo muy literario y personal en un soliloquio que abunda en tropos y vuelcos poéticos, señalando una

dimensión escritural que se repite en su producción cinematográfica. En diálogo con la narración en off de Castillo aparecen como “huellas dispersas” una serie de fotografías de detenidos desaparecidos, que por una parte señalan una fijación en el tiempo – “inmóviles en estas fotos” dice Castillo – pero que, por otra, se mueven sin poder detenerse, enfocándose y desenfoándose.



Figura 1. 4 y Figura 1. 5. Dos Tomas del documental “La Flaca Alejandra”, de dos fotografías en blanco y negro de detenidos desaparecidos. La primera es la imagen borrosa del rostro de un hombre blanco. La segunda toma muestra el rostro de un hombre blanco de bigotes que posa a una cámara sonriendo.

La aparición de imágenes de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos a través de fotografías y archivos cinematográficos trae el cuerpo de los asesinados a la escena, del mismo modo en que aparecen a través de la narración. A estas fotografías de carácter espectral se suman las sombras de los lugares a los que van: cuando Merino y Castillo visitan la casa de José Domingo Cañas, centro clandestino de detención y tortura, donde Marcia Merino reconstituye la escena de su paso por la sala de torturas. Mientras narra la disposición de los objetos y los métodos utilizados por los agentes, la cámara se fija en las sombras que producen los cuerpos de ambas mujeres, lo que genera una escena en que las sombras, despegadas de sus cuerpos, se mueven independientes por espacios aparentemente vacíos, figurando otro tipo de presencias más allá de las inmediatas de Castillo y Merino. Son las sombras de Merino y Castillo, que las vuelve espectrales, pero también son sombras que pueden ser de otros cuerpos, son otro tipo de

cuerpo ausente que se hace presente. Las sombras y las fotografías de los desaparecidos moviéndose en la escena, como espectros, no están vivas ni están muertas, están y no están, es decir, se pueden pensar a través de lo que Jacques Derrida denomina como *hauntology*, o aquella categoría irreducible a cualquier ontología o teleología (63). Traer el cuerpo de los asesinados y desaparecidos a la escena se puede pensar a través de lo que Walescka Pino Ojeda entiende como documentales forenses (o Forensic Documentaries) o aquellos documentales en donde se realiza un trabajo arqueológico-forense sobre la memoria de las víctimas y los testigos del terrorismo de Estado. Dice Pino Ojeda, “They examine records that, rather than simply evidencing past violence, exhibit the fractures (subjective and discursive) from which the past may be reconstructed” (170). En este caso, el testimonio bífido expone cómo dos testigos, víctimas (y también victimaria en el caso de Merino) realizan una búsqueda arqueológica de la memoria, examinan los registros de esa violencia, como las fotografías, la casa de José Domingo Cañas y de Carmen Castillo, las balas e los muros, las huellas físicas de la violencia, pero también expone cómo esos mismos cuerpos son portadoras de esa memoria. El documental de Castillo es un documental forense al exponer los restos y las fracturas desde las cuales el pasado debe ser reconstruido.



Figura 1. 6 y Figura 1. 7 Dos tomas del documental “La Flaca Alejandra”, que aparecen la proyección de las sombras de Marcia Merino y Carmen Castillo proyectadas sobre un muro.

Esta representación fantasmal de las víctimas en el lugar específico de la sala de torturas enfatiza una construcción de la memoria en donde existe una convivencia del pasado con el presente, como simultaneidad temporal, como un pasado que acecha, que pena al presente de los vivos, y que incrustándose en la memoria de los sobrevivientes reclama ser incluido en su historia. Jo Labanyi, una de las más importantes teóricas en pensar la teoría de los fantasmas y los espectros en el campo de las narrativas postdictatoriales en España, se pregunta sobre qué hacer con estos fantasmas del pasado (What Does One do with the Ghosts of the Past?). Y dice, hay dos opciones: “One can cling to them obsessively through the pathological process of introjection that Freud called melancholia, allowing the past to take over the present and convert it into a “living death”. Or we can offer them habitation in order to acknowledge their presence, through the healing introjection process that is mourning.” (Labanyi 64) Castillo dice que está “anclada en aquel tiempo de la herida”, lo que genera una relación entre el pasado y el presente como una carga o como el peso de un ancla que no deja avanzar, lo que la relaciona más bien a una relación melancólica con esos fantasmas, una melancolía en donde además el propio individuo es el que está dentro de esa pérdida. En la figuración de las sombras como ánimas existe también una relación involuntaria entre la memoria y el pasado y el sujeto que recuerda o el espacio que

contiene ese pasado, en tanto el pasado asalta, invade el presente, sin que haya sido convocado. Este retorno al pasado, sin embargo, se produce también voluntariamente y de ahí el ejercicio cinematográfico que hemos indicado como trabajo de memoria.

Otro modo de simultaneidad temporal del pasado con el presente se da de manera estructural tanto en el discurso de Castillo como en el de Merino. Ambas mujeres, construyen su historia pasada a través del uso de verbos en presente. En relación a la casa de la calle Santa Fe, Castillo dice que como en una foto “vuelvo a ver a Miguel trabajando, veo los libros, escucho la música y suena aún la risa de las niñas que juegan en el patio. Ahí están las huellas, las huellas de las balas de ametralladora” (3:00). Las huellas de las balas efectivamente están ahí, y de una toma *traveling* con cámara en la mano que acompaña a Castillo, cambia a una imagen de balas en movimiento, imagen que como las anteriores no puede detenerse. A la altura de los ojos, esta cámara simula la visión de alguien que mira el momento en que sucede el allanamiento. La visión revive una antigua experiencia, instala en el tiempo presente un hecho del pasado.

En el documental, el cuerpo del detenido es el único espacio de certeza, la certeza del dolor físico, de la devastación, de la urgencia de no hablar. “Lo único que saben es que deben aguantar, callar, resistir, tan largo como puedan” dice la voz en off de Castillo (Castillo). En su narrativa, es en ese espacio en el que el torturado debe buscar los modos de fijar de algún modo su identidad, que se va borroneando junto con el tiempo y que expresa la experiencia de estar quebrado por la tortura, no así por la traición: “Hay que inventarse en la oscuridad, a pesar de todo, una línea. Para ser. Para lograr seguir siendo uno mismo” (Castillo 1994). La línea para ser, para identificarse, para permanecer siendo uno es, en términos de la construcción ideológica del narrador en off, la única huella de la identidad que se debe salvar después de la tortura y

antes de traicionar. Traicionar es perder esa última línea identitaria, es dejar de ser uno para pasar a ser el traidor.

Mi argumento es que, aunque existe un evidente esfuerzo por poner en duda un visión binaria sobre la traición, y aunque como bien dice Treacy, Castillo ensaya un nuevo tipo de política “that may undo the logic of the torturer” (170), finalmente repite el juicio categórico sobre la responsabilidad que recae sobre aquellos que no pudieron resistir a la tortura. A diferencia del testimonio de Merino, en donde como hemos visto se problematiza activamente la tendencia a pensar en “las dos veredas”, Castillo se vuelve mediadora del testimonio de otra y establece claramente la línea divisoria entre los débiles y los fuertes, entre víctimas y victimarios, entre el héroe, que resiste la tortura –como Galdys Días o Miriam, otras dos mujeres claves en el documental que no delataron- y quienes no resisten a la tortura y entregan, pasando hacia el otro lado. El débil “les pertenece”. La división tajante entre las dos veredas se establece de una vez y para siempre, no se hace borrosa.

El interrogatorio: búsqueda y representación de la “verdad”

Al igual que con el testimonio, en éste análisis no intento confirmar la historicidad de los hechos expuestos en el documental, sino más bien pensar en los métodos que utiliza la documentalista para develar y representar esa verdad. Como hemos visto, entre estas estrategias se encuentran la narración bífida y la representación de fantasmas, a las que se suman, como veremos, la reproducción de técnicas utilizadas por los aparatos de inteligencia como el interrogatorio, la reconstitución de la escena y el reconocimiento de sujetos a través de fotografías.



Figura 1. 8 y Figura 1. 9. Dos tomas del documental “La Flaca Alejandra”, que reproducen la mirada Marcia Merino cuando fue detenida. En la primera imagen se ve un segmento de un atardecer, bloqueado por una visión vendada. La segunda muestra la visión de un muro cuyo borde tiene incrustado pedazos de vidrios y alambres de púas.



Figura 1. 10 y Figura 1. 11. Dos tomas del documental “La Flaca Alejandra”, que reproducen la mirada Marcia Merino cuando fue detenida, y que está bloqueado por una visión vendada. La primera imagen es el fragmento de una casa, mientras la segunda muestra la imagen de una calle capturada mientras se está en movimiento.

Junto con Mary Jean Treacy, hay un conjunto crítico que lee la producción testimonial y documental de Carmen Castillo como la demanda de una memoria cultural alternativa, que se ha mantenido al margen de cualquier juicio a la debilidad bajo la tortura: Alba Stacey Skar, a quien ya mencioné, indica que “Quizás Carmen Castillo es la que mejor ha advertido y evitado los peligros de juzgar a prisioneros que colaboraron bajo tortura” (287), Ignacio Albornoz resalta

que “la autora restringe a su mínima expresión sus intervenciones durante las entrevistas con Merino” (32), mientras Antonio Traverso indica que “Castillo doesn’t even formulate the issue of the fall of the house as a question when she talks with Merino on screen. On the contrary, and in the face of the abrasive personal and public history that connects the two women, against all logic Castillo neither directly confronts nor interrogates Merino” (99). Contrario a esto, propondré que Castillo, deliberadamente o no, confronta públicamente a Merino, reproduciendo los mecanismos utilizados por los aparatos de inteligencia, entre ellos, el interrogatorio. Así, esa “emocionalidad neutra” a la que intenta llegar, no deja de ser una construcción ideológica - ciertamente del mismo modo en Marcia intenta “despersonalizarse”-, lo que constituye una paradoja insuperable en la construcción del cine documental, en donde un sujeto histórico particular -leída según el paradigma patriarcal como una mujer, histérica, débil- intenta convertirse en un sujeto racional para otorgar legitimidad al documental.

María Eugenia Escobar realizó tempranamente un agudo análisis del documental de Carmen Castillo donde indica: “Carmen Castillo emplea formalmente un recurso utilizado por miembros del poder judicial, cuando necesitaron obtener información de Marcia Merino como sujeto histórico que había colaborado con los organismos de seguridad de la dictadura militar: el interrogatorio” (146).²⁷ Pero el recurso del interrogatorio realizado por el poder judicial es, en la experiencia de Marcia Merino, ya una repetición del mecanismo utilizado por la DINA; esto lo relata la misma Marcia Merino en su testimonio, donde indica que debía reconocer a militantes del MIR a partir de los porroteos o de la muestra de fotografía mostrada por los agentes. Los porroteos, como vimos, es un término utilizado por los agentes de la DINA que designaba al

²⁷ Luego de intentar contactarme infructuosamente con María Eugenia Escobar, la profesora guía de su investigación Kemy Oyarzún me comunicó que Escobar se quitó la vida un tiempo después de defendida su tesis. Kemy, en un correo personal, me indica que su suicidio “testimonia las dificultades del retorno del exilio”.

momento en que salían a hacer reconocimiento de militantes en la calle, “colaboración” que permite a la víctima mantenerse con vida. Estos reconocimientos en el espacio público son reproducidos en el documental del mismo modo en que un criminal debe realizar una reconstitución de escena. La secuencia cinematográfica reproduce, a través de la cámara, la experiencia del colaborador a la vez que muestra a Merino reviviendo la experiencia. Los espectadores de la escena la acompañan en el mismo auto, tomando parte en el recorrido como “colaboradores” o agentes. La secuencia comienza con un zoom en primer plano al rostro de Marcia Merino, quien narra su experiencia pasada mientras el auto está en movimiento. Ella se ve evidentemente afectada y se le quiebra la voz mientras habla: “a veces siento que era como sacar un muerto, de un lugar oscuro, espantoso, sacarlo al mundo exterior, donde había sol, donde la gente seguía viviendo” (Castillo). La escena de reconstitución los poroteos es interrumpida por la presentación de la vida de Merino: con una música trágica de fondo y la narración en off de Carmen Castillo, se superponen fotografías de su juventud militante sucedidas por la secuencia anteriormente mencionada, en la que se re-presenta su dramática experiencia a través de un montaje convulso, que no se detiene, de superposición de imágenes y sonidos de agitación y espanto. En esta secuencia aparece una fotografía de Merino tomada mientras está detenida: “La flaca ya no es la flaca. Se convierte en un ente, maleable, informe. Su mirada vacía en esta foto sacada por un torturador. La DINA la usa como un títere que mata. La transforman en leyenda, el símbolo de la traición” (Castillo).



Figura 1. 12 y Figura 1. 13. Dos tomas del documental "La Flaca Alejandra". La primera imagen, que aparece en la portada del Documental de Carmen Castillo, es una fotografía de la parte superior del cuerpo de Marcia Merino en blanco y negro, sentada en el piso y en donde apoya la cabeza sobre su mano. Merino es joven, y su expresión es de cansancio, la vista extraviada. La segunda imagen es a color, parte de la filmación del documental, y se ve a Marcia sentada en auto, mientras recrean las escenas de los "poroteos" o el reconocimiento de gente en la calle.

La "mirada vacía" de la que habla Carmen Castillo unos segundos antes, se asimila a la mirada durante la re-escenificación. Merino, filmada desde frente con un zoom al rostro, asume la misma expresión del ente maleable que entrega información, que no puede no hacerlo, pero ahora re-viviendo y narrando la cacería de compañeros a través de las calles de Santiago. Sentadas en un bar de Valparaíso, mientras se escucha el ruido del ambiente y el de la ciudad que sigue su traqueteo con fuertes ruidos de bocinas de micro y tráfico de automóviles, Carmen Castillo muestra fotos de funcionarios de la DINA que Merino debe reconocer y describir. El diálogo de las dos mujeres, al estar instaladas en un bar donde todo sigue su curso normal, pareciera ser de dos amigas conversando casualmente. La cámara de medio plano así lo confirma: es la misma cámara que se utiliza en los programas de conversación o de una entrevista en donde el espectador pasa a ser parte de un diálogo. La función discursiva, sin embargo, es otra, y Marcia Merino no sólo es un testigo que elabora un testimonio, sino que también retoma su antiguo rol de informante. Este es un fragmento de esta escena:

- ¿Y este?
- El Guatón Romo, Osvaldo Romo, soez, enfermo, un torturador por naturaleza, perverso, manipulador. Astuto, no inteligente, astuto. Un hombre de una astucia increíble, de una mirada viscosa, de un olor nauseabundo.
- ¿El te fue a buscar a Curicó?
- No. El fue sí quien me torturó y quien me vejó sexualmente. El junto con Krassnoff lograron quebrarme. (Castillo)

Puesto que Merino ha sido interrogada tantas veces, no sólo en sesiones de tortura sino también durante años cuando debía informar de todos sus movimientos y luego ante los tribunales de justicia ¿porqué no hacerlo nuevamente? Más aún, si Merino es una persona estigmatizada, “condenada de antemano” (Escobar 150). Nuevamente se puede observar una naturalidad en la narración de Merino. Reconocer sujetos es un acto repetido en su habla, primero porque el testimonio es un género que requiere esa iterabilidad, y también porque en las distintas etapas de su vida ella ha tenido que reconocer identidades a través de fotografías, principalmente ante los funcionarios de la DINA.



Figura 1. 14 y Figura 1. 15. Dos tomas del documental “La Flaca Alejandra”. En la primera se ve a Marcia Merino hablando a la documentalista. La segunda imagen muestra una ficha en la que aparece uno de los perpetradores que Marcia Merino debe Reconocer. Se lee “Ricardo Víctor Lawrence Meires” seguido de una descripción de su rango y labores en la DINA.

Uno de los momentos más tensos del documental es el momento en que Carmen Castillo pone a conversar a Merino con Alicia Barros, hija de un desaparecido y hermana de un ejecutado político. Barros le dice que torturaron a mucha gente pero “no todo el mundo fue colaborador de la DINA” a lo que responde Merino “No, pero no creas que todos callaron. No mistifiquemos. No, la gran mayoría habló” (Castillo). En ese momento de la toma se produce un corte. Es un corte sutil, porque cambia levemente la posición de ellas, pero es un corte importante pues,

seguramente, Marcia nombró a gente que, como ella, “colaboró”. Merino en la prisión conoce a muchas otras y otros presos que cargan con la misma culpa, lo que muestra más abiertamente en su testimonio. Ella delata a víctimas que a su vez delataron a otras, algunas de las cuales sobrevivieron y otras que fueron ejecutadas y hechas desaparecer ¿Es quizás por esto que, en comparación al documental el testimonio no ha tenido recepción? ¿porque en el testimonio Merino nombra a gente que como ella se quebraron ante la tortura y cuya memoria se debe mantener limpia? ¿Es por eso quizás que la historia de delación en Chile prefiere remitirse a la imagen espectral de los “símbolos de la traición”, antes que reconocer que la tortura funciona, y que muchos de los detenidos desaparecidos y de los ejecutados políticos tampoco resistieron? En el tercer capítulo de esta investigación analizaré una de las obras de teatro escritas por Enrique Lihn en *Diálogos de desaparecidos*, donde se busca responder a estas preguntas y que habla sobre lo que ha sido borrado en este documental, intentando criticar ese mito al que se refiere Merino cuando dice a Alicia Uribe: “no mistifiquemos, la gran mayoría habló”.

Ignacio Albornoz en su artículo “Entre el espanto y la ternura” realiza un análisis sobre el documental de Castillo sobre la premisa de que “El juicio moral, desde el inicio del filme, se encuentra suspendido, anulado” (33). Esta “suspensión del juicio moral” se realizaría a partir de una renuncia de Castillo a “ofrecer su voz por intermedio de aquel “espectáculo de la boca” del que habla Daney” (27). Este autor insiste en lo que subraya Traverso como un gesto de neutralidad, el de permanecer mayormente en silencio en las imágenes en que comparte con Merino. Según esto, Castillo habla poco pero está ahí para evitar y mediar un posible monólogo de la entrevistada. Como indica Albornoz, e indicando lo propuesto por la propia directora en una entrevista, Castillo entra presencialmente al documental para neutralizar el yo de Merino y no “caer en la trampa de su palabra”. Castillo por sugerencia del co-realizador francés Guy

Girard, habría tomado esta decisión para contrarrestar el habla de Merino, gesto sin el que “estaríamos encerrados en el discurso de la Flaca, lo cual habría sido nefasto para el relato” (Castillo, en Albornoz)²⁸. Lo nefasto del discurso de Merino, sin esa mediación “neutral”, reside nuevamente en que nos podemos contagiar de su suciedad. Pero Albornoz no es inocente sobre las decisiones que el montaje y la producción implican pues advierte que la disposición del yo en el género autobiográfico no puede ser leída literalmente como verdad, basándose en la premisa teórica de Diamela Eltit en que la escritura de la memoria responde a “una teatralización del yo, como puesta en escena biográfica, donde el yo activado en el texto es, especialmente, ficcional” (Eltit 103). Albornoz, sin embargo, parece aplicar la premisa teórica de Eltit solamente al habla de Merino y no al habla de Castillo pues no lee cómo el juicio moral “suspendido” y “anulado” de Castillo se puede ver afectado por la narrativa propia del documental. Indica, además que la voz en off de Castillo “se dirige de modo más directo al espectador, y adquiere, por contraste, un mayor espesor” (27). Albornoz, al igual que Castillo, asume un juicio moral sobre Merino al referirse constantemente a ella como La Flaca, con una displicencia evidente, repitiendo el gesto de quienes cristalizan en este nombre su simbolización como traidora. Junto con esto declara al final de su artículo que “la perorata de Merino no hace más que señalar su estatuto de repetición, de artificio, de engañosa abundancia o profundidad” (33). Indicar que el habla de Merino es una perorata y que posee una engañosa profundidad revela la sospecha inescapable sobre el habla del traidor. E instalar la voz de Castillo como una voz en off que adquiere “un mayor espesor”, es precisamente uno de los modos de jerarquizar las hablas. A esto y a las otras decisiones de montaje y recreación cinematográfica que he analizado, subyace un despliegue teatral del yo que

²⁸ Este fragmento es citado y traducido por Albornoz: “on était enfermés dans le discours de la Flaca, [...] [ce qui était] donc néfaste pour ce que je voulais raconter”.

no es neutral, que provoca asco y rechazo en ese “observador crítico” del que habla Albornoz y que personalmente asume. La reproducción de los métodos de interrogatorio que utiliza la directora para reestablecer o hacer aparecer una verdad –reconstitución de escena, interrogación directa, identificación de sujetos a través de fotografías-, el “mayor espesor” de la voz en off de Carmen Castillo, y la explícita demarcación temática entre un allá y un acá de la traición, expresan una condena sobre la traición de Marcia Merino, como un sujeto débil, quien a diferencia de otros no soportó la tortura y cuya habla no puede ni debe ser confiable.

La pregunta que Diamela Eltit se hace en “Cuerpos nómadas”: “¿Desde qué lugar podía yo juzgar la situación de mujeres violadas, torturadas, encarceladas en un medio feroz que yo, desde otro lugar, también había habitado?” (109), es la misma pregunta que se hace Castillo y que intenta mantener en su documental, la misma que se hace Traverso, Albornoz, Nelly Richard y muchos otros. Es, de hecho, la misma pregunta que hace Merino a Alicia Uribe, ¿“tú fuiste Torturada?”. Uribe responde no, y luego aclara, “Eso le sucedió a mucha gente y no todo el mundo fue colaborador de la DINA”, respuesta que subyace a la pregunta retórica de Eltit que indica claramente, yo sí puedo juzgar desde este lado, desde el lado de quienes no traicionamos.

El documental es productivo en mostrar las distintas opiniones sobre la colaboración y las reacciones encontradas que provoca la historia de Merino. Para esto, y a diferencia del testimonio, el documental desafía una narrativa teleológica de la historia a través de distintas técnicas narrativas, que según observamos, incluyen escenas que se suman fragmentariamente, en las temporalidades que se superponen. La pregunta por el tiempo, en la figura del espectro promueve una interpretación más bien abierta, sin una clausura final, y pone en cuestión una idea fija de verdad como algo para ser revelado. El espectro, como un ser que está y que no está, como una presencia ausente, no pertenece ya a lo que entendemos tradicionalmente como

conocimiento, o como indica Derrida, “this thing that looks at us, that concerns us [qui nous regarde], comes to defy semantics as much as ontology, psychoanalysis as much as philosophy” (5). En el documental existe una intención –no siempre lograda- por borrar los binarismos, una resistencia a la clausura moral y un intento por explorar más de cerca la experiencia vivida por el cuerpo del traidor, y creo que en este sentido es un aporte para la memoria de las víctimas de la represión: el documental no deja de ser un testimonio sobre el cuerpo y la voz de Marcia Merino.

Tanto en el testimonio como en el documental hay un temple trágico, cuyo final es irremediamente triste: la protagonista es destruida física y psicológicamente y no puede escapar un dolor que insiste y agobia. Esa tristeza, sin embargo requiere y está en busca de un cambio de modo de ser narrada, una narración de lo político que sea crítico de los binarismos héroe/traidor, que comprenda que los traidores tienen cuerpo, que el cuerpo duele y sigue doliendo. Mi propósito en este capítulo ha sido interrogar la naturaleza del sufrimiento de un cuerpo torturado de la traición, y más específicamente, constatar cómo la violencia ejercida sobre este cuerpo obedece y defiende las lógicas económicas del sistema capitalista. Sumado a esto, propuse una lectura sobre la herida moral que se produce en el cuerpo de la traición para pensar de un modo crítico los juicios sobre víctimas de la dictadura, el modo en que se representa la historia y se narra la política. Para esto, he observado el modo en que se representa y autorepresenta el cuerpo de la traidora en testimonio de Marcia Merino y el documental de Carmen Castillo, analizando cómo la experiencia del sufrimiento se inscribe en el lenguaje textual y cinematográfico. El silenciamiento de su voz y las complicadas intersecciones entre la sujeción, la devastación, el asco y la autoafirmación determinan las operaciones de su construcción.

El silenciamiento y el asco que provoca el traidor confirman la dimensión política de su discurso y corroboran que su cuerpo es, literalmente, el lugar donde se disputan una de las batallas ideológicas más complejas de la guerra fría y las dictaduras Latinoamericanas. Me hago cargo de lo que se pueda entender como falta de neutralidad, y que refiere a un juicio ético propio que busca reconocer a quien fue víctima de la devastación. Para esto he preferido, a la inversa de lo que se ha hecho hasta ahora, “encerrarme en su voz”, “caer en su trampa” y escucharla. Creo que este gesto nunca será adverso para la construcción de una memoria histórica.

CAPÍTULO 2. *PERRAMUS* DE JUAN SASTURAIN Y ALBERTO BRECIA (1984), O LA TRAICIÓN COMO AVENTURA EPISTEMOLÓGICA

“Solo un pueblo capaz de hacer sus propias historietas será capaz de hacer su propia historia”
(Armando Bartra *AniversaRius*)

“Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido”
(Borges, *El Aleph*)

¿Cómo escribir una historia de aventuras después de los horrores vividos durante las dictaduras militares de América Latina? ¿No se vuelve acaso superfluo pensar en aventuras mientras afuera, en la vida real, las pistolas están siendo usadas contra los familiares y los vecinos? Además, ¿bajo qué circunstancias, ficcionales o reales, una persona puede comenzar una aventura si, en el contexto de las dictaduras, cualquier signo de rebeldía, de crítica, incluso de curiosidad será castigado por el Estado con la muerte? El secuestro, tortura, ejecución y desaparición de miles de personas fue una práctica sistemática y extendida en países del Cono Sur, donde compartieron la llamada Teoría de Seguridad del Estado, aliándose con los Estados Unidos para combatir la llamada “peste comunista”. La magnitud de estos crímenes en América Latina segunda en su violencia sólo al genocidio de las campañas de conquista del siglo XVI y XVII por el imperio español, y su resultado fue la derrota de los proyectos de izquierda en el Cono Sur y la victoria definitiva del modelo capitalista de producción. La materialización de esta derrota se puede observar en los fracasos personales y colectivos para derrocar las dictaduras. En Chile, un caso colectivo emblemático fue la Guerrilla de Neltume en 1982, en donde el grupo armado del MIR buscó consolidar una guerra de guerrillas rural con el modelo vietnamita y cubano, pero que fue dramáticamente vencida con la muerte de la mayoría de sus soldados. En Argentina, un ejemplo horrible de la derrota fue el caso del historietista Héctor Germán

Oesterheld, creador de las más importantes y reconocidas historietas de aventuras publicadas en ese país y que incluyen *El Eteranuta*, *Bull Rocket*, *Mort Cinder*, *Sargento Kirk* y las aventuras de *Ernie Pike*. Oesterheld y sus cuatro hijas Beatriz, Diana, Estela y Marina, quienes pertenecían al movimiento guerrillero Montoneros y que habían pasado a la clandestinidad el año 1975 tras la prohibición del partido, fueron secuestrados, ejecutados y desaparecidos, junto a dos nietos y tres yernos. Con excepción de su esposa Elsa y otros dos nietos, uno de los cuales fue devuelto a sus abuelos paternos después de ser secuestrado, toda la familia Oesterheld fue asesinada luego del golpe de estado en 1976. Según testimonios de sobrevivientes, H.G. Oesterheld siguió vivo hasta principio de 1978, fecha en la que seguían publicándose sus entregas de *El Eternauta II*, es decir, aunque Oesterheld estaba desaparecido, Juan Salvo, su personaje viajero de la eternidad capaz de derrocar a los invasores extraterrestres, seguía habitando las calles de Argentina. El asesinato de Oesterheld y de casi toda su familia fue un hecho muy doloroso para los niños y niñas, jóvenes y adultos amantes de las historietas de aventuras, que sintieron con su muerte no sólo la desaparición del creador del héroe criollo más importante, sino también la desaparición del espacio de la aventura, de su posibilidad. Hubo otro héroe muy recordado, que apareció en los años ochentas, en plena dictadura chilena, en la revista *La bicicleta*: Súpercifuentes, un hombre común, cesante, vendedor ambulante, gordo, pelado y chico, que se ponía su traje apretado y su capa para combatir las injusticias. Súpercifuentes nunca tuvo ningún súper poder, por el contrario, le faltaban las fuerzas por la mala alimentación y terminaba, cada vez, en el último cuadro de la historieta, en prisión. Dibujado por Hernán Vidal, Hervi, *Súpercifuentes* es, por una parte, una ironía a la posibilidad de los héroes y la aventura al estilo de la tradición norteamericana, pero por otra parte afirma otro tipo de aventura: la de sobrevivir.

Escrita por Juan Sasturain e ilustrada por Alberto Breccia, *Perramus* (1984) es una novela gráfica que a través de la compleja gramática que posee la historieta, el imbricado diálogo entre el dibujo y la palabra escrita, busca una salida ética a los traumas vividos durante las dictaduras militares en América Latina. A partir de lo que llamo un cambio en el eje de la aventura, esta historieta reinventa el género de la aventura y la concepción del héroe a partir de distintas elaboraciones sobre la traición. La traición en esta historieta es ese evento trágico y complejo en la vida del héroe que lo lleva a la devastación y a su mala fortuna, borrando su pasado y su nombre. Siendo una obra ficcional, *Perramus* centra su argumento en la derrota de los proyectos revolucionarios; con esto, testimonia el horror y construye una memoria visual y textual de la historia (Chute, Wanzo). De hecho, como veremos, es en su afán por reflexionar sobre los modos en que opera la memoria y cómo se construye la historia es que el olvido, como tema, toma un carácter protagónico. En mi investigación, limito mi análisis a los dos primeros volúmenes de *Perramus: El piloto del olvido* y *El alma de la ciudad* (en total son cuatro volúmenes) pues éstos componen una unidad temática cuyo eje central, o más bien, cuyo principio desestabilizador, es la traición. *Perramus* hace que el lector vaya recorriendo junto con el personaje los modos en que conocemos el mundo -lo recordamos y olvidamos, construimos una memoria y en este sentido construimos el conocimiento. A esto llamaré aventura epistemológica. El héroe de esta aventura es uno que piensa que la violencia no es un ente externo a él, sino por el contrario, sabe que la violencia lo constituye: ese es el punto que permite que la aventura continúe.

1. HISTORIA DE LA HISTORIETA Y LOS DESAFÍOS DE *PERRAMUS*

Los nuevos lectores de la aventura

El primer volumen de *Perramus*, *El piloto del olvido*, tuvo su primera aparición en 1984 en la revista italiana *Orient Express*. Luego apareció en Francia en *Circus* y en España en *Comix Internacional*. En Argentina apareció por primera vez en 1985 en la Revista *Fierro*, junto con historietas de reconocidos creadores de la talla de Roberto Fontanarrosa, Carlos Nine, Juan Giménez, Horacio Altuna, Moebius, entre otros. Mientras continuaba la dictadura en otros países, era el renacimiento de la historieta en Argentina. Pero no fue fácil la recepción de *Perramus* en revista *Fierro*. Hubo lectores que se quejaron de su falta de transparencia y dificultad, como aquel o aquella lectora que indica “Córtenla con la incoherencia y las interpretaciones cosmogónicas, déense cuenta que son demasiado elevados para pobres mortales como nosotros” (*Fierro a Fierro. Historietas para sobrevivientes. N°21*), o los lectores que demandaban un mensaje político claro, que hiciera referencia directamente a la realidad nacional como aquel o aquella lectora que, refiriéndose a *Perramus*, señala: “Ya resulta hartante ver historietas que se desarrollan en países abstractos, en países nefastos (EE.UU) o en un futuro que por ahora no interesa, porque el presente quema las patas. Dejemos las elucubraciones técnicas y modernas pero vacías de contenido para los extranjeros del alma” (*Fierro a Fierro. Historietas para sobrevivientes. N°20*). Esta dificultad en la lectura que notaron algunos lectores fue una de las razones para que la historieta dejara de publicarse en Argentina en *Revista Fierro*. El segundo volumen de *Perramus*, *El alma de la ciudad* junto a la primera parte fue publicada en la revista española *Comix Internacional*, en la revista italiana *L'Eternauta* en 1986, y en Francia por Glenant en 1986 los dos primeros tomos. A estas dos primeras partes les siguió *La isla del guano* y *Diente por diente*, publicados en 1991 en Francia por Glenant en una edición compilatoria, y

en adelante su publicación se ha remitido a formato libro. En su totalidad *Perramus* sólo fue publicada en 2014 en Argentina por Ediciones de la Flor, y en los últimos años su difusión se ha ampliado notablemente. En 1989 Amnistía Internacional por primera vez premió a una historieta con su galardón a *Perramus*, en la categoría de mejor libro por los derechos humanos²⁹, y el año 2020 la prestigiosa casa editorial Fantagraphics publicó los cuatro tomos traducidos al inglés en un solo volumen. El largo recorrido de la publicación de *Perramus*, sus interrupciones y discontinuidades, son claves para comprender los cambios en la idea misma de aventura, y a la inversa, las modificaciones que ha vivido la aventura en *Perramus* se pueden leer por las fluctuaciones que ha vivido la industria editorial, tanto a nivel local en Argentina como a nivel global. La aventura, como uno de los géneros predilectos del campo de las historietas es, antes que nada, un aparato cultural determinado por las dinámicas del mercado.

La industria de la historieta en Argentina tuvo un primer apogeo entre la década de los cincuenta y sesenta, declinando durante los años sesenta hasta llegar a su crisis definitiva con la dictadura militar en 1976³⁰. La mayor expresión del período de apogeo fue el proyecto editorial de *Frontera* (1955-1960), creado por H.G.Oesterheld, que produjo importantes revistas como *Frontera* y *Hora Cero*. Durante la década de los ochenta Argentina vivió un renacimiento de la historieta, pero esta vez con distintas crisis debidas a las modificaciones producidas en los circuitos de producción y consumo de revistas. *Perramus* es indicativa de este renacimiento y a pesar de que Juan Sasturain mismo era el editor de la Revista *Fierro*, el hecho de que *El alma de la ciudad* no se publicara en Argentina hasta finales de los años ochenta y en formato de libro

²⁹ En inglés Fantagraphics publicó los cuatro volúmenes en junio de 2020.

³⁰ Oesterheld, en medio de la crisis editorial y económica intentó nuevos proyectos editoriales fuera de Argentina. Para detalles su proyecto editorial en Chile, ver Vidal, Yosa. “Encuentros y desencuentros de Oesterheld en Chile”, Tebeosfera, 2016. TERCERA ÉPOCA, 8, Sevilla.

muestra cómo el género historietístico estaba viviendo transformaciones profundas. La “incoherencia” y sus “elucubraciones técnicas y modernas” y “extranjerizantes” que reclamaron los lectores son parte fundamental de *Perramus* como parte de una transformación en la misma idea de aventura, a la que llamaré aventura epistemológica. Por el momento, importa tener presente que vivió en carne propia las transformaciones del mercado del comic, migrando de ser una historieta en episodios publicada en una revista, a una saga cuyo soporte definitivo fue el libro. Como Pablo Turnes indica respecto a la reconfiguración del campo cultural de la historieta durante la década de los ochenta, “La “revista tradicional” entendida como formato se veía pronto imposibilitada de seguir conteniendo las nuevas formas narrativas de la historieta”(282). Uno de los cambios fundamentales de la industria de la historieta fue una apertura en la edad de los receptores de las obras. El primer apogeo de la industria editorial en Argentina producía historietas de aventuras serializadas para niños y jóvenes, que se vendían a bajo costo en el kiosco de los barrios, y los chicos, una vez que tenían un ejemplar y lo leían, podían intercambiarlo por otro con los amigos o compañeros de la escuela. Sasturain en *El Aventurador*, su obra monográfica dedicada a la obra de H.G. Oesterheld, indica que él mismo fue “carne de kiosco” (21), o uno de esos niños lectores -y consumidores- de revistas de historietas producidas por la editorial Frontera. Dice ahí: “Pertenezco a la primera generación de argentinitos que, para bien o para mal, accedió a la aventura -esa dosis de experiencia y riesgo, violencia e intemperie, de heroísmo y osadía que todo chico debe recibir para dejar la teta y empezar a salir de casa e imaginarse, desear el mundo” (21). La historieta en ese entonces era creada para niños y para ser vendida en kioscos. Y aquí otro de los elementos que luego vio un vuelco y es que, si el destinatario de la historieta durante esos años era gente menor, la historieta en sí también era considerada un genero menor, marginal, una literatura o una historia con

minúscula, en el tono en que Inodoro Pereira le dice a su Perro Mendieta, “mientras otros hacen la historia a nosotros nos dejan la historieta”.

La transición de la historieta al mundo del libro producida durante los años ochenta, transforma la historieta en tanto género narrativo y en tanto objeto de consumo. Esta metamorfosis es similar al paso de la novela de folletín a la novela durante el siglo XIX. Si bien este cambio amplía el mundo receptor de la historieta al de los adultos, su anterior serialidad o fragmentariedad, determinada por la aparición diferida de los números de las revistas, permitían una distribución rápida y económica. Sus lectores pasaron de ser “carne de kiosco” a “carne de librería”, lo que exigía también que fueran consumidores con un nivel mayor nivel adquisitivo. Fue así como la masividad de los lectores también varió: ya no son miles de niños y jóvenes que esperan atentamente la aparición de un nuevo número; ahora son algunos pocos adultos, cuyo gusto desarrollado por la historieta y el fetiche del libro los lleva a averiguar -casi a rastrear como detectives- qué casa editorial está publicando cuáles títulos y autores. No son niños que dejan la teta para comenzar a imaginar y desear el mundo: son adultos que, protegiendo ese rincón de libertad de la niñez, dan una nueva oportunidad, ahora política, a la imaginación. La misma revista *Fierro a fierro: Historietas para sobrevivientes*, cuya primera etapa fue 1984 a 1992, vive ese tránsito. *Fierro*, fue diseñada desde un comienzo como una revista para adultos, amantes de las historietas; esa misma “carne de kiosco” ahora ve y lee una radicalización política y una mayor experimentación estética en ellas. Por otra parte, *Fierro*, además de ser una revista *sobre* sobrevivientes, como bien indica su subtítulo, es una revista *para* sobrevivientes, es decir,

para aquellos que hasta ese momento han sobrevivido a la dictadura y a la precariedad económica de los años de la Guerra Fría³¹.

Junto a *Perramus*, hubo otras historietas que hablaron sobre violencia política y memoria de la dictadura a través del registro ficcional: en la misma *Fierro* se publicó *Sudor Sudaca* de José Muñoz y Carlos Sampayo, muy compleja visual y también narrativamente y que, centrando su argumento en la experiencia del exilio, reflexiona sobre temas como el amor y la memoria. En la introducción a esta historieta en el primer número de revista *Fierro* se explica: “Sudor Sudaca, esas historias hechas desde allá (el exilio), sobre nosotros allá o sobre nosotros a secas”(63) .

Publicada en *Fierro* también, la historieta *La Argentina en pedazos* trató sobre violencia política, pero a partir de versiones ilustradas de narraciones canónicas o conocidas como *El matadero* de Echeverría o *Los dueños de la tierra*, de David Viñas. *La Argentina en pedazos* tuvo la intención explícita de mostrar que la dictadura no fue un hecho de violencia aislado, sino que formó parte de un proceso largo y sistemático de opresión del Estado para la conformación del Estado Nación. El *en pedazos* del título, alude por una parte a la fractura de Argentina, a su desgarramiento histórico, pero también al carácter fragmentario de la colección misma integrada por adaptaciones hechas por distintos escritores e ilustradores³². Piglia, en la introducción a *La Argentina en Pedazos* en el primer número de *Fierro*, indica que esta historieta es “una historia de la violencia argentina a través de la ficción (...) La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia.” (70) La revista se posiciona en una tradición de la historieta y de la

³¹ *La Revista Fierro a Fierro: historieta para sobrevivientes* tuvo una primera época entre 1984 y 1992. Entre 2006 y 2017 volvió como suplemento del diario *Página 12*, y a partir de 2020 se publica digitalmente en el sitio web *El Destape*.

³² Hay en esta sección adaptaciones de Ricardo Piglia, Norberto Buscaglia, Manuel Aranda e ilustradas por Enrique Breccia, José Muñoz, entre otros

literatura argentina para comprender, descifrar e imaginar esa “trama” de la que habla Piglia. En sintonía con lo que propone Borges en su cuento “La trama”, Piglia plantea la “trama” como una repetición de un acto de violencia de manera indefinida. Es el acto de violencia que se repite en Borges, la trama de ese tejido que es la Historia, es una traición que termina en un asesinato. Como indica Laura Vázquez, la revista *Fierro* se dirigía a la sociedad argentina “posicionándose en un sistema de referencias contextuales e ideológicas que apelan permanentemente a un conjunto de representaciones y significados de “lo nacional”.”(292) Junto a las historietas mencionadas, también se cuentan *Ministerio* (Barreiro y Solano López), una novela de ciencia ficción sobre una dictadura en una torre de la que nadie puede escapar, y *Fierros Nacionales*.

Perramus, que apareció por primera vez en Argentina entre el número 11 y 18 de *Fierro* (entre julio de 1985 y febrero de 1986), ha tenido una amplia recepción de lectores y también una recepción crítica que ha priorizado la interpretación historiográfica.³³ A diferencia de éstas, mi lectura explora cómo el complejo entramado conceptual y gráfico de la historieta, sus referencias culturales, abstracciones visuales, tachaduras y juegos de alegorías, da nuevas posibilidades al como testimonio del horror. Si los críticos del comic studies ven en *Maus* de Art Spiegelman (1980-1991) y luego en el trabajo de periodismo de gráfico de Joe Sacco (1993 en adelante) los primeros trabajos testimoniales en cómic no ficcional, propongo que *Perramus* es uno de los primeros trabajos testimoniales en cómic ficcional³⁴. *Maus* pone en cuestión su carácter testimonial a partir de la representación visual de sus protagonistas a través de su aparición

³³ Entre éstas se encuentran Pablo de Santis “Perramus_ el héroe sin nombre” en su *Historieta y política de los '80: La argentina ilustrada*; de Federico Reggiani “Historietas en transición: representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática”; y de Pablo Turnes el tercer capítulo de su libro *La excepción en la regla: La obra historietística de Alberto Breccia (1962-1993)*, donde realiza una exégesis más detallada de la obra, aunque con un foco en la trayectoria historietística de Alberto Breccia.

³⁴ Hillary Chute indica que “The contemporary cartoonists who have changed the nonfiction field most drastically are a Japanese artist (Nakazawa) and two European immigrants to America (Spiegelman and Sacco), each profoundly motivated by world war (Spiegelman was born Itzhak Avraham ben Zev).” En *Disaster Drawn*, p. 6.

gráfica como animales (ratones, cerdos y gatos). *Perramus*, se inscribe dentro de la cultura historietística de *Maus* poniendo en tensión la relación entre testimonio y ficción, pero esta vez desde la otra vereda, escoge la ficción para desde ahí abrirse a la memoria de la derrota en Latinoamérica.

Cambio del eje de la aventura: la peripecia, el viaje, el domicilio y el héroe

Perramus, comienza con una secuencia gráfica, casi sin texto, en la que se narra una traición. La luna llena es la única luz que permite visualizar los rostros y las siluetas de un grupo de militares, los mariscales, que avanzan por una ciudad que duerme: en un zoom dentro de un auto, se ve que sus rostros son cráneos idénticos, todos con la misma expresión vacía y terrible, vestidos por un sombrero militar que lleva como identificación también un cráneo. Los primeros personajes en aparecer en esta historieta encarnan la muerte —es una muerte múltiple y uniformada— y trabajan al servicio de ella. En los cuadros siguientes se hace un zoom out donde estos esqueletos se muestran encarnados (desde lejos son figuras de carne) en un número indeterminado de siluetas idénticas que están en busca de alguien. En las primeras páginas la narrativa se realiza casi exclusivamente a partir de la imagen. Un cuadro negro al final de la primera página explica el silencio y la oscuridad que antecede el encuentro macabro. Un hombre se despierta y piensa: “*me encontraron*” y luego “*nos van a reventar*” (15, las itálicas son mías). La mayor parte de los textos que anteceden y siguen a este encuentro con la muerte no son diálogos, sólo breves pensamientos de un hombre que se ve en una situación límite en la que debe decidir por su bien personal o por el bien común. La variación en el sujeto de las oraciones, la tensión entre el *me* y el *nos* bien muestra este dilema: a él es al que encontraron, pero el grupo es el que está en peligro de muerte. Las opciones son claras: yo o nosotros. Del nosotros forma parte un hombre y una mujer que aparecen durmiendo en un primer plano, ambos están heridos y

pertenecen al grupo VVV según se ve en una cinta amarrada al brazo. Al fondo, en un muro se lee el grafiti “abajo la dictadura”, con lo que se da cuenta de una primera identificación con un movimiento de resistencia. Más atrás, el rostro angustiado del hombre que debe decidir, y en una secuencia ágil de imágenes se muestra la decisión por el yo, huir por una ventana, correr sin mirar atrás hasta que se escucha el “ratatata” de la balacera. A pesar de que el protagonista piensa que luego de esto “se acabó todo”, con la traición arranca la aventura. El “ratatata” del sonido de los disparos, gráficamente desmenuzados, parece indicarle al protagonista que a partir de ese momento él es la “rata”, el traidor, y que de ahí en adelante no podrá dejar de serlo. ¿Qué nos dice la traición en *Perramus*? ¿qué límites son los que cruza? ¿Cómo la gramática del cómic o de la historieta se relaciona al tema de la traición? Y en esta gramática, ¿es posible pasar nuevamente del *yo* al *nosotros*? Para intentar una respuesta, me concentraré en algunos puntos importantes para definir la aventura en las historietas: la idea de peripecia, de viaje, la configuración del héroe y del enemigo, y algunas implicancias políticas de la representación en aquello que Rebecca Wanzo explica como géneros de ciudadanía en los comics.

En *El Aventurador*, Sasturain indica que tener una aventura, “es encontrarse en una coyuntura en que está comprometido el sentido último de la vida personal y *reconocerlo*. Es decir: no es algo que simplemente le pase a alguien, sino que es *algo que alguien elige que le pase*”. (40) El disparador de la aventura es una situación límite, una coyuntura, como la llama Sasturain, -la nevada mortal, la invasión extraterrestre, o escapar de la muerte, como en el caso de *El Eternauta* de Oesterheld- en donde el héroe decide entre distintas opciones –salvar su propia vida y la de su familia, arriesgarse o no por el resto. Ahí, el héroe no es anterior a esa coyuntura, no está dado y no tiene ninguna cualidad física ni moral superior que lo predisponga hacia una decisión: es un hombre común puesto a prueba. Sasturain, quien considera a

Oesterheld la cumbre de una genealogía de la historieta argentina, indica que la aventura consiste en esa capacidad del hombre de asumir una realidad nueva para transformarse, y se distancia de la idea de aventura o de héroe de las historietas norteamericanas en donde al sujeto *le pasa* la aventura, como nacer en el planeta Krypton o que le muerda una araña radioactiva. Podemos ver que los héroes de Marvell, por ejemplo, cumplen con una misión que confirma capítulo a capítulo una determinada identidad personal sin mayores variaciones. Wanda, el Capitán América y Spiderman se despiertan igual en cada nueva historieta, y por más terribles que sean sus enemigos, cada nuevo episodio corrobora que toman riesgos para demostrar que sus habilidades siempre funcionan. Pero la aventura que reivindica Sasturain es otra bien distinta; de modo sarcástico indica que “no es el pelotudeo -irresponsable o no- de vivir peligrosa o gratuitamente fuera de las reglas o fronteras conocidas, metiéndose en líos o cambiándose de trenes, de minas, de camas o de causas sino otra cosa un poco más sutil” (40). Esta concepción “un poco más sutil” de la aventura sin duda está presente en *Perramus*. Vivir el peligro en el caso de *Perramus*, es todo menos que gratuito: él debe escapar, huir, cambiar de cama y de trenes como en las aventuras clásicas, pero en la línea de los héroes de Oesterheld, la existencia se modifica.

La peripecia (*peripeteia*) aristotélica nos sirve para pensar en el modo en que se ha entendido y evolucionado el género de la aventura, y también cómo se relaciona con las ideas de coyuntura y elección indicadas por Sasturain. Como es sabido, gran parte de la discusión generada sobre este término se debe a la muy breve explicación que Aristóteles dio en su *Poética*, y se ha centrado precisamente en si la peripecia es cambio en la fortuna o cambio en la

intención del protagonista³⁵. La traducción al inglés de Anthony Kenny de este breve pasaje es como sigue: “Reversal is a change of direction in the course of events, as already stated, taking place, as we insist, in accord with probability or necessity” (1452a 22-24). *Peripeteia* aquí es traducido por “reversal”, similar a lo que en el contexto de la historieta hemos entendido como coyuntura. Aristóteles da como ejemplo el caso de Edipo quien, por ignorancia, es decir, involuntariamente, realiza una acción que lo lleva al opuesto de lo que deseaba. Dice en la *Poética* “In Oedipus a Messenger comes to bring Oedipus good news and rid him of his fears about his mother; but by revealing his true identity he produces the opposite effect” (1452a 25-27). En Edipo, hay una oposición entre el resultado esperado y el verdadero resultado de una acción. Es decir, si el mensajero quiere reconfortar a Edipo respecto a sus dudas sobre un posible incesto con Merope, finalmente lo que hace es todo lo opuesto, pues verifica que él ha asesinado a su padre y que es hijo de Jocasta, su esposa, lo que resulta en la conformación del argumento trágico. La peripecia, como el reverso de la acción de su curso natural, ha sido desde la tragedia griega fundamental para el desarrollo de lo que hasta el día de hoy se entiende como aventura. El mismo Sasturain realiza brevemente esta conexión cuando indica que “la aventura se asimila a la peripecia, el suceder, a *lo que pasa*” (47), y propone que los clásicos como *La Odisea*, *El Quijote*, *Crimen y castigo*, y *La metamorfosis* se pueden leer al igual que *El Eternauta*, como relatos de aventuras. En el caso de *Perramus*, la peripecia se produce al comienzo con la llegada de los mariscales; ahí, el destino del protagonista cambia, digamos, de una buena fortuna a su reverso, de una situación inicial determinada por la pertenencia a una comunidad con la que el héroe se identifica, un grupo de amigos con los que se comparte una fidelidad. Se puede inferir

³⁵ Para el desarrollo detallado de esta discusión ver Belfiore, Elizabeth. “Peripeteia [Greek] as Discontinuous Action: Aristotle ‘Poetics’ 11. 1452a22-29.” *Classical Philology*, vol. 83, 1988, p. 183.

que, hasta ese momento, el grupo se ha mantenido vivo o cumplido su destino obedeciendo el mandato revolucionario de “resistir hasta las últimas consecuencias”. En este caso, el cambio de dirección de la acción no es por ignorancia -como en el caso de Edipo quien no sabía quién era su madre ni su padre-, sino por una intencionalidad no intencional, una “elección” o una voluntad interferida por la fuerza de una violencia. Es cierto que Perramus no vive la devastación sufrida por Marcia Merino antes de la traición, es decir no fue torturado ni violado antes de escapar y abandonar a sus compañeros. Sin embargo, comparten la devastación producida por la traición misma, que refiere a alguien cuya acción lo despoja de su condición de víctima de la violencia. La agencia, como una performance de acción intencional, se ve interrumpida por la acción del dolor o, en el caso de Perramus, por el miedo a morir. El miedo hace que el protagonista actúe en dirección distinta a su intencionalidad y autodeterminación.

La traición, ese cambio trágico y complejo, es una peripecia sin la cual no es posible la serie de eventos que suceden en el futuro. Por una parte, lleva a la devastación del protagonista y a su mala fortuna, quien como Edipo intenta borrar las huellas de ese dolor, no a través de ese dramático gesto simbólico de quitarse la vista, sino literalmente borrando su pasado y su nombre. Pero como buena peripecia, si bien el cambio produce un reverso de la buena a la mala fortuna, la deserción de la lucha revolucionaria y la traición producen una apertura a otra serie de eventos, en este caso, eventos que permitirán entender de un modo crítico y no binario -es decir, no en la lógica tradicional de las historietas de aventuras- la historia y su destino trágico. En *Edipo* la peripecia (que sucede al mismo momento de la anagnórisis) es el punto de llegada de la tragedia, en *Perramus* es el punto de partida, lo que modifica la derrota como tragedia.

Junto con la peripecia, hay otros elementos que podemos pensar como constantes en el género de la aventura. En el terreno de las historietas modernas, el viaje es una *conditio sine qua*

non, ya sea a través de un desplazamiento geográfico o temporal, a lugares exóticos o realidades extraordinarias. Así mismo, el viaje muchas veces es momento de iniciación, crecimiento personal o de evolución del personaje, como es el caso de *Corto Maltese* (Hugo Pratt) o *Sargento Kirk* (Hugo Pratt y H.G. Oesterheld), aunque también y como ya mencioné, hay muchos ejemplos en que los personajes no evolucionan, como *Tintín* o los superhéroes de Marvel, sino que más bien confirman una y otra vez su infinita capacidad para combatir el mal. Pero si pensamos en casos como *Corto Maltese* y *Sargento Kirk* en donde los personajes sí evolucionan, podemos constatar que estas historietas también utilizan el género de la aventura para abordar temas históricos y culturales, incluso políticos, como un modo de exponer a los jóvenes lectores a una experiencia más amplia del mundo. *Sargento Kirk* (1953), por ejemplo, cuenta la historia de un soldado del ejército norteamericano que, luego de ser obligado a participar en la masacre de una tribu indígena comanche, deserta y se hace parte de la tribu. Desde su primer episodio, *Sargento Kirk* introduce detalles históricos sobre la historia de Los Estados Unidos, en aquel tiempo un tema de interés para la juventud sudamericana dada la importación de contenido cultural a través del cine y las tiras cómicas. Carlos Reyes, estudioso de la historieta en Chile, explica que la aventura “pinta frescos de mundos extraños, de escenarios sorprendentes y lejanos, imposibles de comparar con la realidad cotidiana, pero cuyas historias son pretextos para hablar de nuestra propia naturaleza” (“La gran aventura chilena. Parte 1”). El recorrido existencial de Kirk, en particular el estar fuera de la ley, y la pintura de esos escenarios nuevos y sorprendentes para el público latinoamericano como las tribus comanches en el desierto del lejano oeste, sirvieron para el reconocimiento de las complejidades ideológicas en la representación del cowboy en de las distintas configuraciones de “lo nacional”. Ahora, un elemento no solo diferenciador sino ya revolucionario de *El Eternauta* de Oesterheld, es lo que

Sasturain denomina como el “cambio de domicilio de la aventura”, es decir, que la aventura ya no ocurre en un lugar muy muy lejano, sino que es Buenos Aires el epicentro de la invasión extraterrestre.

A la peripecia, el viaje y el domicilio de la aventura, se suma que el héroe de la historieta de aventuras es, salvo muy contadas excepciones, blanco y hombre, y su enemigo un mal absoluto, que puede tener la forma de extraterrestre, monstruo, indígenas, o cualquier ser “otro”. Hay un importante número de investigaciones que han visibilizado esta problemática como las monografías *The Content of our Caricature* (2020) de Rebecca Wanzo y *Graphic Women* (2010) de Hillary Chute. En general, estas investigaciones llaman la atención sobre una tendencia general de las historietas a crear una cierta “cultura visual” que confirman el modelo patriarcal y racista propios del capitalismo, una abundancia de estereotipos en donde las mujeres, sujetos LGBTQ y de razas distintas a la blanca son ridiculizados y poseen muy poco peso en el desarrollo del argumento. Wanzo, por ejemplo, analiza los tipos o estereotipos de las historietas, como son los niños, los soldados y líderes revolucionarios, y los llama géneros de ciudadanía (“genres of citizenship”) que despliegan una gramática visual racializada, que construye una visión del ciudadano ideal o del ciudadano que rechazamos. Estos géneros de ciudadanía, dice Wanzo “can be so naturalized, that they mask the racialized ideological work of theses typologies” (6). En este sentido, la representación de tipos y también su falta de representación, crean modelos de ciudadanía y de pertenencia que determinan, en el caso de *Perramus* por ejemplo, qué significa ser un héroe, un revolucionario o revolucionaria, y en último término, un sujeto político.

La gramática visual de las historietas, a la vez que define y defiende un determinado tipo de ciudadano, ha tradicionalmente defendido abierta o de manera encubierta los proyectos

coloniales y capitalistas a nivel global. Un ejemplo paradigmático de esto y que ya hemos mencionado son *Las aventuras de Tintín*. Si bien hay discrepancia en la recepción de la obra de Hergé respecto a una evolución o falta de evolución crítica en el personaje de *Tintín*, se puede aseverar que el protagonista representa una versión idealizada y blanqueada de un joven europeo, que pelea a favor de empresas coloniales. Aunque a veces de manera contradictoria, en general *Tintín* ilustra una idea del mundo racista, misógino y anticomunista. *Tintín en el Congo*, por ejemplo, presenta una visión infantilizada y ridiculizada de la población africana, o *Tintín en el país de los soviets*, una visión igualmente ridiculizada y demonizada del proyecto comunista. Tintín es un súper niño que, como un pequeño empresario capitalista, siempre está a la altura de los desafíos, con la voluntad y la entereza necesarias para salir airoso de cualquier aventura que se le presente, ignorando absolutamente la violencia que ocultan sus empresas. Podemos verificar que en general las ideas de progreso como de ilustración en la aventura moderna esconden, sino defienden abiertamente, proyectos coloniales, o como indica Dani Filc, “adventure books have always been masculinist and, like capitalism, the adventure genre of the nineteenth and twentieth centuries is closely related to European colonialism” (96).

La primera versión de *El Eternauta I* (1957-1959) dibujada por Solano López, aunque con matices, es parte de una misma cultura visual que define a un ciudadano ideal masculino, blanco y de clase media acomodada. La representación femenina en la historieta se restringe a Martita y Elenita, esposa e hija de Juan Salvo -el protagonista-, que aunque colaboran en la resistencia armada, lo hacen oblicuamente, contabilizando víveres y ayudando en la confección de la escafandra protectora. Tampoco hay representación de minorías raciales y Franco, el tornero, es una versión romantizada de la clase trabajadora. Más allá de que Juan Salvo no pueda escapar de su condición de viajero del tiempo, el héroe colectivo en *El Eternauta* confirma los

ideales de una modernidad ilustrada, masculina, cuya astucia y conocimiento positivo de la ciencia les permite enfrentar el mal y superarlo. En esta versión se representa una idea positiva del desarrollo científico como progreso, lo que contrasta con una absoluta ausencia de evidencias de cualquier injusticia estructural. Salvo la aparición de Franco, Martita y Elenita, la estructura de clase es incuestionada, no hay rastro de otra raza que no sea la blanca, ni otro género que no sea el masculino. En otras palabras, incluyendo la obra maestra de la historieta en Argentina, el sujeto de la aventura en tanto héroe moderno es un hombre blanco, (se ve “blanco”, se siente “blanco y excluye de su visión del ser nacional al otro racial y étnico) y parte de un proyecto ilustrado gracias al cual puede modificar la realidad en pos de un progreso.

La segunda versión de *El Eternauta I* (1969) ilustrada por Breccia comienza tempranamente a modificar la idea moderna de aventura al introducir en su gramática visual elementos disruptivos que problematizan la “comunicabilidad” de las historietas, y porque a través precisamente del tema de la traición, propone una crítica a las prácticas imperialistas de Los Estados Unidos. Tanto la gramática visual como el contenido de *El Eternauta I* del 69’, hacen un inusitado énfasis en la violencia del sistema económico, el carácter testimonial de la historieta y la dificultad de representación. El vuelco en el registro gráfico y narrativo de la historieta marcará un hito importante para el surgimiento de una serie de historietas de aventuras producidas durante los años setenta. Estas historietas tenían como fin precisamente denunciar la situación de marginalidad la relación de subalternidad entre América Latina y las potencias europeas y norteamericanas: son las llamadas historietas militantes (Vázquez, 171), escritas en su mayoría por Oesterheld y dibujadas por Solano López y Leopoldo Durañona, entre las que se cuentan *El Eternauta II*, *La historia de los villeros* (1973), *Perón: la reconquista del gobierno* (1973) y *450 años de guerra contra el imperialismo* (1973-74). En estas historietas el sujeto de

la aventura sigue siendo el héroe positivo que encarna los valores patrióticos, capaz de superar la adversidad a través del ingenio, el esfuerzo, el buen uso del conocimiento científico y la pericia en el manejo de armamento, pero esta vez es un sujeto revolucionario. Además, el “pacto ficcional” al que se refiere Humberto Eco, se ve afectado por la integración de hechos reales, fotografías y datos autobiográficos del creador. Ya no tenemos que fingir “que lo que (el autor) nos cuenta ha acaecido de verdad”(Seis Paseos, 85), sino que sabemos que lo que leemos es testimonio visual de sucesos reales. No perdamos de vista además que en esta incursión de la historieta de aventuras a la militancia política y la denuncia, la segunda versión de *El Eternauta I* fue dibujada por Alberto Breccia, el mismo que quince años después dibujó *Perramus*.

Para comprender en qué medida confirma y modifica la idea de aventura *Perramus*, hemos revisado algunas de sus características más esenciales en algunas historietas populares, pero en particular en *El Eternauta* por la relevancia que tiene para Sasturain y Breccia el legado historietístico de Oesterheld. La influencia de Oesterheld se puede observar en un variado corpus de obras que Sasturain hizo en su homenaje, y también en la misma obra que Breccia y Oesterheld produjeron en conjunto. Hacia el final de este capítulo profundizaré sobre el papel de la nostalgia en esta nueva configuración de la aventura, pero no sin antes detenerme un momento más en la tradición de la traición en la historieta en Argentina. En *Sargento Kirk* (1953), el protagonista de esta historieta, fue parte del famoso Séptimo Regimiento de Caballería, cuyo destino natural -para seguir en la nomenclatura aristotélica- era seguir masacrando indígenas. La peripecia en esta historieta, o el reverso de la acción de su curso natural, se produce cuando Kirk deserta del ejército, luego de que mata a Nokoni, el jefe de la tribu. Esta traición al Ejército Norteamericano sirve tanto para presentar una versión alternativa a la tradicional historia de cowboys como para tratar problemáticas existenciales e identitarias. Así, en *Sargento Kirk* el

tema de la traición permite problematizar y reflexionar sobre los géneros de ciudadanía que tradicionalmente se presentan en la novela de aventuras norteamericanas, importadas y tomadas como modelo en Sudamérica, que operan principalmente bajo los binomios blanco/indios o dentro/fuera de la ley. Alternativa, digo, a algunas historietas de cowboys que fueron publicadas durante décadas y que se transformaron en clásicos en Argentina y en toda América Latina, como fue *Red Ryder* (Stephen Slesinger y Fred Harman) o *El llanero solitario* (*Lone Ranger*) (Fran Striker y Ed Kressy entre muchos otros). Felipe, por ejemplo, el famoso y querido personaje de Mafalda, es un absoluto admirador de *El Llanero Solitario*. La permanente presencia de *El Llanero Solitario* en Mafalda ilustra bien la popularidad que este personaje tuvo en la cultura argentina. En una de las tiras, Felipe asalta por la espalda a Manolito y le dice: “alto ahí, soy el Llanero Solitario”, a lo que Manolito responde: “¿El Llanero Solitario? ¡Mucho gusto! Mi nombre es Rockefeller, a sus órdenes” (Quino 1988). Felipe, “carne de kiosko” y amante de las historietas como Sasturain, con la respuesta de su amigo Manolito, proto-empresario e hijo del almacenero del barrio, ve destruido su mundo fantástico y con ello, su aventura de vaqueros.



Figura 2. 1 Tira cómica de Quino en donde se ve el diálogo entre dos niños, Felipito y Manuelito.

Tiras cómicas como el *Llanero Solitario* y *Red Ryder*, junto con proveer de mundos fantásticos y aventuras posibles para los chicos y jóvenes del continente, fueron responsable de una serie de caricaturas y representaciones raciales extremadamente ofensivas, y que como revisamos, crean

determinados géneros de ciudadanía. Quizás uno de los mejores ejemplos es que el único indígena “bueno” del Llanero Solitario, el ayudante principal del héroe, se llamaba Tonto. Oesterheld, algo más consciente de lo problemático de estos estereotipos que Felipe, critica las construcciones identitarias de raza y promueve, en sus pequeños lectores, una identificación con un héroe que disiente del héroe estereotípico del comic y por extensión de las narrativas nacionales. Sargento Kirk, al desertar, traiciona al estado nación de los Estados Unidos, en un movimiento muy similar al del Martín Fierro. Tanto el Martín Fierro como Kirk realizan una crítica sistemática a la idea de patria, así mismo como una crítica a la idea de ley. Pero ambos, al mismo tiempo que expresan que toda ley es injusta, confirman una serie de valores épicos como la hombría, la fortaleza y el honor, que no se contradicen con el programa ideológico nacional argentino o norteamericano. Como indica Cáceres, “Las novelas del Sargento Kirk irradian un potente aliento épico en el registro de la lucha en el desierto” (62), es decir, confirma valores positivos del héroe, y de hecho, su traición no hace más que engrandecer sus hazañas. Aunque escrito en el siglo XX, el Sargento Kirk es finalmente un héroe del siglo XIX. Kirk ha decidido correctamente y podría perfectamente servir como modelo de héroe para Felipe³⁶.

2. LA TRAICIÓN, UNA PREGUNTA SOBRE LA IDENTIDAD

³⁶ El desertor (traidor) que pelea con el cuchillo y boleadoras es lo que finalmente conforma al sujeto heroico en la gauchesca. Es este el paradigma de la gauchesca que permite que Borges la reescriba y resignifique la muerte heroica (Dahlman en *El sur* y la venganza del Moreno, por parte de su hermano en *El fin*). Teniendo esto en consideración, sería productivo pensar en qué medida el *Sargento Kirk* es también una re-significación de este género a través de los códigos del comic internacional. Como ya indiqué, tanto en *Sargento Kirk* como en el *Martín Fierro*, el crimen de la traición se relaciona a una fuerza opositora a la seguridad del Estado. Dicho esto, sería productivo ahondar más en el sentido de la miseria y tratamiento de la frontera en *Kirk*, o porqué la frontera en el contexto de la Guerra de Secesión le sirve a Oesterheld para reflexionar sobre las identidades nacionales en un contexto más amplio. La gauchesca americanizada de Oesterheld, a diferencia del *Martín Fierro*, no cierra con una serie de consejos ni se incorpora al proyecto liberal, sino que se mantiene en esa zona fronteriza, anárquica del gaucho.

Tradición de la traición en la historieta

Como mencioné, la traición también se tematiza en *El Eternauta*. En la primera versión ilustrada por Francisco Solano López se verá como la posibilidad de ser superado por el miedo, es decir, ser traicionado por sí mismo, y también como el miedo ante la traición de un amigo. Este miedo, sin embargo, nunca se ve concretado pues cada vez el héroe resiste y prima el bien común. Uno de los principales cambios en el argumento de la segunda versión de *El Eternauta*, es la radicalización política de la historieta a través precisamente del tema de la traición. Si bien la peripecia se produce en ambas versiones por la invasión extraterrestre, como adelanté, en la versión de 1969 Estados Unidos entrega a Sudamérica a las fuerzas invasoras a cambio de no ser atacados. La alianza que los Estados Unidos decide consolidar con las fuerzas invasoras y su traición a los humanos, revela una relación de conveniencia que prima detrás de la lógica capitalista que defiende intereses nacionalistas.³⁷ Pero una vez más, tanto en *El Eternauta* en sus distintas versiones como en *Sargento Kirk*, se confirma una visión positiva del héroe rebelde. Como hemos visto, la traición en muchos casos problematiza definiciones identitarias, los binomios amigo y enemigo, el estar dentro o fuera de la ley o de la patria, pero el héroe finalmente siempre resiste y está a la altura de los desafíos.

Las características, delineadas hasta aquí como fundamentales en la idea de aventura en las historietas, están en *Perramus*, donde conscientemente se hace parte y cargo de esa tradición. Sin embargo, hay una crítica y reformulación a cada una de estas constantes en lo que propongo llamar un *cambio en el eje de la aventura* a partir de la traición. *Perramus* difiere de los héroes de Oesterheld pues, más allá de la derrota, no está a la altura del desafío. La traición no es un simple

³⁷ Para más detalle sobre la tematización de la traición en las dos versiones de *El Eternauta I* de H.G. Oesterheld, una ilustrada por Solano López (1957-1959), y la otra por el mismo Alberto Breccia de *Perramus* (1969), y su politización, ver: Vidal, Yosa...

fracaso. En la coyuntura *Perramus* se revela no como un héroe, sino como un cobarde; puesto a prueba, decide por su bien personal y no arriesgarse por el resto. Pareciera que ni Juan Salvo, ni el Sargento Kirk son posibles luego de la horrible experiencia de las dictaduras, donde los aparatos de represión demostraron que la tortura y el asesinato funcionan, que los cuerpos se quiebran y que son débiles. Esta serán las particularidades de la traición en *Perramus*, que la relacionan y a la vez la diferencian de una tradición de la traición en Argentina, y la instalan como una producción cultural de la postdictadura. A continuación, entonces, elaboraré más en detalle los modos en que el diálogo entre la palabra y la imagen tematiza la traición con el fin de proponer un nuevo sentido a la aventura en la historieta.

El Enemigo en el traidor

La traición en *Perramus*, como detonante de la acción, cambia el eje de la aventura y, por lo tanto, de enemigo. Por una parte, hay una dimensión del mal claramente identificable: el rostro cadavérico de los mariscales como metáfora del totalitarismo y Mr. White Snow como sinécdoque del intervencionismo extranjero. Algunos críticos han visto en esta representación del mal una de las debilidades de la novela. Reggiani, por ejemplo, indica que “los mariscales aparecen entonces como radicalmente diferentes de las sociedades que gobiernan, al modo de un ejército de ocupación. (...) Los horrores de la dictadura son propuestos como hechos en alguna medida ajenos a una sociedad básicamente inocente que en todo caso pecó por la negación o el olvido.” (18). Pablo Turnes, por su parte, indica que, aunque los personajes desafían la lógica del poder dictatorial, “sigue siendo problemático el recurso representativo: nunca hay calaveras que no sean agentes de los mariscales, no hay personas que posean esos rasgos. La división siempre es tajante entre unos y otros, y el poder de los primeros funciona en base a la cobardía de los

segundos”(274). En términos representativos es convincente la crítica de Turnes pues la representación de los mariscales sí es maniquea, no muestran signos de humanidad o que las personas no toman rasgos de cadáver. Mi lectura, sin embargo, entiende que en el centro del argumento está la traición del protagonista, lo que pone en cuestión precisamente esa línea tajante o división maniquea entre el bien y el mal, el amigo y el enemigo, en tanto el héroe “colabora” o “elige” colaborar con el enemigo y el enemigo ingresa dentro de la conciencia del héroe.

A Perramus y Canelones, se les suman luego otros dos personajes: El Enemigo primero, y luego Jorge Luis Borges, con lo que una idea de identidad colectiva se va construyendo, aunque poco a poco, a pedazos. Su misión será salvar alma de la ciudad, como se titula el segundo volumen. Esta nueva configuración de lo común dista de participar de una idea romantizada de una nueva resistencia, como sucedía en *El Eternauta*, en todas sus versiones. Los personajes que conforman el héroe colectivo en *Perramus*, luchan por preservar sus propios intereses y en ellos primará el desacuerdo, la falta de comprensión, la ironía. Con el personaje de El Enemigo, que pasa a formar parte del héroe colectivo, la novela reflexiona directamente sobre los mecanismos de enunciación del discurso político. Desde disciplinas como la semiología y el análisis del discurso se han tipificado y descrito los mecanismos que operan dentro de los discursos políticos, en particular aquellos asociados a instituciones como los partidos políticos y el Estado. Una de las características destacadas por la semiología es la conformación de identidades opuestas, un nosotros y un ellos, lo que enmarca indefectiblemente en una dimensión polémica o de enfrentamiento. Eliseo Verón indica que “la enunciación política parece inseparable de la construcción de un adversario” (16), construyendo siempre un otro negativo, lo que llamamos acá el enemigo, y otro positivo, que es aquel al que se dirige el discurso. El Enemigo, en

Perramus, es un hombre a quien le montaron la historia de un bombardeo inicial, que el ejército tomó preso y que todos los años intenta escapar, en un día especial, “el día del enemigo”, para que el ejército de Mr. Whitesnow Island Co. lo pueda atrapar. El enemigo, aquella fuerza opositora del héroe, responde a una narrativa creada para reforzar discursos pertenencia, o como dice Mr. Whitesnow “el enemigo es una necesidad” (46), o como luego confirma el propio Enemigo, “Mr. Whitesnow me necesita todavía, no existe sin mí” (51).

Pero volvamos al enemigo interno, como principal cambio del eje de la aventura. Como he indicado antes, la traición a una promesa que no se cumple provoca un dolor que se incrusta en el cuerpo del traidor como una memoria que no puede ser abandonada. La traición no heroica provoca una relación inescapable con el pasado. De manera similar a como ocurre con el cuerpo de quien ha sido violado o torturado, el cuerpo del traidor, a través de la memoria de la traición, sigue doliendo. *Perramus* elabora directamente sobre la traición en el contexto de las dictaduras militares en América Latina, y su relación con la memoria y el olvido. Como discutí en el capítulo anterior, la traición como manifestaciones de una voluntad se vuelve problemática en el contexto de la violencia. El héroe en *El Eternauta I*, por ejemplo, en ambas versiones, *elige* arriesgar su vida por la liberación de los países sometidos a la invasión extraterrestre; el héroe inicia su aventura *eligiendo* por el bien común. “Elegir” traicionar cambia el eje de la aventura en esta historieta hacia una aventura que implica la fragilidad del cuerpo y de la voluntad. Como vimos, la devastación es aquello que daña la conexión que existe entre el cuerpo voluntario y el cuerpo involuntario, entre el cuerpo que tengo, que veo, que controlo, y el cuerpo que soy y que va más allá de mi voluntad. *Perramus*, aunque no es torturado ni violado como Marcia Merino, se transforma, como ella, en un traidor porque no obedece a los mandatos de la moral revolucionaria, porque no resiste y entrega a sus compañeros. La línea divisoria que cruza

Perramus, que “elige” cruzar, es tajante, marca un antes y un después de la traición. La herida moral que se produce luego de haber traicionado lo devasta, es atormentado por la culpa y siente asco de sí. Los paneles en que se ve a Perramus en el bar, luego de la huida, presentan una secuencia en zoom que va desde una panorámica del lugar, acercándose cada vez más a la expresión de desolación en su rostro, repetida en cada cuadro. Su torso está apoyado sobre la mesa, sin fuerza, con una mano sostiene su cabeza y con otra un vaso. Una mujer le pregunta “¿Qué te pasa nene?”, a lo que él responde, “Estoy muy mal y me quiero morir” (18). Esta es la primera vez que el personaje habla -antes sólo se leían brevemente sus pensamientos-, y es donde la reformulación de la aventura se presenta.

Por sujeción, por otra parte, entendimos a aquella forma en que el sujeto está subordinado al poder a través de instituciones y también como un modo en que ese poder está internalizado y nos identificamos con él en un modo de subordinación. El poder institucional queda claramente representado por los Mariscales y las fuerzas de dominación extranjeras. El segundo modo de sujeción se ve a partir de las escenas iniciales de la historieta que reflexionan sobre las tensiones internas de subordinación de Canelones y de Perramus al poder, en particular en el momento en que “colaboran” echando al mar los restos de sus amigos asesinados. El enemigo no está representado en una visión absoluta y ajena al pueblo y al protagonista, el enemigo habita dentro de él y lo acecha. En una primera instancia, Perramus no ha tomado una elección en el sentido tradicional de la historieta de aventuras cuando salta de esa ventana y huye. Las balas que asesinan a sus compañeros le recuerdan lo rata que fue, y que ya no es posible ser el héroe romántico que elige (esta vez sin comillas) ser sujeto de la aventura: traicionar es antes fruto de una compleja y terrible relación entre resistencia y voluntad, entre corporalidad y promesa -la de resistir y nunca desertar- en el contexto de la lucha revolucionaria. En tanto en esta coyuntura

moral predomina la fragilidad del sujeto, podemos decir que la aventura en *Perramus* se desarrolla en los márgenes del heroísmo patriarcal en la que la mayoría de las historietas de aventuras se construyen, incluyendo las de Oesterheld. Otro mecanismo gráfico para presentar la duda y la fragilidad se hace muchas veces repitiendo el rostro de Perramus haciendo un zoom in. En el episodio en que Perramus, Canelones y el tercer rebelde tiran cuerpos de desaparecidos al mar, antes de escapar preguntan: “¿Eres valiente Perramus? La voz en el panel viene desde atrás del protagonista, quien mira hacia otro lado. Un segundo panel lo muestra en silencio y finalmente, en la misma imagen, aún más cercana, se ve la respuesta de Perramus “no sé. Pero creo que no lo he sido” (29). Este tipo de secuencias son las que la historieta desarrolla para enfatizar el dilema psicológico del personaje.

El Aleph, Olvidar para recordar

El Aleph es el nombre del bar al que va Perramus después de que comete la traición, haciendo referencia directa al famoso cuento de Borges que lleva el mismo título. Este nombre revela que el burdel, como un Aleph, es el centro y reflejo de todas las cosas, el punto en el que se accede al infinito. En el cuento de Borges, su primer epígrafe es una cita a *Hamlet* que indica “I could be bounded in a nutshell, and count myself a King of infinite space” (1061). Luego, ya avanzado el cuento, Carlos Argentino Daneri explica a Borges -personaje- que El Aleph que tiene en su casa es “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (1066). En el sótano de Daneri, en el rincón debajo de la escalera, con la cabeza en una almohada y los ojos entrecerrados, Borges vive el prodigio. Ve, en un mismo espacio, todas las imágenes existentes en el mundo. El Aleph en la nuez y en el sótano de Daneri son el espacio en donde el sujeto se encuentra con la eternidad y expone su existencia a todas las posibilidades. Pero el Aleph,

aunque es el centro en el que se accede al infinito, no se encuentra en un centro: está en los márgenes de la ciudad, en el rincón de un sótano, o en una nuez. El Aleph de *Perramus*, al igual que el del cuento de Borges, es un centro alternativo, o como indica David Viñas respecto a este último, un centro “que cuestiona el centro axial y canónico”(109).

El burdel, como espacio recurrente en las narrativas latinoamericanas, ha sido descrito como ese centro marginal en donde confluyen un muestrario social de la ciudad o pueblo en donde se ubica. Con excepción de las mujeres que no trabajan ahí, es el locus al que recurren políticos de todas las tendencias, los dueños de la ciudad y también los más pobres. Pensemos en *Juana Lucero* (1902) de Augusto D´Halmar, *El lugar sin Límites* (1966) de José Donoso, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José Miguel Arguedas, *Pantaleón y las visitadoras* (1973) de Mario Vargas Llosa, entre tantas otras novelas, donde el burdel es el lugar en donde se define la identidad y se negocia el futuro político de los pueblos. En estas novelas, la identidad y el futuro se define y se juega por los machos adultos, no sin la intervención siempre intencionada y oculta de las mismas prostitutas. En el burdel además, en tanto centro alternativo, no se aplican las leyes que rigen la vida exterior; por ser un espacio carnavalesco, rigen normas y códigos particulares a él. El burdel de *Perramus* es el Aleph, lugar en que confluyen los opuestos, los mariscales y los desechados, los héroes y los traidores, y donde operan leyes extraordinarias. Como centro alternativo, es el espacio utópico ideal para un sujeto en crisis; mujeres bellas ofrecen salidas posibles a la pesadilla que cada uno vive: Rosa ofrece la suerte, María el placer, y Margarita el olvido; Perramus decide por esta última. En contraste con el éxtasis visionario que vive Borges-personaje ante el Aleph, aquí Perramus vive lo contrario, una implosión de imágenes, una borradura, un punto que, en vez de sumar todas las posibilidades, las resta. Esta borradura se representa gráficamente a partir de una secuencia de imágenes en una página

completa: los tres primeros paneles realizan un zoom out desde una cama en la que se encuentra el protagonista con Margarita, hasta una imagen de la ciudad en que alguien repite la palabra olvidarás, como un conjuro. La hilera que sigue es de cuatro paneles más pequeños, todos del mismo tamaño, en donde está Perramus acostado: el primero es junto a Margarita y tiene los ojos abiertos, el segundo es igual pero tiene los ojos cerrados, el tercero es un cuadro negro y el cuarto ya no está Margarita. La regularidad de los paneles marca un movimiento temporal que en su itinerario se apaga, se va a negro literalmente, para representar simbólicamente el momento en que se borra la memoria. La hilera final de dos paneles muestra la confusión de Perramus quien pregunta a Margarita “¿Quién soy yo? ¿Quién eres?” (19). El panel negro es como un cerrar de ojos: está delimitado por márgenes muy establecidos y dura un instante. En un solo momento de la secuencia el panel negro grafica el acto fantástico de la pérdida. El momento negro del olvido es, como el Aleph, un prodigio y como éste, está gráficamente descentrado, corrido levemente hacia la derecha de la página. El momento del olvido no es la suma de la totalidad de las imágenes, sino su resta.



Figura 2. 2 y Figura 2. 3. Dos páginas de la historieta *Perramus*. En la primera página se ilustra al protagonista sentado en el bar “El Aleph”, donde una mujer le ofrece tres posibilidades asociadas a tres mujeres: la suerte, el placer, el olvido. La segunda página ilustra la relación amorosa entre Perramus y Margarita, la mujer asociada al olvido, y el momento en que el olvido se produce. Acuarelas en blanco y negro

Pero el burdel no sólo actúa como el inverso de un Aleph, pues tanto *El Aleph* como *Perramus* comparten la tematización sobre la memoria y el olvido. Para Borges, olvidar, seleccionar, sintetizar es de hecho fundamental no solo para el ejercicio cognitivo sino también estético. Borges -personaje- primero decide olvidar el indeseado encargo de Daneri de conseguir que un escritor conocido redacte el prólogo para su poemario “La tierra”. Decide olvidarlo porque no le gusta y no le interesa. “La tierra” es un poemario aglutinador como un Aleph; de hecho, surge como fruto de las sucesivas visiones que el poeta tiene del prodigio, y en él se propone nada más que describir “toda la redondez del planeta” (1063). En la empresa enorme y tediosa de Daneri, enumera y describe en largos e informes versos alejandrinos paisajes que van desde Australia hasta Veracruz. Una vez que Daneri lee y explica detenidamente algunas estrofas del poema,

Borges indica que “Nada memorable había en ellas (las estrofas); ni siquiera las encontré mucho peores que la anterior” (1063). Aquí el olvido toma una dimensión distinta a la que recién analizamos, como una borradura, que en el caso de Perramus, es una posibilidad de sobrevivir la culpa y la devastación producida por la traición. Olvidar, cuando se piensa en relación con el inmenso poema de Daneri, refiere más bien a aquella capacidad fundamental para recordar. Daneri comparte con Funes “el memorioso”, otro de los cuentos emblemáticos de Borges (cuento que Perramus está leyendo en la historieta), la experiencia de la multiplicidad aditiva, infinita, que nada tiene que ver con la inteligencia. Funes, a pesar de su memoria infalible, se ha vuelto idiota, ha perdido su capacidad de pensar porque, como indica el narrador, “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (883). El olvido posibilita la síntesis y la abstracción, ambas fundamentales para que opere la memoria, es decir, para que una experiencia sea recordada. Funes era incapaz de formular ideas generales, símbolos, de concebir identidades, ni siquiera la de sí mismo porque “su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez” (883). La identidad, como dice David Johnson, “requiere mismidad a lo largo del tiempo, algo que la memoria de Funes ignora” (179). La memoria total de Funes, el registro de cada momento no permite que exista ningún concepto pues los conceptos deben ser idénticos a sí, no pueden variar en cada presentación empírica que se manifiestan, y en este sentido, no puede haber lenguaje (un nombre, por ejemplo, para cada aparición de la cara de Funes en el espejo, para cada una de sus expresiones diferidas en el tiempo es un lenguaje imposible). Funes, como Daneri, se propone escribir obras totales como un vocabulario infinito para la serie natural de los números y un catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo, pero Funes, a diferencia de Daneri, se da cuenta de que un proyecto así es “interminable” e “inútil”. El olvido, en tanto permite la

abstracción, la conceptualización, la síntesis, es imprescindible para pensar y para producir lenguaje.

Si el poema de Daneri es inútil, es también abiertamente malo: carece de gracia, utiliza un “depravado principio de ostentación verbal” (1064), se limita a ser una interminable suma de elementos, de una selección léxica pobre y pomposa³⁸. El poema de Daneri opera en el lenguaje, sucesiva y aditivamente, lo que se contradice en principio con el prodigio del Aleph, que opera no linealmente. En el instante gigantesco del Aleph todos los actos “ocupan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (1068). La empresa de escribir la visión del Aleph, entonces, no tiene otra salida que el fracaso, cuestión que Borges-personaje sabe. Pero a pesar de esto no puede contenerse de contar y tras una veintena de “vi” enumera algunos ejemplos de lo que vio en su experiencia prodigiosa. Borges personaje no escribe el Aleph, porque es inútil; además sería una traición a esa experiencia porque sería una traducción lingüística de ella. Pero Borges tampoco lo recuerda; ya fuera del lenguaje, la imagen del Aleph sería una memoria total, lo que no solo es imposible sino también muy aburrida, y entonces la olvida. Dice Borges: “Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido” (1069). El olvido, una vez más en *El Aleph*, se presenta como esa capacidad fundamental para recordar, para discriminar entre los recuerdos, para hacer de las imágenes de la memoria algunas memorables y otras no, para pensar, para tener una percepción estética del mundo y para sobrevivir.

³⁸ El poema de Daneri se puede leer como una anti-poética del cuento en Borges:

Tanto a Borges (en el *Aleph*) como a Ferramus les trabajó felizmente el olvido, aunque el mecanismo fue absolutamente distinto: mientras uno fue una capacidad cognitiva natural, el segundo fue un prodigio fantástico; en el burdel “el Aleph”, vivió el reverso de un Aleph. Sin ese prodigio, Ferramus hubiese sobrevivido con la persistente presencia del pasado en el presente, como le sucede a Marcia Merino, la persistencia incesante del momento de la traición. Volvamos una vez más al panel negro en la secuencia gráfica del olvido ¿No es acaso la gramática visual de la historieta un medio admirable para “traducir” ese momento de simultaneidad, que actúa sin superposición ni transparencia, irrepresentable en el lenguaje escrito? Esta traducción en el lenguaje gráfico no es, a diferencia del poema de Daneri, un fracaso; como un aleph, opera en un instante, ocupa un mismo punto. El panel negro, a diferencia del lenguaje escrito, es capaz de representar el instante de la borradura de la memoria.

Ni perdón ni olvido

El olvido tanto en *El Aleph* como en *Funes el memorioso* de Borges se presenta como aquello fundamental para que el pensamiento funcione. En *Perramus*, el olvido es aquello que permite que el personaje siga su aventura. Ahora, es importante indicar que estos atributos positivos del olvido no se contradicen con el llamado ético de la historia para ser recordada, aquel imperativo ético en contra del olvido y que históricamente ha servido para pensar a la memoria como ejercicio para traer al presente los actos de violencia del pasado. La consigna “ni perdón, ni olvido”, repetida por los familiares de ejecutados y desaparecidos durante las dictaduras, da buena cuenta de esta dimensión del olvido como un acto negativo practicado por quienes ejercen el poder y se benefician de la violencia. Con el fin de elaborar esta otra dimensión del olvido, haré un pequeño paréntesis para mostrar la idea de fetiche en Marx ya que, estando al centro de la noción de una “lucha por la memoria” llevada a cabo por los movimientos

por los derechos humanos, es parte importante también del ejercicio creativo que *Perramus* hace sobre las nociones de olvido y memoria en el contexto de las dictaduras en Latinoamérica.

En el Volumen I de *El Capital*, Marx realiza una crítica al capital a través del análisis de la mercancía. La mercancía o “that very queer thing” (319), se define por su intercambiabilidad con otras mercancías -es decir por su valor de cambio- lo que hace que distintas mercancías sean equivalentes en una relación abstracta respecto a su utilidad -o valor de uso-. Esta ecuación de equivalencia permite que el trabajo humano que está detrás de su producción permanezca oculto. La acumulación del trabajo humano que significa la producción de un determinado objeto de consumo se traduce –y reduce- a su valor relativo respecto a otro. Para Marx, esta relación abstracta es posible sólo porque hay trabajo humano materializado en ella, y la mercancía, como producto de trabajo humano, hace que el carácter de su valor sea social. La relación entre sujetos y mercancías establecen una dinámica propia de un mundo al revés, donde las relaciones sociales se comodifican y las relaciones que existen entre las mercancías toman un carácter social. A través del conocido ejemplo del lino y la chaqueta, Marx explica:

“We see then, all our analysis of the value of commodities has already told us, is told as by the linen itself, so soon as it comes into communication with another commodity, the coat. Only it betrays its thoughts in that language with which alone it is familiar, the language of commodities. In order to tell us that its own value is created by labour in its abstract character of human labour, it says that the coat, in so far as it is worth as much as the linen, and therefore its value, consist as the same labour as the linen” (317).

El lino y la chaqueta son, como dice Marx, “as two peas” y la acumulación del trabajo humano que significó la producción de ambos se traduce en valor relativo de una mercancía respecto a otra. El lenguaje de la mercancía, el que permite la relación en la ecuación del valor de cambio, devela sus pensamientos a través del único lenguaje que conoce, y que es el de su

intercambiabilidad. En la traducción al inglés de la cita anterior, este mostrarse aparece como “betray”, pero en la versión original [Nur verräth sie ihre Gedanken in der ihr allein geläufigen Sprache, der Waarensprache] (Marx), “verräth” de “verraten” es traicionar pero principalmente develar, delatar. La mercancía devela en su lenguaje algo que oculta, muestra que es producto de un trabajo abstracto, congelado, y es esta abstracción la que Marx llama fetichismo. El “fetishism of commodities and the secret thereof”, muestra, devela, pero contrario a lo que dice la traducción al inglés, no traiciona ese secreto. Y es en este secreto, en este mantener oculto, que arroja la fuerza de trabajo y la violencia que la produce, al olvido. Será trabajo de la crítica y del arte dismantelar ese secreto, dar cuenta del conjunto de relaciones materiales ocultos que permitieron la producción de determinada mercancía, la historia de explotación y expropiación que ha sido borrada y olvidada.

La productiva polisemia sobre la memoria y el olvido que convoca *Perramus*, propone que la memoria es un ejercicio activo que muestra -dibuja, escribe- de vuelta el secreto que ha sido borrado. Porque si el olvido es representado en ese cuadro negro, nosotros, los lectores vemos su operación y no olvidamos la violencia que lleva a la traición de Perramus -el miedo, la fragilidad, la falta de resistencia-, y la violencia que esa traición produce -el asesinato y desaparición de sus camaradas. Luego del cuadro negro, las nociones de memoria y olvido se seguirán construyendo en la historietita. Al mismo burdel llega un grupo de mariscales que toman prisionero a Perramus y lo suben a un barco. Ya que no tiene nombre, uno de los militares lo bautiza como Perramus, la palabra encontrada al interior de su chaqueta, o piloto en argentina, lugar desde donde se deriva el significado del título del primer volumen *El piloto del olvido*. El piloto o la chaqueta, entonces, es un lugar absolutamente arbitrario desde el cual se signa su nueva identidad, pero también Perramus mismo, como personaje y héroe de esta historietita, es el

piloto del olvido, es quien conduce y es conducido por el olvido. En este barco los militares lo obligan a él y a Canelones, desde entonces su compañero de aventuras, a echar cuerpos muertos al mar. “¿Porqué cargamos esto? No entiendo”, pregunta Perramus a su nuevo compañero, quien responde: “Hay que tirarlos en alta mar. Lejos. Los llevan mar adentro. Desaparecen sin huellas” (22). El dibujo muestra cómo Perramus ve dentro de las bolsas a sus antiguos compañeros de lucha sin reconocerlos. Son el hombre y la mujer de la primera escena, con el símbolo de la VVV en un brazo. Este símbolo significa “Vanguardia Voluntarista para la Victoria”, que se puede leer como el reverso ideológico y gráfico de la AAA, Alianza Anticomunista Argentina que, como indiqué, es el principal organismo militar de represión antes de la dictadura de 1976. El dibujo, primero, permite visualizar la falta de reconocimiento de sus compañeros confirmando que su olvido es radical, y segundo, que la desaparición es un mecanismo para olvidar/borrar la existencia de esas personas. En una secuencia en que los paneles hacen un zoom out desde el rostro de uno de los compañeros hasta el barco lejano, se lee que Perramus pregunta “¿Quiénes son?” a lo que Canelones responde: “No sabes nada?” “Mejor. “Perramus”. Mejor...” (22).

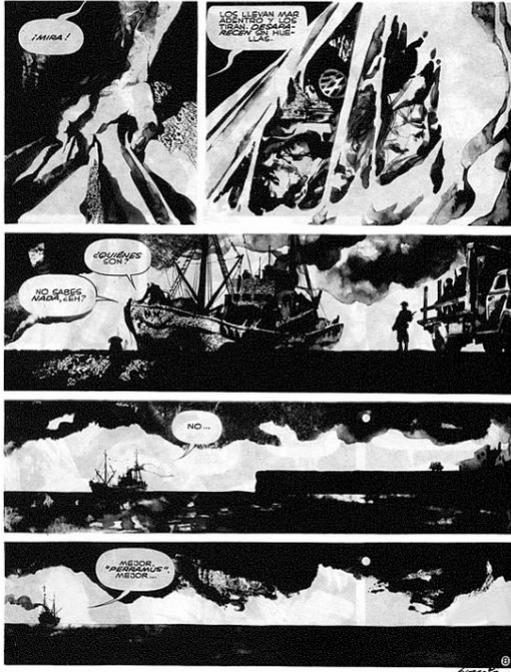


Figura 2. 4. Página de la historieta *Perramus*. La primera serie de paneles muestra cuerpos envueltos en una bolsa. Los tres paneles inferiores, del ancho de la página, muestran la visión de un barco que se va alejando en altamar, del que salen globos de texto con el diálogo que sostienen Perramus con Canelones. Acuarela en blanco y negro.

La complicidad tanto de Canelones como de Perramus en la desaparición de los cuerpos tematiza el trabajo humano implicado en las tareas de ejecución y de desaparición de los cuerpos durante la dictadura, esta vez ejecutado nada menos que por los héroes de la historieta. El producto de este trabajo no es crear un bien material, una mercancía como en el caso de la chaqueta de lino, sino más bien desaparecer la materia, el cuerpo. Esta secuencia de imágenes muestra cómo la muerte y la desaparición están en el centro del modo capitalista de producción: la muerte es lo que produce el capitalismo, en su lógica de producción de valor, pero también la muerte es lo que permite que el capital permanezca intocado, en tanto eran estos cuerpos los que amenazaban su sistema de producción. El bien inmaterial que este trabajo produce es el olvido, la borradura del cuerpo y de la memoria del cuerpo. “Los llevan mar adentro y los tiran. Desaparecen sin huella” (22), dice Canelones. El detalle de los cuerpos en el primer panel, en contraste con la pequeñez del barco en la inmensidad marina, llama la atención sobre la imposibilidad de que los

restos de los cuerpos se constituyan como marcas de memoria, es decir, sobre la eficacia de los aparatos represores como máquinas para producir el olvido, para hacer desaparecer evidencias de la violencia. El comentario de Canelones en este último cuadro sobre ese “mejor olvidar”, o “mejor no recordar”, presenta las tensiones entre la responsabilidad/complicidad de quienes, como Canelones y Perramus, son sobrevivientes víctimas de la dictadura. Como hemos visto en las condensadas ocho páginas iniciales del volumen, se presenta y se matiza el tema de la traición, lo mismo que el tema del olvido, como aquello imprescindible para pensar, como posibilidad para seguir existiendo y como aquel mecanismo que borra o esconde la violencia al centro del sistema capitalista de producción. En *Perramus*, ocurre una coincidencia interesante además con el ejemplo del lino que utiliza Marx para desmantelar el secreto del fetiche, porque a fin de cuentas es una chaqueta y su “marca” lo que se transforma en metáfora del olvido y nombra al personaje. Es a fin de cuentas el lenguaje de la mercancía, a través del único lenguaje que conoce, el que muestra las huellas de un historia que ha sido borrada.

3. DIBUJAR EL TESTIMONIO

La elocuencia del silencio

Al igual que el resto de la historieta, el segundo capítulo titulado “El fondo del mar” actúa sintéticamente. También en ocho páginas elabora el tema de los detenidos desaparecidos, presenta el nacimiento del héroe colectivo y complejiza el tema de la traición. En este sentido se puede afirmar que cada una de las ocho secciones de *El piloto del olvido* opera como una microficción; aunque no son independientes entre sí, la fuerza condensada y fragmentaria de ellos los hace tener un movimiento centrípeto que los ensambla en una fuerte unidad y cuyo centro está movido por el silencio. Este carácter fragmentario es dado por la independencia de

cada panel y cada página, y también porque cada una de las secciones están apartadas por una hoja negra por ambos lados que los hace operar como bloques. Con muy pocos elementos gráficos y narrativos, estas secciones trabajan en un espacio limitado en donde elaboran una compleja trama de relaciones simbólicas. El silencio al que me refiero es un silencio que puede y debe ser leído e interpretado, y se puede pensar en la misma dirección en que Raúl Brasca se refiere a la elocuencia del silencio en las microficciones. La microficciones, indica Bresca, poseen el “propósito de construir meticulosamente un silencio sustancioso y potente” (385). El espacio es limitado en términos narrativos, lo que se manifiesta en una muy austera selección de palabras que se da en los cuatro tomos, en donde se da una especial importancia de los títulos de cada sección y subsección, y la palabra se restringe a diálogos breves y concisos sin hacer ninguna anotación externa. No hay, como en otras historietas, un narrador que contextualice o que elabore ideas sobre el acontecer, tampoco palabras que indiquen fechas, lugares o conexiones entre un episodio y otro. Esta condensación de la palabra deja al dibujo la tarea de representar los elementos contextuales necesarios para promover la interpretación. Por otra parte, este espacio es limitado gráficamente, es decir, materialmente por la calle o “gutter” entre cada panel que pone límite a lo representado. Respecto a la calle o “gutter”, Hilary Chute indica que “is where readers project causality from frame to frame; comics, then, is at once static and animate.” (16) La rapidez con la que se desarrolla la acción en *Perramus* pone en tensión esta paradoja entre la imagen estática del dibujo y el movimiento, representado dentro del marco de un panel, y entre un panel y otro. El espectador-lector debe animar la relación entre paneles, reconstruir e interpretar este movimiento. Aprovechando las particularidades de las narraciones breves y la historieta, *Perramus* requiere de un lector que construya meticulosamente su sentido y reconstruya, fuera de la historieta misma, su significado. Para ilustrar mejor esto me detendré

brevemente sólo en la primera página del segundo capítulo “En el fondo del mar”, en donde la cuidada selección de elementos y la limitación espacial a través de calles, está destinada a expresar las complejidades de ser un sobreviviente durante la dictadura.

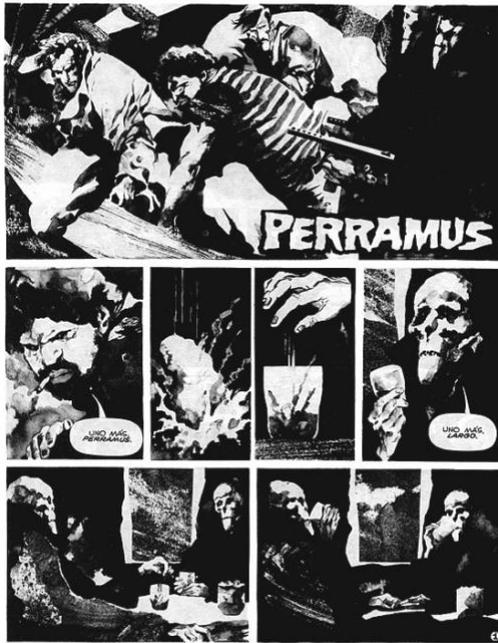


Figura 2. 5. Página de la historieta *Perramus*. El Primer panel del ancho de la hoja muestra a Perramus y Canelones arrojando cuerpos al mar. Las dos series de paneles de abajo ilustran a dos agentes del mal con rostros de calavera tomándose un trago, sentados frente a frente en una mesa. Acuarela en blanco y negro.

Esta página, como en buena parte de las páginas de *Perramus*, está dividida en tres hileras de paneles, donde la primera hilera es un solo panel que cubre el ancho de la página. En el panel que introduce la escena aparecen Perramus y Canelones arrastrando unos cuerpos mientras dos mariscales los apuntan con sus metralletas. El movimiento aquí, ilustrado a través de la quinética de los cuerpos, representa el momento de la “colaboración”. La segunda hilera ilustra la caída de estos cuerpos al mar a través de dos estrategias: primero, justo debajo del lugar en donde está el cuerpo por desaparecer, se ve en un panel el rostro de Canelones diciendo “uno más Perramus” y un segundo panel con el cuerpo en el momento en el que cae al mar. El movimiento de caída se ilustra a través de líneas verticales, que se acompañan de otras líneas curvas y gotas para

expresar el choque del cuerpo contra el agua. Estos paneles representan el movimiento a través de marcas gráficas, pero también en la relación espacial entre un arriba y un abajo para expresar la caída. Es en ese espacio vacío de la calle o “gutter” en el que nosotros reconstruimos el movimiento de los cadáveres arrojados al mar. En el tercer y cuarto panel de esta segunda hilera, se ve primero una mano arrojando un hielo a un vaso, con las mismas líneas verticales del cuadro anterior para designar la caída, seguido de un panel con el primer plano de un mariscal diciendo “uno más, Largo”. Los cuatro paneles de la hilera central generan una relación metafórica de repetición. Si dobláramos la página por la mitad, tendríamos por una parte, los rostros de Canelones y el Mariscal confrontados, diciendo lo mismo: “uno más”, uno refiriéndose a un cuerpo al mar, y el otro a un hielo para otro trago; uno siendo un colaborador forzado, un traidor, comentando con su compañero que ya queda poco, y el otro siendo el perpetrador, el que da la orden para que pongan un hielo más en su bebida, pero también el que está detrás de la máquina para hacer desaparecer cuerpos, el último es el principal responsable de estos asesinatos. En el centro de la imagen están los cuerpos mismos siendo arrojados, son dos cuerpos, el humano y el hielo, a escalas absolutamente distintas, que en la marca gráfica de su repetición y las diferencias en esta repetición, señalan la responsabilidad criminal -secreta, silenciosa, olvidada- detrás del gesto hedonista de tomarse un trago. Esta hilera central no sólo designa una división a la derecha y a la izquierda de la página, en donde en la izquierda están quienes realizan el trabajo sucio, y a la derecha quienes dan las órdenes; esta hilera también marca un arriba de la cubierta y un debajo de la cubierta o el casco del barco, ese espacio interior donde están los autores intelectuales del genocidio, resguardado de las inclemencias exteriores. La última hilera está conformada por dos paneles, en donde se ve a los mariscales sentados, primero quietos y luego realizando un pequeño gesto con el brazo para tomar su bebida. Nuevamente, estos paneles no tienen diálogo.

Como en un microcuento, la página está construida meticulosamente a través de un silencio sustancioso y potente.

Pero hay una última repetición: si arriba son dos los personajes en los que se focaliza la acción, Perramus y Canelones que están trabajando en esa horrible fábrica de muerte, abajo son dos mariscales que no están haciendo nada, sólo tomándose un trago. Dos pares de agentes de la violencia, cada uno ubicado en condiciones de poder absolutamente opuestos: unos son los patrones y los otros los sirvientes. La analogía espacial del arriba y debajo de la página de la historieta con el arriba y abajo del barco, así como las simetrías entre la derecha y la izquierda de la hilera central, pone en movimiento una serie de relaciones gráficas, de reflejos distorsionados, que representan -nos ponen ante los ojos, en nuestra presencia- acciones que, como los cuerpos arrojados al mar, estaban destinadas a desaparecer. Así mismo, posiciona a los distintos sujetos en sus condiciones de poder concretos: posiciona sus hablas y también los posiciona espacialmente en la página, como subordinados o como patrones. Ahora, ¿en qué lado de este binario patrón/sirviente se instala el traidor?

Como vimos, el barco en el que viajan Perramus y Canelones, desde ahora su nuevo compañero de aventuras, sirve como soporte físico y simbólico de los personajes. Por una parte, existe una división binaria entre izquierda y derecha, los buenos y los malos, los héroes y los enemigos, y nuestro protagonista pertenecería al primer grupo. Sin embargo, el relato gráfico y textual, a través de sus reflejos y repeticiones, expresan una oscilación entre ser beneficiarios y víctimas de la violencia. El uso de las acuarelas, la saturación de tramas y el modo en que los oscuros y los grises ganan espacio a la luz colaboran en difuminar una visión maniquea del héroe y el enemigo. La representación gráfica expresa una realidad líquida -y aquí creo que las acuarelas como medio es fundamental-, llena de rugosidades y contornos confundidos. En la

primera sección Perramus es responsable de la muerte de sus compañeros de la VVV y en la segunda parte es cómplice de su desaparición. Canelones, además, también cometerá una traición: escapando, se cubre con el cuerpo de Devoto, el tercer miembro del grupo con el que planificaban la huida. Canelones, en vez de soltarlo en el mar para que se salvara como habían acordado, detiene con su cuerpo una bala dirigida hacia él. Dice Canelones ante la interpelación de Perramus al no cumplir con su palabra: “¿Eso convenimos? Tal vez me olvidé. Y no soy el único que usa el olvido para sobrevivir” (32). La ironía de Canelones instala la responsabilidad de la colaboración al centro de la discusión y nos recuerda la compleja relación entre víctima y victimario del traidor. Es, en primera instancia, una ironía que indica una crítica al racismo como parte de los mismos proyectos revolucionarios. Canelones, el personaje negro del héroe colectivo, es el único que tiene la habilidad de olvidar a voluntad, de no ser devastado por la culpa. Su historia de sobrevivencia es distinta a la del hombre blanco, que siempre -incluido Perramus- está en el centro del argumento: su historia como sobreviviente la lleva marcada en la piel y no requiere de un prodigio, pues ha *aprendido a olvidar* para sobrevivir. De hecho, más adelante en la historieta, Canelones hará más explícita esta crítica cuando golpea a Perramus por llamarle “Negrito”. Pero la pregunta de Canelones es también una pregunta dirigida a nosotros, como espectadores, beneficiarios del sistema. ¿Acaso nosotros, en tanto consumidores y lectores burgueses que leemos esta historia de violencia cómodamente sentados en nuestros sillones, no olvidamos también a voluntad, a conveniencia? Es, en cierta medida, una denuncia como la que hace Edward Said, quien critica esa simplificación entre el ellos y el nosotros, entre los buenos y los malos (Said, *Orientalism*). Canelones, quien *reorienta* la “natural” configuración de los héroes de historietas hasta ahora exclusivamente blancos, es también quien propone abiertamente esta pregunta.

El plano de mis humillaciones y fracasos

No por nada Osvaldo Soriano indica que *Perramus* es la “primera obra cumbre de la dictadura argentina”. (Introducción a *Perramus* 5). Al compás de esto podemos decir que con *Perramus la historieta de ficción, toma un carácter testimonial*. Si bien no hay una relación de referencialidad directa con la historia -no es, digamos, documental, y por ejemplo no coinciden los personajes con sujetos reales específicos-, *Perramus* antes que ser una obra que busca independencia de la historia, presenta una imagen sobre un pasado específico. Beneficiándose de su estatuto ficcional hasta lo fantástico -el prodigio del olvido es un buen ejemplo-, la historieta se “contamina” de la realidad, de una verdad que, aunque no dejó huellas, sí sucedió. Las primeras páginas que hemos analizado muestran las imágenes de un determinado *saber histórico* imposible de ser registrado, como es el momento de la desaparición de los cuerpos en el mar. Salvo la improbable narración de un cómplice, no quedan de estos episodios ni los cadáveres.

Al imaginar estas escenas de manera gráfica, la historieta inventa una memoria y nos apela, no ya como meros receptores, sino como testigos de un momento particular -nos hace mirar la escena-, y de una determinada ética, o más bien de una determinada falta de ética. Nos hace ver cómo opera el poder en el escenario de la Guerra Fría, y en particular cómo en América Latina, a través de máquinas sanguinarias montadas por las distintas dictaduras militares y financiadas por los Estados Unidos, se impuso el sistema capitalista. Nos pone en frente la imagen del pasado, de un modo similar en el que lo hacen las historietas no ficcionales como *Maus* de Art Spiegelman (1980), o más recientemente como lo ha hecho Jesús Cossio con *Barbarie* (2010) sobre la violencia perpetrada por el Estado y por Sendero Luminoso en Perú. En estas historietas, vemos episodios que no han tenido registro y a partir del cual se construye una

memoria. Spiegelman, explicando el poder testimonial de las historietas, dice que “the compression of ideas into memorable icons, gives cartoons their ability to deep into the brain”.

(45) En el caso de la escena de los cuerpos arrojados al mar en *Perramus*, los paneles comprimen en un ícono memorable un evento que se repitió miles de veces en cientos de lugares: la masacre y el trabajo humano de aquellos que fueron forzados a colaborar. La imagen funciona no sólo como representación del pasado sino también hace un llamado hacia el presente: no perdamos de vista que para el momento de su aparición, el año 1985, aún estaba en plena vigencia la dictadura en Chile. La historieta como medio, y las referencias culturales dentro de la trama (Borges, Oesterheld, Quevedo, la cultura pop como el cine western) son las herramientas sobre las cuales se construye la memoria del pasado.

La lectura que Judith Gociol y Diego Rosemberg hacen sobre *Perramus* es acertada cuando indican que en esta historieta se libran dos batallas: “Una real, contra los represores, y otra simbólica, vinculada a la cultura. Ambas confluyen finalmente, porque la literatura –en términos más generales, el arte- se vuelve el camino redentorio” (448). En *El Piloto del olvido* es Borges, a través de un soneto de Quevedo y la referencia al poema de Machado “Golpe a golpe, verso a verso” la clave que permite descifrar el mensaje que los llevará al camino de la resistencia. Este palimpsesto cultural, además de incluir los cuentos el “Aleph” y “Funes el memorioso” de Borges, refiere abiertamente a “La muerte y la brújula”, el “Sendero de los caminos que se bifurcan” y al soneto “Buenos Aires” cuyos primeros versos abren el volumen: “Y la ciudad, ahora, es como un plano de mis humillaciones y fracasos” (101). Este soneto no lo dice un personaje; no sale de un globo de texto y tiene una caligrafía distinta a la caligrafía utilizada para las expresiones orales; “el plano de humillaciones y fracasos” es el texto que subyace permanentemente a la experiencia de vivir en la ciudad. En esta segunda parte entra

directamente Oesterheld en el argumento, relacionado estrechamente a esta idea de “plano” de la ciudad como construcción simbólica de la identidad: es la repetición -con variaciones- de la escena en que un grupo de amigos juega al truco, hasta que se dan cuenta de la espantosa nevada mortal. En *Perramus*, los amigos hablan sobre la ciudad: “¿Qué hacemos en la ciudad de los mariscales?”, alguien se pregunta. Todos están aterrados, quieren huir. La ciudad en esta historieta es un lugar lingüístico y geográfico, dramáticamente alterado, un espacio en el que no se quiere estar. Pero aparece otro verso que va más allá de la realidad de la historieta, “no nos une el amor sino el espanto” y lo continúa Borges, ahora desde su propia boca dibujada en el panel: “será por eso que la quiero tanto”, refiriéndose a Santa María, o Buenos Aires en el soneto original. Para cambiar de tema, ya que no se puede cambiar la realidad, explica Borges, es que se ponen a jugar truco, pero la partida se ve interrumpida por un corte de luz. Perramus dice “eh, ¿qué pasa?... otra vez con *El Eternauta*”, a lo que Borges responde “No, Perramus, conozco de mentas la historia de Oesterheld... Pero esto es peor, mucho peor...”. (104) Con la repetición de la escena de *El Eternauta* miran por la ventana para darse cuenta de la inimaginable historia que se desata allá afuera. No hay una nevada mortal esta vez, sino que la ciudad se borra, se desvanece, corre el riesgo de desaparecer. “En esta lucha no sólo la gente desaparece. Ustedes han visto un intento de hacer desaparecer a la ciudad misma...” explica Borges. En esta escena no sólo hay una cita a la obra de Oesterheld, sino que hay una traducción de una escena completa. Este ejercicio de cita y traducción, que ha dominado la historia literaria latinoamericana, pone en tensión la idea de original y copia. “Otra vez con *El Eternauta*” dice Perramus, quien a pesar de haber perdido la memoria, recuerda al personaje que al parecer vuelve, hostigosamente, como un espectro.

Figura 2. 6. Página de la historieta *Perramus*, que ilustra la conversación entre Borges y Perramus, dentro de la casa del primero. Acuarelas en blanco y negro.

El realismo del rostro de Borges tematiza la tensión entre ficción y realidad. Borges encarnado da la idea de que la información que se presenta es real. “Usted se mete en esta ficción; actúa, toma partido” le dice Perramus, a lo que responde Borges con el silencio, un cuadro que refleja su mirada extraviada, la sonrisa que devela un pensamiento interior, las manos apoyadas sobre el bastón, imagen que se repetirá casi exactamente, con muy pequeñas variaciones, tres paneles después cuando Perramus lo increpa y le pregunta “¿Usted no es un hombre de derecha?” (86). La representación de este silencio no podría haberse graficado con la misma fuerza, sin haber traicionado el propio silencio, en una imagen construida a través del lenguaje. Borges no responde inmediatamente. Como ésta, son muchas las imágenes en la historieta que, en su silencio, son una explosión semántica. La sonrisa de Mr. Whitesnow, el rostro de Borges, la repetición de la escena de *El Eternauta*, la imagen de la ciudad desvaneciéndose, permiten que el humor, la ironía, el absurdo, se manifiesten también en la dimensión gráfica como otro modo de acceder a la realidad e interpretarla. Como dice Chute: “Movingly, unflinchingly, comics works document, display, furnish. They engage the difficulty of spectacle instead of turning away from it. They risk representation.” (17). La historieta convoca identidades distantes en el espacio y el tiempo; trae lo lejano a la presencia para posibilitar una reflexión sobre el presente. Traer directamente a Borges y a Oesterheld, es también un modo de instalarse en una determinada tradición para cuestionar conceptos como la traición, la relación entre la identidad y el destino, la ciudad y los modos de resolver una aventura gráfica y narrativa. Pero convocarlos es también desafiar esa tradición, reescribirla, renovarla. La aparición -de Oesterheld –desparecido para ese entonces- y la de Borges –expulsado de buena parte de los círculos intelectuales de izquierda- son modos de homenajes a dos figuras que, convocadas textual y gráficamente, los desubican. Es

aquí donde me parece productivo proponer una relación de solidaridad entre “géneros referenciales” y ficcionales, remover, conmover, desordenar los principios constitutivos de una racionalidad que excluye del dominio de la “verdad” a la literatura ficcional. Borges, en la historieta, no responde inmediatamente pero luego indica que alguna vez se afilió al partido conservador “como un acto de escepticismo político, de vocación por defender las causas perdidas”. Y luego agrega “Ahora puedes suponer sin error que los motivos son los mismos” (87). Estas referencias proponen una nueva experiencia de lo estético y de lo político, una experiencia que parta de la duda, de la sospecha por los modos en que conocemos e interpretamos el mundo.

El sentido de las incoherencias

Al principio de este capítulo vimos cómo dos lectores o lectoras de *Perramus* en la revista *Fierro* se quejaban de la “incoherencia y las interpretaciones cosmogónicas” de la historieta, y también por sus “elucubraciones técnicas y modernas”. David William Foster, en su libro *El Eternauta, Daytripper, and Beyond* (2016), realiza un análisis elogioso de la dimensión gráfica de *Perramus*, no así de su coherencia narrativa. En la misma línea de la crítica de los lectores de *Fierro*, dice Foster: “Frankly, one is a bit disappointed by the quality of Sasturain’s narrative, the work of a competent but undistinguished author whose storyline is a bit diffuse and not always tightly integrated into a strongly articulated meaning” (38). Puede ser productivo detenerse en los episodios que indica Foster como ejemplos de esa falta de integración y falta de un significado fuerte y articulado, para ver si es que hay un sentido de ese sinsentido, o de esa falta de integración, o de esas elucubraciones técnicas y “modernas” sobre las que llamaban la atención los lectores de *Fierro*. Foster se concentra en las secuencias relacionadas con Mr. Whitesnow Island Co., el villano que apoya y colabora con los regímenes

dictatoriales sudamericanos (capítulos 3 y 4 de *El piloto del olvido*) y el episodio de los previos de Westerns americanos que finalmente nunca se filman (capítulos 5 y 6 del mismo volumen).

Mr. Whitesnow es un agente norteamericano que financia la dictadura, está detrás de las decisiones y el actuar de los mariscales, y quien negocia también con los protagonistas: a Perramus le da una nueva identidad –documentos y el nombre Richard J- y a Canelones dinero para comprar un auto y pagar por mujeres. Es destacable en este episodio el rostro de Mr. Whitesnow: negocie con quien negocie y sea cual sea la respuesta que reciba, siempre está sonriente. La constancia gráfica de esta sonrisa es perturbadora, la referencia al blanco en su nombre -que también hace referencia a la inocencia de Blancanieves-, nos lleva a pensar en los *modos de operar y negociar en el sistema neoliberal*. La sonrisa es, por una parte, la imagen de una máscara, la superficie de un rostro que no deja ver jamás las intenciones que oculta y que recuerda a aquellos “trazados oficiales” del discurso de la transición, del que habla Nelly Richard, que solo refleja brillos (*Residuos y Metáforas* 17). Pero, por otra parte, esa felicidad constante puede mostrar la verdadera situación en la que se encuentran los grandes dueños de los medios de producción, que son quienes están a cargo del destino de los pueblos: toda la violencia que implica, el horror inexplicable que vivió y que vive el pueblo, mantiene inalterable su bienestar. En esta tensión entre la gráfica y la narrativa se evidencia una crítica aguda a los procesos de democracia, a los agentes de esa negociación y al precio que se debe pagar por ella; se muestra aquí que, en última instancia, la verdadera razón del término de la dictadura es la defensa de los intereses económicos particulares, con lo que se da cuenta de una falta absoluta de confianza en la eficacia en la política del Estado como modo de construir o procurar la creación de alianzas. Esto se confirma luego, en el volumen II de *Perramus*, con el simulacro de un sistema electoral en donde hay dos opciones: sí o sí, cuyos símbolos son una bota o un zapato, y

cuya consigna común es el silogismo “lo mismo es mejor que lo peor” (120). La ácida ironía con la que se representa el circo de la democracia denuncia una imposibilidad de elección, la máscara de la libertad. Francine Masiello indica que existe una recurrencia de máscaras en el arte producidos en los períodos de transición, que funcionan como una descripción del Estado como el último impostor: “The metaphor of the mask represents neoliberal democracy’s face, stressing a stress driven theatricality at a time when government has so much to hide and citizens are forced to dissemble in order to comply with the drive toward consensus” (4). La reificación del pueblo cuyo rostro animalizado (se puede ver un cordero y un cerdo) escucha las proclamas de las dos opciones, no es capaz de ver, ni menos superar esa tautología terrible, y apoyan la bota (la continuación del régimen militar) o el zapato (la democracia). “Elegid entre sí o sí, entre yo y mí, entre nosotros. Sed libres de elegir el pie”, dicen los mariscales, uno de civil y el otro de militar, en un solo globo de texto pero bifurcado, en un panel que cubre toda la página, representando el simulacro de democracia.

El ejemplo gráfico de la sonrisa permanente, las referencias literarias, los silogismos y juegos de simetrías, expresan el desconcierto, la falla, la incoherencia. Además, nuestro héroe repite una y otra vez a lo largo de la historieta “no entiendo”, y de hecho, la historieta cierra cuando les dice a sus compañeros “¿no me van a explicar? (117). Estos elementos mueven a los personajes dentro de la narrativa, pero también al lector de la historieta al debate y a la pregunta colectiva, desafían las respuestas absolutas de lo que Masiello entiende como “monumental style of neoliberalism itself”(139). Esta fragmentación se puede ver aún más claramente en los otros dos episodios en el que fundamenta su crítica Foster, que son “El día americano” y “El puente”. Luego de rescatar al Enemigo –a pesar de él pues después de tantos años se había acostumbrado a su condición- el grupo conformado por los tres personajes, deben aterrizar el avión en medio

del desierto por falta de gasolina. Ahí encuentran literalmente una realidad falsa: es un pueblo real, ahí viven sus habitantes, pero está poblado por actores que actúan sus vidas –irreales- y que se mueven en espacios de utilería. Las películas que se filman -y que se viven- son todas del lejano oeste americano, con sus tabernas, las mujeres siempre prostitutas, y un espacio geográfico que para Latinoamérica es lejano, muy muy lejano, un espacio traído por las historietas y las películas de cowboys y que están fuera de toda conexión con lo real. El grupo de recién llegados debe asimilarse a esa realidad para participar de ella: a Perramus le toca el papel de cowboy principal -a lo Clint Eastwood-, A Canelones de luchador árabe y al Enemigo de piloto. Los protagonistas entienden que les toca vivir una parodia al fetiche de los spaghetti westerns. Perramus asume inmediatamente el lenguaje de traducción que el ambiente demanda: “llévame hasta él nena”-dice a una chica, y puede avanzar en la historia gracias a que comienza a actuar según la lógica impostada de las películas. A esto se suma el hecho de que tampoco terminan las filmaciones, el pueblo es una productora que vende los avances de películas que nunca filman. El director, gordo y también sonriente, explica que “cuando los distribuidores ven estas muestras de sexo, violencia y compromiso barato, sueltan el anticipo... después descubren las latas vacías” (67). El grupo de amigos huye despavoridos en una carreta tirada a caballos y amenazados por un grupo de indios emplumados –como en las películas dice Canelones- pero al escapar de esa locura, de la farsa de la farsa, las balas que se disparan son reales. El grupo manifiesta su incompreensión en las expresiones y en la postura física, pero también literalmente cuando el Enemigo dice “no entiendo” (62). La confusión termina de cuajar cuando el pueblo – los actores- se ríen estrepitosamente ante el desconcierto de los amigos. Sin duda, como dice Foster, la línea de estas dos historias son difusas y no están integradas a un significado fuerte y articulado. Pero ¿es la falta de integración y articulación de significado una debilidad en la

narrativa o es una deliberada forma de representar esa dificultad de comprender y también representar la realidad? ¿no será más bien un modo de exponer y exponerse a esos espacios desterrados de la narrativa oficial, que quedan en fragmentos, incomprensibles ante la demanda de un “strongly articulated meaning” (Foster)? Y si la falta de articulación y significado coherente expresa una frustración y una dificultad de representar ¿Hay elementos que permitan pensar en modos de superar este lamento? ¿Algún modo de recuperar o crear un espacio en que los sujetos posean algún tipo de agencia política en la historieta? Una posible respuesta a todas estas preguntas es la importante presencia de personajes tradicionalmente excluidos de las novelas gráficas, pero no sólo en tanto residuos, desechos, o lo marginal del sistema, sino como lo esencial, como *El alma de la ciudad*. Este es el nombre que lleva la segunda parte de *Perramus*. La misión en este volumen, a diferencia de *El piloto del olvido* en que la búsqueda identitaria era personal, se vuelca hacia el espacio común; la misión no sólo es sobrevivir sino más bien salvar la ciudad. El héroe colectivo deberá encontrar a siete personajes sobre los que depende la existencia de Santa María, ciudad imaginaria que hace referencia directa a Santa María de los Buenos Aires y también a la ciudad de las novelas de Juan Carlos Onetti como *El Astillero*. La ciudad está en riesgo de desaparecer, como muchos de sus ciudadanos lo han hecho, si no se rescatan estos siete sujetos que corresponden con los siete pecados capitales y las notas musicales.

Otra posible respuesta es que la “falta de significado” que indica Foster, no es, como diría Masiello, “simply for effects of scandal” (13), sino que está ahí para exponer las costuras con que los discursos políticos están contruidos, como aquel silogismo detrás de la mascarada electoral de la postdictadura. Propongo, a diferencia de Foster, que los episodios de “Mr. Whitesnow” y de “El Puente” reflexionan lúcidamente sobre la incoherencia constitutiva de las

narrativas neoliberales y de las políticas de la transición. La máscara en este episodio y en el resto de la novela, no es una superficie plástica, falsa, que cubre un trasfondo verdadero, por ejemplo, no es que detrás de la sonrisa de Mr. Whitesnow haya un demonio, o la verdadera encarnación del mal; no es que una vez desmontado el andamiaje teatral quede la realidad, o que haya una disociación entre el mundo ficcional y la realidad: la utilería no está ahí para confirmar que la realidad es otra, sino que en el espectáculo mismo, en esas “muestras de sexo, violencia y compromiso barato”, los disfraces no disfrazan y las balas que se disparan son reales.⁴⁰ En otras palabras, no es que haya una verdad oculta por develar: la sonrisa y la máscara *son* el rostro, al igual que el montaje teatral *es parte* del mundo real. Un tercer modo de responder a estas preguntas es pensar que la duda, la extrañeza y el desconcierto, no son meras respuestas a una falta de comprensión, y en este sentido no son solo un lamento. La falta de coherencia va más allá del lamento por la pérdida de sentido, es parte de una búsqueda de un sentido distinto, que reflexiona sobre los modos en que se construye el conocimiento y las representaciones del mundo, construcciones y representaciones que no son paralelas al mundo, sino que son constitutivas del mundo.

En línea con lo anterior, se puede pensar la cuestión del enigma en la aventura de Perramus. Tenemos la misión del héroe: salvar el alma de la ciudad, y tenemos un enigma por resolver, pero no sabemos cuál es. Buscar pistas, resolver acertijos, encontrar simetrías, es antes

⁴⁰ Son destacables las resonancias que el episodio de “El día Americano” y “El Puente” tiene con las estéticas y teorizaciones del neobarroco y el travestismo en América Latina, que tomaron mayor fuerza precisamente en los años de la aparición de Perramus. Tempranamente el cubano Severo Sarduy, uno de los escritores y teóricos más contundentes del neobarroco, en su libro *El Barroco y el Neobarroco* (1974) refiere a cómo el sujeto debe estar implicado en la lectura del espectáculo y en el desciframiento del discurso. En esto ejercicio, habría una metáfora del sujeto, literalmente una metáfora, un desplazamiento del sujeto, con lo que lleva a lo estético directamente al terreno de la política. El neobarroco actual, dice Sarduy, es “el reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado una pantalla que esconde la carencia” (Sarduy 212). En la misma línea estética y de reflexión, en Chile Pedro Lemebel y Fabian Casas irrumpirían con sus performances con *Las Yeguas del Apocalipsis*, y en Argentina ¿? Parece incompleto esta nota al calce.

un rito en el que importa más el proceso que el resultado. Borges, cuando Perramus le indica que él ha tratado de darle un sentido a su vida, le responde: “Eso es demasiado pretencioso amigo mío. No olvide que “sentido” y “destino” son anagramas. La libertad no consiste en torcer nuestra vida sino en acompañar sus movimientos. Estar atentos y disponibles” (87). Las palabras de Borges son crípticas, y aunque Perramus responda una vez más con un “no entiendo”, en este breve diálogo se cifra este cambio de sentido de la aventura. Este viaje tiene que ver con ser testigo por primera vez de la realidad, de avanzar por ella e ir registrando e interpretando, con la inocencia que trae la pérdida de la memoria, una ciudad que amenaza con desaparecer. Este cambio epistémico en la aventura, que contempla la fragilidad del héroe y el desconcierto, lo lleva a estar disponible y atento, y entonces es cuando se siente preparado para pelear.

Cartografía de la derrota

Como en “La muerte y la brújula”, en *Perramus* se impone una lectura ficcional a la realidad y al pensamiento lógico racional del mapa. El equipo debe defender el alma de la ciudad y resolver el misterio de cada caso a partir de un mapa simbólico que construyen bajo las instrucciones de Borges: las esquinas de una estrella de seis puntas superpuesta al mapa de la ciudad, muestra los puntos en donde se sostiene su alma. Ellos tendrán que encontrar a estos sujetos y defenderlos de la amenaza de los mariscales; si ellos desaparecen, la ciudad desaparece. Estos sujetos son todos marginales, los desechados, inhumanos (un gato y el muñeco de un ventrílocuo), son personajes escondidos en rincones que están fuera del mapa oficial, es un coro de voces grotesco de cuya vida dependerá la ciudad completa: Dora, “la puta más famosa y barata del barrio” (111), el Rengo, un viejo que cuida a su nieto porque su hija y yerno fueron detenidos y desaparecidos por los militares; Mito, el muñeco de un ventrílocuo que tiene voz

propia; Falo, un preso que puede tener coitos consecutivos en muy poco tiempo con mujeres horribles haciendo de esto su espectáculo; el gato que encuentran en un zoológico; Lalo, un joven jugador de fútbol que está condenado a no meter goles para dejar que gane siempre el equipo oficial, y finalmente el Renegado, un antiguo traidor que tiene su monumento en una plaza escondida. Este último, se encuentra en el centro de la estrella de seis puntas que dibuja el mapa de la ciudad. Son todo aquello “vergonzosamente sucio” y “desastrosamente pobre” (17) que Nelly Richard indica como lo excluido del discurso de la transición.

El sujeto popular, exiliado de los debates intelectuales por su estatus delincencial u homogeneizado se reinscribe ampliamente en esta narración. Aquí podemos ver otra gran diferencia con *El Eternauta*, en donde si bien hay un muestreo de lo social, la inclusión del sujeto popular como el caso de Franco el tornero obedece más bien a una imagen romantizada del “pobre pero honrado”, que aporta con su conocimiento práctico del mundo y por su valentía. Lo mismo podemos decir de la representación femenina, tanto en la dimensión política como estética, pues no hay ninguna sola mujer que tenga agencia real en la resistencia. Esta ausencia en *El Eternauta*, pienso, responde principalmente a las particularidades del género de la historieta de fines de los años cincuenta, cuyo espacio de producción, distribución y recepción era eminente masculino⁴¹. Distinto es el caso de *Perramus* protagonizado en su mayoría por sujetos populares, y aunque si bien el héroe colectivo no incluye a ninguna mujer, está compuesto por un traidor, un negro uruguayo carnicero, un piloto decadente y un viejo que avanza con dificultad. Las subjetividades femeninas aparecen de múltiples maneras, muchas veces son puntos de contacto, guerrilleras y parte importante del movimiento de resistencia.

⁴¹ En defensa de Oesterheld puedo argüir que hay muchas otras historietas en donde sí hay una agencia política importante no solo de mujeres sino que de otras subjetividades excluidas, principalmente en narraciones vinculadas a la guerra, cuyo caso paradigmático son las narraciones de Ernie Pike que hizo con Hugo Pratt.

Particularmente en la segunda parte de *Perramus*, el sujeto popular se adueña de la narración, física -en términos de representación gráfica- y lingüísticamente. La historia de cada uno de estos personajes, son historias dramáticas de víctimas del sistema. Son sujetos perdidos que no tienen posibilidad de escapar de la omnipresencia de la dictadura, son el alma de una ciudad cuyo mapa es un “plano de humillaciones y fracasos”. Estas figuras y voces, aunque sirven como puentes entre distintos sectores de la sociedad, exhiben y encarnan las batallas que se perdieron, el mundo que no pueden volver a recuperar.

A pesar de la derrota, o más bien dentro de la derrota –del fracaso-, hay pequeños espacios de resistencia política. Como mencioné, Dora, es la puta más famosa y barata del barrio, pero es la más popular porque acepta a quienes nadie acepta, a la gente sola, a los excluidos, los desamparados: “los pibes del secundario nocturno, vienen viejos amigos, jubilados”, y es pobre porque no recibe billetes donde aparece la imagen de los mariscales: “a esos milicos no los quiero acá. Están en todas partes, hasta en el dinero grande, los asesinos, sácalos”(114). Pero Dora, que como dice Perramus es regalo en griego, sí recibe billetes en que aparece “la putita”, la República de los billetes antiguos. “¿No viste que está siempre como recién levantada de la cama, las tetas al aire. Es como yo, le gusta regalarse. En cambio esos hijos de...” dice a Perramus cuando recibe su pago. El Rengo, es un viejo postrado que lo hirieron cuando intentó salvar a su hija y a su yerno de los militares. Dentro de un “edificio de traidores”, es el único que se opuso a que instalaran el gran cartel de las elecciones “sí o sí”. Cuando llega el grupo a buscarlo, ve la oportunidad de que Perramus salve al nieto y, en un acto suicida, se tira sobre el inmenso cartel para destruirlo y que la estructura caiga sobre los políticos y participantes del acto. El dueño de Mito, el muñeco de un ventrílocuo, muere asesinado por los mariscales luego de que mito no pudiera callarse las ansias de hacer resistencia a los mariscales, de “abrirles los

cascos”. El lugar donde ocurre esta escena es una plaza pública donde la gente está vendiendo sus cuerpos y su subjetividad: una mujer vende sus documentos privados como modo de diversión, “una obra personal irrepitible, intimidades recién encuadernadas”, y un hombre vende sus dientes como “artesanía ósea”. Son, en línea con lo que propone Alfredo Moffat, desaparecidos sociales o personas a las que la historia y la política le ha negado la existencia. Dice Moffat que “la característica más siniestra del desaparecido social es que se convierte en cosa, en objeto, pierde su condición humana”⁴². Sus cuerpos (sus dientes) y sus historias personales (sus documentos) son literalmente cosificados y vendidos directamente por dinero. Como éstos, en la historieta hay muchos sujetos populares, insignificantes, excluidos, desaparecidos sociales, pero de cuya vida depende la sobrevivencia de la ciudad. La plaza pública en *Perramus*, es el lugar donde se tranza todo, incluso los cuerpos. La ciudad alberga el simulacro, la deformación grotesca de los ciudadanos, y en medio de esta aberración, está el alma. Faló, por su parte, hace de su habilidad sexual un espectáculo, pero falla en el momento en el que se enamora; el gato es el único en el zoológico que no participa del espectáculo y Lalo, debe dejarse ganar en el partido pero sólo hacia el final, porque se da el gusto de demostrarle a todo el mundo que tiene las habilidades para vencer. Resolver el enigma obliga al grupo –y a nosotros- a caminar, a nombrar, a visualizar el espacio público de un modo distinto. El antiguo

⁴² Es admirable el trabajo práctico que el psicólogo argentino Alfredo Moffat ha realizado en organizaciones populares, particularmente en los centros de acogida de jóvenes llamados Bancapibes, así como la vinculación entre los “desaparecidos sociales” y los “detenidos desaparecidos”. Como un ejemplo, traigo este fragmento de una entrevista dada al periódico *Página 12*: “Nosotros, en el Bancapibes, vimos que después de dos o tres meses de haber entrado, los chicos aún dormían con el culo contra la pared, en un ángulo de la habitación, para que no los violen, todavía temían eso. No aprendían a usar una casa hasta mucho tiempo después porque no tenían adentro subjetivamente. Entonces el tema es que al no tener subjetividad no tienen historia, los condenamos a la no-existencia. El laburo con pibes de la calle es muy bravo, hay que hacerles recobrar la historia que está fragmentada, en pedacitos.” *Los desaparecidos sociales*. Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo. Publicado en Diario *Página 12*, 26/11/99. http://www.moffatt.com.ar/articulos/cap1/desaparecidos_sociales.htm

mapa de Perramus y la aventura, proponen una cartografía de caminos alternativos por el que transitar la ciudad, pasajes y rostros que desafían el modo estandarizado de recorrerla, de pensarla, y de eventualmente conocerla.

Buscar a los personajes significa, como en el cuento de Borges, descifrar un enigma bajo patrones literarios, estéticos, antes que racionales. Dentro del marco de la historieta, es imposible salvar a todos los sujetos que sostienen el alma de la ciudad, algo en la búsqueda se pierde, algo de la ciudad desaparece. El ventrílocuo y el Rengo mueren, y la estatua del Renegado, el último de los personajes, es destruida por los mariscales. Al igual que en “La muerte y la brújula”, la búsqueda de soluciones interesantes lleva a Perramus a ser víctima de su propia lógica. La estatua frente a la que se sientan en la plaza escondida, es de un doble renegado que, como dice Borges, seguro no recuerdan los libros de historia. “Richard “Silver” Sunday, hijo de un comerciante inglés, se crió en la Santa María colonial, idealizando la tierra paterna. Por eso cuando llegaron los invasores británicos no dudó en colaborar con ellos.” Esa es su primera traición. Por esa traición lo tomaron preso los españoles de la reconquista. Luego lo amnistiaron, pero tuvo que salir de la ciudad, donde se entreveró con los gauchos alzados y participó en las guerras civiles del bando de los federales. Los políticos porteños vieron ahí la segunda traición. Finalmente, Richard “Silver” Sunday, murió aliado de Rosas, en la batalla de la vuelta de obligado, en contra de la escuadra anglo-francesa que buscaba establecer relaciones comerciales directas con las provincias del interior, sin pasar por Buenos Aires. Esta sería, una tercera traición. El Renegado, tiene su busto porque, según dice la placa, “eligió al final la patria y las banderas por las que morir...” (173). Son siete los personajes que son el alma de la ciudad, simbólicamente seis son las esquinas en cuyo centro se encuentra el traidor. En el recorrido de la vida de El Renegado se ve el devenir ideológico e identitario de un hombre, pero también del

nacimiento, de la invención de la Argentina, de la “idea” de Argentina. Cuando vemos/leemos la vida de El Renegado y la integramos al presente, deducimos que tanto la nación como el nacionalismo son “artefactos culturales”, en los que actúan distintos agentes, que varía con el tiempo y que hasta el presente de la historia en la historieta mantiene una profunda legitimidad emocional (Anderson 4). Suponemos, por ejemplo, que los mariscales al final de la historieta botan el monumento de El Renegado pues amenaza esa idea de nación.

4. LA MEMORIA, UN MAPA POR RECORRER

Destino y repetición

Como hemos podido constatar, la historieta además de desarrollar una dimensión específica de la traición en el contexto de la dictadura argentina, elabora sobre una determinada tradición de la traición. En lo que sigue, analizo la inserción de Perramus en una tradición literaria de la traición en las que Borges y Piglia serán referentes importantes.

La presencia de traidores en la literatura argentina ha permitido históricamente definir y cuestionar los proyectos identitarios y nacionales. Ya vimos algunos detalles sobre la tradición de la traición en la historieta, en particular en las dos versiones de *El Eternauta I* y en *Sargento Kirk*. Pero la estatua del Renegado y su historia del siglo XIX nos lleva a pensar en otras obras consideradas fundacionales de la literatura argentina como el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento y *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, en donde el gaucho toma un rol fundamental en una definición por la identidad nacional. Josefina Ludmer indica que con la gauchesca “pudo surgir un nacionalismo esencialista, donde la voz del gaucho encarna la esencia del hombre argentino que lucha por la libertad y la justicia” (33). El gaucho, en estas obras, es el personaje que explorará la experiencia del límite: por una parte, será el desposeído y desocupado

que por ecuación se iguala al delincuente, pero por otra, servirá de mano de obra para el hacendado y de soldado para el ejército. Tanto en el *Facundo* como en el *Martín Fierro*, el gaucho es representado como un desertor, como un sujeto voluble, valiente y solitario, que cambia de bando por necesidad, por capricho o por principios. J.L. Borges volverá a esta historia del gaucho y el traidor para reescribirla. Perramus tendrá con Borges un diálogo abierto, mientras que uno menos directo pero igualmente fértil se entablará con Ricardo Piglia.

Son muchos los cuentos en los que Borges trata el tema del traidor como “El Indigno”, “El evangelio según San Marcos”, “El tema del traidor y el héroe”, “La trama” y “Biografía de Tadeo Isidro Cruz”, solo por nombrar algunos. En estos cuentos se presentan variaciones de este mismo tema, a veces de manera equivalente y otras no; en todos hay, sin embargo, una reflexión sobre la idea de destino y de la repetición en la traición. La “Biografía de Tadeo Isidro Cruz” (*El Aleph*, 1949), por ejemplo, cuenta el episodio en que Cruz decide desertar del ejército para apoyar a Martín Fierro y que en la obra literaria no es desarrollado en profundidad. Cruz deserta en el cuento de Borges, porque está siguiendo un destino inescapable, porque no iba a dejar que se matara a un valiente. El cuento finaliza con el siguiente texto: “Comprendió [Cruz] que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él.” (v.1, 1013). Para Cruz, no acatar ese destino será en este contexto la última y verdadera traición, la traición a la identidad. El traidor y el héroe aquí son lo mismo: Borges transforma el momento de la traición en un momento de heroísmo en el que se traiciona a la patria, pero que se es fiel al destino y la identidad. En su cuento “El indigno” (en *El informe de Brodie*, 1970) vemos un procedimiento similar: Santiago Fishbein, un judío dueño de una librería en Buenos Aires, revela la historia de la traición que

cometió en contra de Francisco Ferrari, el héroe que “sus quince años anhelaban” (v.2, 707). Al comienzo de la narración Fishbein cita a Carlyle, quien “ha escrito que los hombres precisan héroes”, y el héroe que el joven Fishbein precisó para sí no era San Martín, sino un “morocho, más bien alto, de buena planta, buen mozo a la manera de la época” (v.2, 707). Lo que también ha escrito Carlyle, que está implícito en el “El indigno”, es la idea de que “La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben”⁴³ (v.1, 496). La historia universal se piensa como un texto en el que se nos escribe y se escribe nuestro destino, y del que no podemos escapar. Ferrari invita a Fishbein a participar en el robo de una fábrica y éste lo delata. Ferrari confía en Fishbein porque sabe que se “portará como un hombre” (v.2, 709); no delatar, no traicionar, está dentro de un código moral que no sólo es respetado por Ferrari sino también por la propia policía, quien cuestiona la decisión del joven, primero preguntándole si lo hace “¿porque te crees buen ciudadano?” y luego sugiriéndole que se cuide porque “vos sabés lo que le espera a los batatines” (v.2, 709). La delación de Fishbein se desarrolla como si no hubiese habido otra opción; no siente remordimiento o siente el remordimiento “de no sentir remordimiento alguno” (v.2, 709)⁴⁴. Fishbein dice que delata a Ferrari porque “todos nos parecemos a la imagen que tienen de nosotros. Yo sentía el desprecio de la gente y yo me despreciaba también. En aquel tiempo y sobre todo en aquel medio era importante ser valiente; yo me sentía cobarde” (v.2, 707). Fishbein cumple con la imagen que tienen de él, de ser despreciable, indigno, como si su destino hubiese estado escrito, y también hace que Ferrari cumpla con la imagen de héroe: “Los diarios, por supuesto, lo convirtieron en el héroe que acaso nunca fue y que yo había soñado” (v.2, 710). El *por supuesto* de esta oración,

⁴³ En el epílogo de *Los conjurados*, mencionado en *notas* de sus *Obras Completas* v.1.

⁴⁴ Esta falta de remordimiento de Fishbein se puede comparar con la “felicidad” que siente Sivio Astier en *Juguete rabioso* de Arlt, cuando delata a su amigo.

junto con la absoluta falta de explicación de la delación, de traicionar como quien acata una orden superior, dan cuenta de la necesidad de la existencia del héroe, y por esto, la necesidad de la existencia del traidor, para que ese héroe se complete. Tadeo Isidro Cruz y Fishbein son dos variaciones del tema del traidor, uno un gaucho desertor del ejército y el otro un joven judío, uno valiente y el otro un cobarde, uno se transforma en el otro (“comprendió que el otro era él”), y el otro obedece a su propia imagen; ambos, sin embargo, traicionan porque acatan un llamado del destino, como un requerimiento para que la historia pueda ser escrita.

Junto con insistir que la traición es un acto que se ejecuta como un designio del destino, Borges vuelve sobre la idea de que la historia universal está hecha de repeticiones, simetrías y variaciones, en la que muchas veces sus mismos actores no sospechan que viven. En “La trama” (*El hacedor*, 1960), un gaucho reconoce a un ahijado suyo entre los hombres que lo están asesinando. Este asesinato es la repetición de la muerte de César en manos de su protegido Marco Bruto, y también repite la representación de este episodio que Shakespeare y que Quevedo habían hecho, pero ahora diecinueve siglos después, al sur de la provincia de Buenos Aires: “¡Pero, che!”, le dice el gaucho a su ahijado. Y para agregar teatralidad al momento indica entre paréntesis “estas palabras hay que oír las, no leer las” (v.2, 285). Estos cuatro eventos que se suceden en distintos momentos de la historia; son repeticiones con variaciones del asesinato de un protegido a su protector: primero es el momento exacto en que Cesar real es asesinado, luego actuado en la representación del *Julius Caesar* de Shakespeare, después en *La vida de Marco Bruto* de Quevedo, y finalmente en la historia del gaucho argentino. En las breves palabras finales de este último, “Pero, che”, están condensadas de manera magistral la traición y la repetición: la adversativa *pero*, anuncia el asombro por este vuelco inesperado, y la expresión tan distintivamente argentina del *che*, en tanto variación, da cuenta del acto repetido que está

variando. Ahora, pongamos las palabras del gaucho junto a la tradición que convoca, el “Pero, ché” con el “Et tu, ¿Brute?” (*Julius Caesar, Act 3, Scene 1*), de Shakespeare, y el “¿Y tú entre éstos? ¿Y tú, hijo?” (*Vida de Marco Bruto*), de Quevedo, que a su vez dice que está citando a Suetonio que había escrito en griego (y no en latín como tiene que haber hablado Julio Cesar). Vemos aquí que, en la variación de la repetición y la actualización en el *ché*, hay una transculturación del acto, digamos, una traducción no sólo lingüística sino también cultural. Esta traducción entre un acto y otro no instala en un nivel de jerarquía un original con sus copia o repeticiones - ¿acaso el momento original es el momento histórico de la traición de Marcos Brutus a Cesar? -: hay en la repetición una actualización a su vez original, en el sentido de insólito y no de inicial, que hace que no sólo el momento presente tome sentido según la historia de traiciones que convoca. La secuencia de historias anteriores se reactualiza con esta nueva traición, son llamadas, aparecen en un mismo presente, y como indica el cuento en su última línea, el gaucho muere “para que se repita una escena” (v.2, 285). El título mismo del cuento, “La trama”, posee esa polisemia que habla de la comunicación entre la dimensión diacrónica o secuencial, y sincrónica o de correspondencia temporal de los eventos de la historia. Por un lado la trama es ese elemento literario en donde el narrador dispone una serie de acontecimientos consecutivamente, en este caso, las escenas individuales de cada asesinato; por otra parte, la trama es este conjunto de hilos que entrelazados componen una tela y que vistos en su conjunto se pueden pensar en su simultaneidad. En esta sincronía estaría cifrada también la idea de destino en tanto la trama, para que pueda constituirse como tal, necesita de todos los hilos, de todos los eventos. El título “La trama”, junto con el comentario sobre escuchar y no leer estas palabras, irónicamente subrayan el hecho de que estas repeticiones se producen gracias a la escritura y en la escritura, -digo irónicamente porque oír las palabras sería en última instancia una lectura

indirecta ya que de todos modos alguien tiene que leerlas para que otro las escuche-; son palabras escritas y dispuestas en una relación para que esa repetición aparezca. Nuevamente en diálogo con la idea de Carlyle, la trama de la historia universal es un texto escrito, en el que nos escriben y en el que nos escribimos.

Hay muchos otros cuentos que nos servirían para analizar las ideas de destino y repetición en Borges, como “El tema del traidor y el héroe”, “El evangelio según san Marcos”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, pero los que revisamos bastarán para demostrar el abierto diálogo que *Perramus* hace con la obra de Borges para desarrollar estas ideas. En el primer encuentro entre Perramus y Borges, Perramus le dice que su nombre es lo único que tiene y que su vida es un cuento fantástico, a lo que Borges responde que “la realidad **es** un cuento fantástico. **La historia** misma lo es...” (subrayados en el original, 86). La realidad, la historia y la literatura fantástica son, para Borges real y Borges personaje de Perramus, parte de un mismo entramado. No son lo mismo pero componen un juego de reflejos, simetrías y variaciones. De hecho, uno de los modos en que la historieta articula esto es a través de las simetrías y tensiones entre el Borges real y el ficcional, lo que llamé anteriormente el testimonio de la historieta de ficciones, llamando la atención sobre el realismo del rostro de Borges. Borges encarnado, dijimos, da la idea de que la información que se presenta es real, además de que Perramus le indica claramente “Usted se mete en esta ficción; actúa, toma partido” apelando a la conocida simpatía de Borges por el partido conservador y su silencio respecto a las violaciones a los Derechos Humanos durante la dictadura. La justificación borgeana de Borges de que esto lo habría hecho por “defender las causas perdidas” permite que Perramus retome el tema del sentido y el destino: “entonces no importaría lo que hagamos sino el porqué... yo he tratado de darle un sentido a mi

vida y...”, le dice Perramus a Borges citando el anagrama entre “sentido” y “destino” citado más arriba.



Figura 2. 7. Página de la historieta *Perramus*. Aquí se ilustra una conversación entre Borges y Perramus en la casa de Borges. Acuarela en blanco y negro.

En el anagrama se repiten los mismos elementos -las letras- con variaciones en su orden, el destino contiene el sentido, y el destino aquí es parte de un texto que nos antecede, que tenemos que leer, en el que nos escriben, pero también en el que *tenemos* que escribirnos. El breve recorrido sobre la representación del traidor que hemos hecho en Borges, nos indica que el destino, antes que ser algo que se busque, es algo que aparece y al que hay que acatar. Ese acatar, sin embargo, no es un obedecer militar, no es una orden formulada, no nos llama a tener un uniforme, sino todo lo contrario, es un signo por interpretar y para el que se debe estar “atentos y disponibles”. Perramus es antes como Fishbein que como Cruz, es el débil, el que no resistió, el que colabora con los organismos de represión. Borges sabe que Perramus llegaría a buscarlo para

continuar con la aventura. Ahora, se podría argüir que esta idea de destino podría servir para justificar un crimen en tanto el fin justificaría los medios. Bajo mi perspectiva, la representación de la traición en la historieta, antes de ser un medio para un fin, es un evento que permite que el héroe actúe en contra de la violencia, pero desde dentro del ejercicio mismo de ella. En otras palabras, no es que la idea de destino ponga la atención en el fin, en el objetivo, y así la traición se vería justificada como medio para lograr, por ejemplo, salvar el alma de la ciudad. El énfasis, está en presentar al héroe no como un sujeto autónomo o externo a la violencia, sino que estando dentro de ésta y reconociendo que tiene un cuerpo y una subjetividad vulnerable, pueda estar “atento y disponible” para la libertad. Es Borges también quien le da a elegir entre luchar o escapar -escapar es de nuevo una opción-, pero Perramus dice “No, esta vez pelearé” (88).

Al final del segundo volumen, la historieta vuelve al tema del destino y será nuevamente relacionada a la traición. Sabemos por Borges que Richard “Silver” Sunday, el traidor del siglo XIX, escuchó a su destino y fue fiel a ese llamado en tanto *eligió* las patrias y las banderas por las que morir. Para El Renegado, no existe una patria fija, dada, a la que se debe obedecer ciegamente; para él las lealtades se construyen leyendo los signos que indiquen el modo de enfrentar un destino personal. Antes de continuar con el análisis de este último episodio, quiero detenerme en algunas elaboraciones que Ricardo Piglia ha realizado sobre el traidor pues, como indiqué, aunque la relación no es evidente, se verá que hay un diálogo implícito que puede ser productivo.

Sasturain y Piglia desarrollaron una larga relación de amistad y también de colaboración literaria. Recién vuelta la democracia en Argentina trabajaron en el proyecto de *Revista Fierro* y fundan “EPA”, la Asociación de Escritores Policiales Argentinos (1984). Además de compartir el culto a J.L. Borges, de buscar en él las pistas para armar su programa creativo, ambos hacen de

la literatura el eje central sobre el que construyen el misterio en la trama de sus historias -en Piglia esto se ve claramente en *Respiración Artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1982). Pero también y quizás más importante aquí, Piglia encuentra en el traidor el sujeto que, por ser marginal y por estar excluido, puede hablar desde fuera de la Historia (esta vez con mayúsculas). Maggi, personaje de *Respiración Artificial*, se propone narrar la historia de Enrique Osorio, un traidor del siglo XIX, exiliado político de la época de Rosas, de quien posee los manuscritos. Pero Maggi no logra escribir la historia de Osorio por su naturaleza no convencional, por su carácter de “reverso de la historia” (30).⁴⁵ Enrique Osorio, al igual que El Renegado de *Perramus*, es un traidor del siglo XIX excluido de la historia nacional y exiliado; habita un “no lugar”, y en este sentido habita un lugar utópico. Es por esto que para Enrique Osorio, sólo en la mente de un traidor pueden florecer “los bellos sueños que llamamos utopías” (79). Para pensar, para imaginar un “sueño bello”, una comunidad o sociedad deseada, o el lugar utópico por el que se debe luchar, es necesario estar en un no lugar, o en ese otro lugar del traidor fuera de la patria (de toda patria) y fuera de la Historia. No es mera casualidad entonces que Piglia y Sasturain busquen en la historia del traidor del siglo XIX las pistas de un misterio que se desarrolla en su presente, en el de la dictadura argentina y también latinoamericana. En el pasado y en la historia

⁴⁵ *Respiración Artificial* está construida como una suma de fragmentos intercomunicados alegóricamente. Bajo riesgo de simplificar demasiado, la estructura es como sigue: El profesor Maggi, en la Argentina de 1979, reconstruye la historia de Enrique Osorio, exiliado político de la época de Rosas, acusado de traición. Enrique Osorio, a su vez escribe su autobiografía y un “romance del porvenir”. La novela que escribe Osorio está situada en 1979 en donde el protagonista recibiría cartas del futuro. Maggi escribe sobre el pasado para poder escapar de la pesadilla del presente; la historia, dice Maggi, “es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (19). Osorio, por su parte, escribe la historia del futuro porque su pasado -su condena de traición, su exilio, la imagen de un hogar que ya no existe nunca más- lo acosa. Las dos historias se escriben la una a la otra, sin lograr hacerlo.

misma, en tanto narración del pasado, es en donde ellos buscarán ese “reverso de la historia”, lo que ha quedado fuera de ella, las costuras de su narración y en donde se evidencian los principios de exclusión por donde se filtra eso excluido. En este sentido, Perramus es, en la misma línea en que Idelber Avelar lee a *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia, una alegoría al cuadrado: “la representación alegórica de la relación (también alegórica) que el lenguaje tendría con su objeto” (425), es decir, la relación con el objeto como objeto perdido, imposible de recobrar. La finalidad de la escritura en este sentido, no es, como sospecha Benjamin, buscar qué exactamente ha ocurrido en el pasado, mostrarlo como “tal y verdaderamente ha sido”, develar su secreto, encontrar qué estaba detrás del enigma o descifrar el texto⁴⁶. El misterio será en ambos casos, no uno por resolver sino uno por acompañar, lo que no difiere la acción hacia el futuro, sino que llama la atención sobre el presente. En estas últimas secciones me detendré primero en el lugar de la nostalgia en la historieta como una permanente y dolorosa mirada hacia el pasado, y segundo en este estar “atentos y disponibles” como un llamado de atención hacia el presente y, como indica Borges a Perramus, es el camino para la libertad. Tanto en la nostalgia como en ese estar “atentos y disponibles”, hay una última clave para pensar si en la historieta y en su elaboración sobre la aventura se propone alguna salida ética al tema de la violencia, o por el contrario, si su repetición es más bien un círculo vicioso del que no se puede salir.

Nostalgia reflexiva

El viaje -como vimos, uno de los elementos constitutivos de la aventura-, es a través de la ciudad, y al igual que en *El Eternauta* y la cuentística de Borges, será fundamental la cuestión del mapa. Junto con la chaqueta que le da a Perramus su nombre, encuentra junto a un libro de

⁴⁶ *Respiración Artificial* es una novela de lo que no se logra escribir y, en este sentido, hay una clara conexión con una serie de narrativas argentinas, cuyo caso paradigmático es *El museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández.

Borges con notas, una guía antigua de la ciudad de Santa María, de 1936. El personaje debe llegar al Hotel Sheraton, según la antigua guía, pero el mapa de la ciudad ha cambiado y llega a encontrarse nuevamente con Margarita, la mujer que lo ayudó a olvidar. En este encuentro Perramus le dice que quiere recuperar su pasado, a lo que ella responde: “Perramus. Lo que viviste quedó delante de ti. No puedes tener la memoria de lo que pasará. Está bien así” (7). Lo que primero salta a la vista de la sentencia de Margarita es que está construida en forma de acertijo, a través de una paradoja temporal; veremos que la historieta irá dibujando caminos posibles para responderlos, pero no va a llegar nunca a una receta definitiva. Otro elemento importante del acertijo es que tiene directas resonancias con la historia de Juan Salvo, el viajero del tiempo, quien al encontrarse con el guionista de historietas en un determinado presente, narra la memoria del futuro, de lo que pasará. Además, Juan Salvo, al volver al encuentro con su familia, olvida -como Perramus- el horror recién vivido. Como dice la prostituta del burdel a Perramus, esta es una segunda oportunidad, la misma segunda oportunidad que tuvo Salvo al volver. En esto una vez más coinciden *El Eternauta* y *Perramus*: somos los lectores los depositarios de una verdad que los protagonistas han olvidado. La gran diferencia es que Perramus no vuelve a jugar nuevamente desde el punto de partida como si nada hubiese pasado: tiene la conciencia de su olvido, de la borradura de su identidad y entonces se instala en el presente como un exiliado. Un tercer punto importante es que viene a resumir la premisa de la novela de que el viaje geográfico -en este caso el recorrido por la ciudad- implica también un viaje por el tiempo y una reflexión sobre la temporalidad. Propongo que esta memoria del pasado que queda delante del protagonista junto con otros elementos como el estar “atentos y disponibles” y el constante retorno a las historias de Oesterheld se relaciona primero, con una dimensión utópica de la nostalgia y segundo, con una crítica de una idea teleológica del tiempo,

como una suma sucesiva y vacía de tiempos idénticos a sí mismos. Para lo primero resulta productivo pensar en el concepto de nostalgia reflexiva propuesto por Svetlana Boym, y para lo segundo, recurriré a la idea de tiempo mesiánico de Walter Benjamín. Detengámonos entonces en algunas de las pistas de marcas temporales que la historieta deja y que parecen ser, a lo menos, confusas.

El presente en el argumento es el presente en el que se escribe/dibuja la historieta; lo sabemos porque en el periódico en el que se anuncia la conferencia de Borges “Quevedo, poeta metafísico”, se lee “Buenos Aires, jueves 19 de abril de 1984”. Como hemos visto, se explica que ya la dictadura se había acabado, sin embargo, se vive con la misma violencia que en los primeros años lo que, por una parte, abre la narrativa a una geografía mayor, la de las dictaduras latinoamericanas en vigencia, y por otra, pone en entredicho los métodos de los procesos de transición a la democracia. Por otra parte, aún existen los mismos modos de operar de décadas pasadas como los decretos de aniquilamiento y la triple A, la intervención norteamericana y la presencia casi permanente de Perón en carteles y grafitis de la ciudad de Santa María. Estos signos hacen pensar en un modo de hacer política que se repite en espirales: esta historieta podría estar ambientada en los años 30’s o en los 90’s. A diferencia de la estructura tradicional de la historieta de aventuras -incluido *El Eternauta*- la represión y la resistencia aquí parecen ser partes de un modo antiguo y permanente. Entonces, si Perramus es contemporánea de los creadores, es también una historia sobre lo que ya pasó y sobre lo que va a pasar. Digo sobre lo que va a pasar porque hay también una sensación de futuro distópico, de un mundo posible imaginado peor de la realidad en la que se vive, al estilo de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, de 1984 de George Orwell o el mismo *Eternauta* (es interesante también pensar que los autores

estaban escribiendo/ilustrando la historieta durante 1984, el mismo futuro en que la distopía de Orwell toma lugar).

Volviendo a las implicancias éticas del acertijo, se puede decir que, aplazar la conciencia de la traición al futuro (“lo que viviste quedó delante de ti”) indica que la traición no quedó detrás, desaparecida en el olvido, sino que de esta memoria dependerá su porvenir. Hay por una parte una irreversibilidad del tiempo, no se puede borrar lo que está hecho, menos los delitos cometidos -no hay perdón ni olvido en este sentido-, sino que la recursividad de los acontecimientos, una presencia del pasado en el futuro. Es, en suma, *una memoria que hay que recorrer*: que siendo profundamente histórica, está construida a saltos, olvidos, malos entendidos, que retorna al pasado y se proyecta hacia el futuro, en el mismo presente de la narración y en relación al momento en que es escrita.

Como adelanté, el camino para recorrer esa memoria temporal se debe hacer a través de un recorrido geográfico, a través de la ciudad. Así, la búsqueda por la memoria personal se transforma en una reflexión por una memoria colectiva, por el espacio común. A favor de la paradoja, Sasturain y Breccia son, como diría Boym refiriéndose a Baudelaire, Nietzsche y Benjamin, nostálgicos del presente (Boym 23). Perramus es un flâneur y un cowboy. Recorre la ciudad, y aunque es aterradora, la ciudad es su hogar. Aquí es donde vemos una ambivalencia respecto del presente: el pesimismo distópico se confunde con el gusto por la ciudad. No olvidemos que la teatralidad de sus personajes, sus escondites, los secretos de sus calles, su apertura al misterio, son en última instancia, su alma. Esto es porque mientras que la configuración distópica permite formular una crítica de los modos urbanos bajo la dictadura, del poder centralizado, a una teleología del progreso y especialmente de una determinada episteme, Santa María a la vez es el hogar (el *nostos*), físico y espiritual al que se vuelve y que se quiere

salvar. Podemos decir en este sentido que la nostalgia en *Perramus*, y siguiendo la nomenclatura propuesta por Svetlana Boym, es una de tipo reflexiva, que se desarrolla en el *-algia* y se debate entre la añoranza y la pertenencia (*longing and belonging* dice Boym), una nostalgia más flexible y que no se centra en la recuperación de una verdad última o en revivir un pasado mítico. No es una nostalgia de tipo restaurativa, que es aquella que hace un incapié en el *-nostos*, en el regreso, y que quiere reconstruir un pasado perdido tal y como era. Esta última, dice Boym, no se entiende a sí misma como nostalgia, sino que se plantea como una verdad. La nostalgia reflexiva en cambio pone en cuestión estas verdades absolutas y no se escapa de las contradicciones de la modernidad. Dice Boym: “Re-flection suggests new flexibility, not the reestablishment of stasis. The focus here is not on recovery of what is perceived to be an absolute truth but on the mediation on history and passage of time.” (Boym 49)

La nostalgia reflexiva en *Perramus* se manifiesta en distintos niveles; como ya vimos, está esta relación nostálgica por la ciudad, pero también podemos constatar que hay una nostalgia de tipo estructural, la nostalgia por la aventura, por la posibilidad de que existan. Aquí podemos volver a la pregunta planteada en el comienzo del capítulo: ¿Cómo escribir una historia de aventuras en el contexto de una dictadura? ¿No se vuelve acaso superfluo? *Perramus* está escrita con la mirada nostálgica a un cierto tipo de narrativas que eran posibles, historias de vaqueros y de indios, de guerreros míticos que ya no tienen cabida, a un pasado romántico cancelado y a una concepción del futuro que ya no es posible. Es verdaderamente conmovedora la elaboración sobre la nostalgia que Sasturain hace en su poema “Carta al Sargento Kirk” (1981), personaje de Oestheld de quien ya hemos hablado extensamente, y en donde le cuenta a Kirk el destino de Juan Salvo, Ernie Pike y Randall (los amigos de papel) y también qué paso con Hugo Pratt y Oestheld (sus amigos de carne y hueso). Dice ahí:

Te diré que no es fácil andar
a estas alturas del mundo y de
la historia personal. Casi envidio
tu ranch y tus caballos,
esa amistad viril sin psicoanálisis
y hasta olvidé que en tu mundo
de comanches y balazos no
habría lugar para mi cobardía (...)
no es fácil leer tus aventuras sin
nostalgia. Y no te digo la pavada
de la moda a lo Presley o los
Cadillac del 50. Quiero decir
Que todo se ha complicado en estos años:
Han venido cortos, lluviosos, sin
Verano, mal barajados para la aventura
Y con un cierto aire de perdona vidas
Del que te mira pasar porque mañana
Te la dará sin asco y por la espalda

(*El domicilio de la aventura* 8).

He puesto este fragmento -quizás un poco extenso- pues elabora explícitamente sobre la nostalgia de la aventura, en las historietas (en la ficción, la aventura de los amigos de papel) y la aventura en la realidad (la gente de carne y hueso). El hablante en este poema -que coincide con el autor pues es Sasturain quien firma la carta-, elabora sobre un proceso de duelo por la imposibilidad de volver a un momento de la historia en donde había un cierto código de honor, una moral, un lugar donde la valentía era aún posible, un mundo de “comanches y balazos” en donde no habría “lugar para mi cobardía”. Ese tiempo pasado y detenido en el que habita Kirk, digamos en la lógica del acertijo temporal de *Perramus*, es una utopía que quedó atrás⁴⁷.

⁴⁷ En su monografía sobre H.G. Oesterheld *El Aventurador*, Sasturain elabora nuevamente sobre su relación nostálgica con el autor de historietas. Dice ahí “Pude darme cuenta de que nunca sería capaz de meterme con la vida de Oesterheld pero que tampoco dejaría de escribir sobre él. Que seguiría mirando revistas viejas más que diarios nuevos, pero que nunca podría o podríamos volver a verlo sólo como autor de aventuras, soslayando su condición de militante revolucionario y los episodios puntuales y atroces de los que tuvimos e iríamos teniendo noticias. Aunque

George Lukacs, otro nostálgico, indica “Happy are those ages when the starry sky is the map of all possible paths-ages whose paths are illuminated by the light of the stars. Everything in such ages is new and yet familiar, full of adventure and yet their own. The world is wide and yet it is like home, for the fire that burns in the soul is of the same essential nature as the stars” (29). Es la misma nostalgia que vemos en la “Carta al Sargento Kirk” por un mundo “lleno de aventuras”, donde hay un sentimiento de pertenencia al mundo y una sensación de totalidad en donde los elementos encuentran un equilibrio. La radicalidad de la historieta *Perramus* es que, padeciendo de la misma nostalgia que Lukacs, entiende que el mundo como pesadilla es, finalmente, su mundo. En esa aventura sí hay lugar para la cobardía, la amistad del grupo es una amistad viril pero que sí da para psicoanálisis y, aunque se recupera poco a poco un sentido de pertenencia y confianza, los propios héroes son los que dan puñaladas por la espalda. Así, si bien un sentimiento de pertenencia y una sensación de absoluto está cancelada, el héroe asume que el horizonte de expectativas ha cambiado y no desea restituir la aventura en los mismos términos. La conciencia de que esa utopía quedó atrás es, en definitiva, la que permite que él encuentre un espacio de intimidad distinta, la posibilidad de un reconocimiento íntimo que sólo puede aparecer con la consciencia del paria. Ya que lo ha perdido todo, hasta su nombre propio, es que aparece la esperanza de que no todo está perdido.

Continuará... la promesa en el presente

Como vimos, la historieta se cierra con otra traición la historia de Richard “Silver” Sunday el traidor del siglo XIX. En sólo dos páginas, una frente a la otra, la página izquierda

fuera tácitamente, esa parte de su vida, indiscernible del resto, estaría siempre ahí. Y entintaría todo, para atrás y para adelante. Para bien y para mal” (*El Aventurador* 13).

muestra cuando el grupo encuentra el monolito del traidor y la página derecha ilustra la narración de Borges sobre la historia del traidor, que según dice, “seguro no recuerdan los libros de historia” (172). Hay dos puntos que saltan inmediatamente a la vista en el contraste de estas dos páginas: mientras la primera mantiene el formato del resto de la historieta, la segunda aparece como un relato enmarcado en donde todos los paneles, salvo el último, son alargados y van de extremo a extremo del ancho de la página. Por otra parte, la caligrafía que se utiliza en esta segunda página es distinta a la del resto de la historieta: está en cursivas y con adornos, simulando una escritura antigua. El procedimiento es llamativo por distintas razones: primero, la historia de El Renegado se cuenta por una huella que su vida ha dejado, el monolito que vemos por primera vez en la esquina superior de la página izquierda, y que vemos nuevamente en la esquina inferior de la página derecha, ubicándose en un extremo y otro de estas dos páginas. Esta secuencia comienza y concluye con la imagen del monolito del traidor, que en cierto sentido viene a resumir la estructura de los dos primeros volúmenes de *Perramus*, que se abre con una traición y se cierra con la historia de un traidor. Segundo, es la sugerencia de que la historia que Borges está contando, de la que especifica que no ha sido registrada por libros de historia, es representada al modo en que se representan las historias de los libros de historia, de ahí estos grandes paneles que ilustran batallas, la caligrafía y el tono de la narración del tipo: “Ya ganado por el espíritu del país, se entreveró...” (173), en donde se utiliza el “se” impersonal y expresiones como “espíritu del país” y “entreverarse” muy al estilo de las narraciones históricas del diecinueve. Esto puede implicar que Borges, con su narración, hace que esta historia ingrese a los libros de historia, o también que la misma historia, el pasado mismo de El Renegado, fue efectivamente como las historias que se cuentan en los libros. Ambas posibilidades traen

nuevamente las tensiones entre ficción y realidad que se han ido trabajando en el resto de la historieta.



Figura 2. 8 y Figura 2. 9. Dos páginas de la historieta *Perramus*. La primera ilustra el momento en que el grupo de amigos llega a la plaza en donde encuentran el monolito del traidor. La segunda página ilustra y describe, como en un texto de historia, las batallas en las que participó el traidor del siglo XIX. Acuarelas en blanco y negro.

Otro punto importante en la dimensión gráfica de estas dos páginas es que la ilustración del busto del Renegado al final de la secuencia tiene semejanzas físicas con Perramus, cuestión que se confirma al cuadro siguiente -en la siguiente página- cuando Canelones comenta “¿Pero este Sunday no es igual a...?” (174). La repetición gráfica del rostro de Perramus con el rostro del Renegado, instala de manera explícita a Perramus, al traidor en el contexto de la dictadura argentina, en una genealogía de la traición que se inicia con una historia excluida de la historia oficial. El dibujo, como un medio privilegiado para hacer presente una imagen ausente, configura

la trama de repeticiones y variaciones de la traición en la historia, y en el momento en que se cuenta, se incluye o se hace parte de esta.

En este último episodio del segundo volumen, *Perramus*, al modo de Lonröt -el protagonista del cuento de Borges “La muerte y la brújula”- impone una lectura literaria a la realidad y piensa que el séptimo sujeto que conforma la estrella es el mismo Borges. Pero Perramus, también como Lönrot, se equivoca; él más que Borges es el representante del orgullo (el último pecado capital que faltaba por encontrar). En las siguientes páginas se desarrolla una escena en que se demuestra la incompetencia de Perramus y en donde los mariscales logran botar el busto de El Renegado; sin embargo, su doble, sin entender nada, permanece vivo. Perramus, según la lógica borgeana, no entendió que estaba ahí para que se repitiera una historia. Pero ésta no es la última repetición. Haciendo una vez más un homenaje a Oesterheld, la historieta, al igual que *El Eternauta*, se cierra con una pregunta: “¿Se salvó la ciudad? ¿me van a explicar?” (176). En *El Eternauta* la historieta se cierra con el “¿Será posible?” en boca del historietista. La principal variación de esta repetición es el cambio de tono en la pregunta: mucho menos dramático que el de *El Eternauta*, los sujetos que conforman el héroe colectivo siguen juntos, continúa entre ellos el desacuerdo, pero esta vez con un vuelco humorístico. Porque, en definitiva, es esa última derrota -que el busto sea destruido- la que permite que la aventura continúe. La derrota en *Perramus*, a diferencia de la derrota en *El Eternauta* entiende que la pérdida, como fracaso de la empresa y como lo que desaparece y no queda, es constitutiva de la historia. La identidad en *Perramus* es fruto de una suma de malentendidos, de olvidos, simetrías y variaciones, que se resisten a ser reducidas en una verdad integrada. Como hemos visto, el problema de la identidad debe buscar respuestas sin la pretensión de unir los fragmentos, llenar los vacíos o resolver el misterio, por el contrario, en un tono humorístico el grupo sabe que tiene

que continuar con la aventura, seguir aguantando sus diferencias y tropezando con sus desacuerdos. La historia del monolito y ese “estar atentos y disponibles” actúan en conjunto en la novela para desarrollar un discurso a contrapelo del escepticismo general sobre la historia y la política, e implica, en palabras de Avelar, “meternos de lleno en la cuestión de la narrabilidad de lo político” (419).

Ahora, la idea de salvar el alma de la ciudad indica que el esfuerzo del héroe, su lucha, se remite a proteger *lo que queda* de la ciudad, rescatar aquello que fue y sigue siendo bueno, es decir, que la ciudad no sea aún peor de lo que está. ¿Hay, entonces, también un intento por que la ciudad, la realidad, sea mejor de lo que está o hay una suerte de conformismo en este “salvar”? En este sentido, la historieta ¿pone un énfasis en el pasado, en la memoria y en lo que queda de ella, o en el presente como el momento en el que se puede intervenir la realidad y modificarla? El concepto de tiempo mesiánico o tiempo ahora de Walter Benjamin y las elaboraciones sobre la nostalgia de Svetlana Boym son especialmente útiles para pensar en estas preguntas.

En sus famosas “Tesis sobre la Filosofía de la Historia” Benjamin realiza su importante crítica a una visión lineal de la historia, en la que prima la visión teleológica de progreso. Para esto, Benjamin propone una concepción distinta de la historia que, por el contrario, pone su énfasis en el presente. Trasladar la atención desde el futuro hacia el presente, devuelve la posibilidad de una promesa redentora en un aquí y un ahora, y con esto -y para ponerlo en los términos que hemos ido trabajando-, devuelve la agencia a los sujetos en tanto sujetos políticos. A esto Benjamin llama el tiempo mesiánico o “tiempo-ahora”, determinado por una concepción del presente que no es transición, que no es un pasaje que sirve de puente entre un pasado cerrado y el porvenir; el tiempo mesiánico se relaciona con un presente que puede ser cada momento, cualquier momento. El “tiempo-ahora”, es el modelo del mesianismo (Tesis XVIII),

dice Benjamin; en su presente se han metido como astillas partes del “tiempo mesiánico” (On the Concept of History, Tesis A) porque, al igual que en la tradición judía en la que está prohibido escrutinar el futuro, cada segundo es o puede ser “the small gateway in time through which the Messiah might enter” (On the Concept of History, Tesis B, 397). Es por esto que la posibilidad mesiánica en Benjamin debe renunciar a la idea de progreso y de tiempo como un continuum, así como renunciar a la política de objetivos que, en tanto “ideales” pueden ser desplazados a un futuro que puede ser infinito⁴⁸. La clase política, dice Benjamin, ha asignado a la clase obrera un papel liberador futuro y le ha quitado su fuerza política en el presente. Este aplazamiento permanente es posible porque la clase obrera ha cortado los lazos con su memoria: “The working class forget both its hatred and its spirit of sacrifice, for both are nourished by the image of enslaved ancestors rather than that of liberated grandchildren” (Thesis XII, 260). Por el contrario, cada momento, cada “tiempo-ahora” para Benjamin, tiene una posibilidad revolucionaria con lo que el presente recupera su capacidad política.

El llamado hacia el presente que hace la historieta, al “estar atentos y disponibles”, puede ser pensado productivamente en relación con el tiempo-ahora como modelo del tiempo mesiánico por razones que ahora pueden parecer evidentes. Primero, la aventura como hemos visto posee una elaboración explícita sobre el pasado y los modos en que se escribe el pasado: se relaciona con aquellas capas de la historia que han sido olvidadas, convoca al sufrimiento y a la violencia producidas por la modernidad capitalista y es abiertamente crítica de la historia cuando

⁴⁸ En su "Paralipomena of 'On the Concept of History' ", Benjamin indica: “In the idea of classless society, Marx secularized the idea of messianic time. And that was a good thing. It was only when the Social Democrats elevated this idea to an " ideal " that the trouble began. The ideal was defined in Neo-Kantian doctrine as an" infinite [unendlich] task.“ (...) Once the classless society had been defined as an infinite task, the empty and homogeneous time was transformed into an anteroom, so to speak, in which one could wait for the emergence of the revolutionary situation with more or less equanimity. In reality, there is not a moment that would not carry with it its revolutionary chance-provided only that it is defined in a specific way, namely as the chance for a completely new resolution of a completely new problem [Aufgabe]. " (Selected Writings, vol 4, 401)

se presta como instrumento de la clase dominante (Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Tesis VI). Esta elaboración productiva del pasado en la historieta es, como ya indiqué, un modo de resistencia en contra de aquellos que se ven beneficiados por ese olvido en el presente. De partida, niega un relato hegemónico que excluye la experiencia de la traición, una experiencia repetida tantas veces durante la dictadura, y excluida de las narrativas de la memoria por no ser “heroica”. Segundo, el “estar atentos y disponibles” elabora, al igual que el tiempo mesiánico de Benjamin, una concepción del presente relevante para la política (Fritsch 36), es decir, una visión del tiempo con énfasis en un presente, en donde cada tiempo-ahora la revolución puede ser posible y donde la promesa revolucionaria cesa de postergarse.⁴⁹ Así, ese tiempo confuso del que hablábamos en *Perramus*, esa pesadilla del presente, el desencanto y sentimiento de fracaso que producen las atrocidades vividas y las fallas en los procesos de transición es todo menos un acto de resignación.

Por otra parte, incluir la historia del monolito del traidor en la historia -como historia oficial- reflexiona precisamente en esta “narrabilidad de lo político” en tanto sugiere que la ficción -en este caso las historietas y la literatura- tienen una incidencia directa en la realidad empírica, como para hablar directamente de los mecanismos de selección y exclusión en la construcción de la historia oficial. Como diría Piglia en *Crítica y Ficción*, por una parte, la “posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad” (23) -refiriéndose a literatura de Roberto Arlt-, y por otra parte cómo “los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles” (85). En otras palabras, la

⁴⁹ La promesa como tiempo mesiánico se relaciona profundamente a la concepción de sociedad sin clases elaborada por Marx, a la vez que cuestiona la concepción de progreso en la que la sociedad sin clases se encuentra diferida en el futuro, lo que implica la posibilidad de pensar en un futuro que no sea determinado por objetivos. Como indica Matthias Fritsch, Benjamin no critica la idea de progreso en todos los contextos y en todos los dominios: “It is the projection of history onto a goal, its resulting totalization and unification along the lines of scientifically observable laws, that yields the concept of progress to be questioned” (39).

historia de El Renegado que se anuncia con el monolito y que es narrada por Borges, reflexiona sobre el modo en el que escritura y política se determinan la una a la otra. Por una parte, la historia se presenta como el instrumento de la clase dominante, la de los libros que ilustran grandes batallas, por otra, la historia está en el inmenso archivo material, desde la antigua guía de la ciudad, pasando por la imagen de la “putita” en un billete, hasta el monolito de un traidor. La historia es el lugar donde se pueden encontrar pistas para leer y modificar el presente. No es entonces una concepción meramente escéptica de la historia como disciplina, sino que, consciente de su carácter “ficcional”, de sus mecanismos de exclusión y selección, es también un lugar que permite leer y salir de la pesadilla del presente.⁵⁰ Estar atentos y disponibles implica leer las marcas que el pasado deja en el presente, entender cómo la ficción interviene en la realidad y enfatiza en la necesidad de tener una conversación ética sobre el modo en que nos relacionamos con el pasado, la historia y sus representaciones. Sobre todo, cuando se entiende que restituir el clásico *Continuará...* de las historietas, antes que proponer que la violencia es un destino de repeticiones invariables de la que no se puede escapar, llama la atención sobre el presente, restaurando la posibilidad política de la acción.

Al comienzo de este capítulo reflexioné sobre el género de aventuras y cómo las condiciones materiales de la historieta permiten expresar de manera prodigiosa las tensiones entre arte y mercado. Luego del análisis de la historieta misma, quiero concluir enfatizando que *Perramus*, siendo parte de esa cultura popular, y pudiendo participar del fetiche posmoderno de lo popular, encuentra ahí, en tanto mercancía, un lugar privilegiado para resistir a los discursos

⁵⁰ Una visión similar sobre la historia se desarrolla Piglia en *Respiración Artificial*, en donde Maggi dice “la historia es el único lugar en donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar”, en respuesta a la frase de Joyce, en su *Ulyses*, donde Dedalus indica “la historia es una pesadilla de la que trato de despertar” (*Crítica y Ficción* 86). Para Maggi, la pesadilla está en el presente que parece eterno, y la historia en cambio es el lugar donde se confirma que las cosas pueden cambiar, que tienen salida.

homogeneizantes del mismo mercado en el que participa. El estar creada por dos autores de dos generaciones distintas, restituye además una idea de comunidad que parece anacrónica en los procesos de creación artística. La necesidad del trabajo conjunto, donde hay autoría compartida de dos sujetos, indica un reverso a la idea de creación como un ejercicio individual y genera otros modos de complicidad, de diálogo y debate. La novela gráfica como género nos lleva a reconfigurar las presuposiciones sobre lo literario y sobre lo político, de manera más radical incluso que las formas de vanguardia más desafiantes en la que se detienen Masiello y Richard. La historieta, como parte de una cultura pop, apela a -y en este sentido crea- una audiencia amplia, que se resiste a la interpretación fácil o que intenta una identificación última del significado. El significado, en este sentido, se relacionaría a un placer estético que provoca sentido, ininterrumpido –es decir no interrumpido- por las pretensiones de fidelidad en la representación.

CAPÍTULO 3. DIALÉCTICA DE LA TRAICIÓN EN LOS *DIÁLOGOS DE DESAPARECIDOS* DE ENRIQUE LIHN (2018)

“Porque de la palabra que se ajusta al abismo
Surge un poco de oscura inteligencia”
(Enrique Lihn, *La musiquilla de las pobres esferas*)

Enrique Lihn es reconocido como un poeta escéptico, que se quedó al margen del proyecto socialista para observarlo desde afuera, y solo durante los últimos años se ha reconocido la dimensión política de su obra. Adriana Valdés comenta la primera vez que vio a Lihn en una lectura en el Instituto Pedagógico, junto a José Emilio Pacheco, Vargas Llosa, Donoso y Marechal. Todos hablaron, según la crítica, con mucha confianza en los proyectos literarios de cada uno, en el poder transformador de la literatura, de su confianza en la palabra. Lihn, quien no se podía censurar las muecas de desaprobación, habló al final para deshacer el encanto. Adriana Valdés cuenta cómo se fue de vuelta a su casa con la insoportable amargura del Lihn, y no el espíritu transformador de los anteriores expositores. Para Lihn no hay paraíso posible, ni en un origen, ni en el futuro. Crítico de una visión redentora de la poesía (describe a la escritura como “esta cosa de nada y para nada”), Lihn está convencido de que el oficio del poeta (“el más oscuro de todos”) jamás debe supeditarse a fines subsidiarios al de la poesía misma, como el político o el sociológico (nosotros estamos, simplemente ligados a la historia/ pero no somos el trueno ni manejamos el relámpago”). Sin embargo, desconfiar de la capacidad del lenguaje como medio de un proyecto transformador de la realidad no significa que no haya una posibilidad política en la literatura. En el siguiente capítulo estudio la relación entre política y literatura en Enrique Lihn, enfocándome en el traidor y el fantasma en su obra *Diálogos de desaparecidos*, como figuras que participan de una dialéctica que busca desarticular cualquier certeza enquistada en el lenguaje. Escrita en 1978 durante los primeros años de la dictadura en

Chile y publicada en 2018 de manera póstuma, los *Diálogos* ponen al lenguaje en movimiento en un procedimiento estético que llamo dialéctica no concluyente. Apoyándome en los conceptos desarrollados por Theodor Adorno en su *Dialéctica Negativa*, propongo que en el corazón de esta dialéctica está el hecho de que la contradicción no se articula sólo en base a la oposición de argumentos entre los interlocutores, sino que son los propios sujetos los que están determinados por una negatividad.

1. HISTORIA DE UNA FISURA

Una especie de obra

Gracias al acceso que tuve al manuscrito de la obra, en el archivo del autor en The Getty Foundation de Los Ángeles, descubrí que *Diálogos de desaparecidos* (en adelante *Diálogos*) fue escrita en 1978. Antes de esto, sólo se tenía como referencia la entrevista que Juan Andrés Piña, hizo a Enrique Lihn el año 1982, donde le pregunta si escribió algo entre 1973 y 1977, años en que no publicó nada, a lo que el autor responde: “Dar clases, estudiar semiología, leer, con la sensación de que no se podía hacer otra cosa: el período de las catacumbas. Fue productivo, en el sentido de que escribí mucho, aunque supiera que no podía publicar. Recuerdo que escribí una especie de obra de teatro sobre los desaparecidos: “Diálogos de desaparecidos” (Lihn, *Diálogos de desaparecidos* 56). Esta es, en palabras de Andrés Florit, la única vez que Lihn se refiere públicamente a la obra, que desde entonces había permanecido inédita junto a muchísimos otros escritos. Es el propio Florit quien en 2018 recupera el texto mecanografiado de los archivos que posee Andrea Lihn, hija del poeta. Para esta publicación no se tuvo en cuenta el texto manuscrito al que accedí en los archivos de Lihn en The Getty Foundation. Es un cuaderno azul, escrito a mano, en cuya portada se lee “Cuaderno N°, Diciembre 1978, 56 páginas borrador del “Diálogo

de los desaparecidos” inédito”. Esta versión manuscrita incluye una parte final que no está incorporado a la versión mecanografiada. Queda por suponer que es el propio Lihn quien realiza la transcripción tipográfica y quien decide no incorporar esta última parte. Teniendo en cuenta la riqueza que aporta el texto manuscrito, y el dato fundamental sobre el año de escritura, mi investigación se basa en la versión publicada por Overol en 2018, en tanto es esta versión la que trabajó el autor como texto definitivo.

Florit, en su nota sobre la edición al libro, indica que “debido a su brevedad, es posible especular que la obra se encuentra incompleta o que el poeta la abandonó antes de concluir, sabiendo que no tenía ninguna posibilidad de representarla en un escenario o de publicarla en esos años” (23). La obra es, efectivamente, una obra breve, muy condensada e imposible de publicar o de montar en ese entonces porque reflexiona abiertamente sobre la violencia de la dictadura, en particular sobre el tema de los detenidos desaparecidos, sin recurrir a las figuraciones retóricas propias de las obras producidas bajo un régimen totalitario. Lihn escribió otras obras de teatro que fueron representadas durante y después de la dictadura, todas ellas con un contenido marcadamente político pero que, a diferencia de los *Diálogos*, utilizan un lenguaje paródico que permitía al autor evadir la censura y la persecución política. Los *Diálogos*, a pesar de ser sobre espectros, en estricto rigor no es una obra en la que predomina el lenguaje figurado: los desaparecidos hacen referencia a personas reales, de carne y hueso, que durante la dictadura militar chilena -y de tantos otros países de América Latina- fueron secuestrados, y cuyos restos, salvo en contadas excepciones, nunca fueron recuperados. Como indica Florit en la nota a la edición, “en estos diálogos el tema de los desaparecidos es abordado sin ningún eufemismo y en tiempo real, de acuerdo con las informaciones sobre tortura, ejecuciones clandestinas y desaparición forzada de personas que poco a poco se iban develando.” (24) La publicación

póstuma de esta obra enriquece y complejiza la producción poética del autor y de una generación que en los diecisiete años de dictadura tuvo que recurrir constantemente al lenguaje figurado para exponer un pensamiento político disidente.

Escribir “sabiendo que no se puede publicar” obliga a pensar en la obra misma, su existencia material, en los contextos de su producción y sus implicaciones políticas y éticas, preguntas todas que están relacionadas con la representación de la traición como fruto de la violencia política. Por una parte, y teniendo en cuenta otros manuscritos no publicados del autor, el que la obra esté mecanografiada no implica que haya sido considerada una obra lista para publicar. A la pregunta sobre si está o no inconclusa la obra, se suman otras igualmente relevantes como, ¿esta obra fue escrita para ser leída o para ser vista? ¿y si no fue escrita para ser leída o vista, sino que fue escrita sólo para ser escrita, es decir, como un ejercicio para echar a nadar la máquina del lenguaje? *Diálogos* es, sin duda, una puesta en práctica de una serie de preguntas y críticas a los fundamentos del modo en que se construyen las memorias y la historia de las víctimas de la dictadura; por otra parte, la obra muestra un interés por incomodar la relación entre la política y la literatura. Si *Diálogos* fue escrita para ser escrita y leída por el propio autor, en la experiencia de un exilio interior lleno de voces -la de él y la de sus personajes-, o si fue un proyecto arrojado hacia un futuro posible sin censura, en donde podía ser leída o vista en un escenario -hasta hoy no ha sido montada-, son posibilidades no excluyentes, que contienen en su divergencia, la fuerza poética y política, la estridencia de un grito emitido en el silencio. Es importante indicar además que Enrique Lihn murió en 1988, dos años antes del fin de la dictadura en Chile, por lo que la obra, en la vida del autor, no pudo superar su condición de inédita e impublicable.

Diálogos consta de cuatro diálogos individuales, que tienen en común la aparición de un personaje espectral, un detenido desaparecido que retorna para hablar con los vivos. Son dos o tres personajes distintos que hablan en cada diálogo, cuyo rasgo común es la fuerza verbal de los espectros. En tanto cuerpos de fantasmas, los desaparecidos no pueden tocar ni dejarse tocar, no podrían besar a alguien ni tomar un arma, por ejemplo, es decir, no pueden modificar la realidad a partir de su intervención material palpable, física: sólo lo hacen a través de su imagen -la aparición de algo que no está- y su voz. Como el fantasma del padre de Hamlet, los desaparecidos aparecen para cuestionar y perturbar el orden de los vivos y la memoria de los muertos. Y como él, perturban por su mera presencia, pero especialmente por lo que dicen, por lo que preguntan y contestan, interpelan al mundo a través de la palabra.

El primer diálogo es entre Juan Guillermo Alcalde, un desaparecido que vuelve para convencer a un cura de que lo saque de la lista de los detenidos desaparecidos pues, en sus palabras, “La causa de los desaparecidos va a perder conmigo ese airecito que ustedes le han dado, de cosa edificante” (Lihn, *Diálogos de desaparecidos* 10). Alcalde delató a compañeros de partido luego de ser torturado, sin perjuicio de lo cual sigue defendiendo la moral revolucionaria cuyo mandato no pudo seguir. El segundo diálogo es entre un padre, una madre y un hijo desaparecido, en donde se expone la contradicción del desaparecido que, en su aparición, vive, aunque sea en forma espectral. En este diálogo la madre del desaparecido insiste en que no encuentren su cadáver, para que así su hijo pueda seguir viviendo en su desaparición. El tercer diálogo es entre una viuda y su esposo muerto, quienes son interrumpidos por una vecina quien cuenta que, según el hallazgo de su cuerpo, se deduce que fue asesinado por sus propios compañeros por colaborador. El cuarto diálogo, sin duda el más brutal, es entre una desaparecida que regresa de forma espectral a enfrentar a su torturador y violador, logrando que éste haga con

su esposa lo mismo que hizo con ella y otras víctimas. El tema de la traición en este último caso no se trata de manera explícita, pero el diálogo elabora sobre dos modalidades de la traición: primero, la traición que comete el espectro de la torturada -siendo víctima se transforma en perpetrador, lo que también se puede interpretar como una traición de género-, y segundo, la traición y transformación que la torturada provoca en su torturador, “sacándolo de sí”, y haciendo que “colabore”.

La traición en estos diálogos permite al autor desarrollar una visión crítica al corazón del marxismo revolucionario de los años setenta. El desaparecido que aparece desafía una visión dicotómica generalizada en el Cono Sur acerca de los desaparecidos y los sobrevivientes, en donde el primero es recordado como un héroe o mártir sin pasado militante, y el último es condenado por sospecha de traición: el sobreviviente, en este contexto, si no está muerto es porque colaboró.

Desaparición-traición: fuera de la ecuación

Ana Longoni en su libro *Traiciones* (2007), reconoce que uno de los efectos de este “parteaguas” entre el desaparecido y el sobreviviente, es una falta de atención crítica a los testimonios de los sobrevivientes de Argentina, cuya circulación se ve reducida únicamente a instancias judiciales. “Fuera de esos ámbitos estrictos, su aislamiento es enorme. Su (sobre)vida los condena” (24). El método de análisis de la autora contrasta testimonios de sobrevivientes con un tipo de literatura que mezcla lo literario-ficcional y lo testimonial que contribuye a perpetuar la condena de los sobrevivientes estigmatizados como traidores. La autora indica que su lectura fue orientada por la sospecha de que “existen fuertes vínculos entre el estigma de traición que existe sobre los sobrevivientes, las dificultades (de las organizaciones políticas, de la izquierda,

del movimiento de derechos humanos, de sectores de la sociedad) para admitir y explicar a fondo la derrota del Proyecto revolucionario y la imposibilidad de ejercer un balance (auto)crítico acerca de las formas y el rumbo que asumió la militancia armada en los años 70” (Longoni 44).

Parte de la ecuación sobreviviente-traidor/desaparecido-mártir, dice Longoni, se debe a la aplicación generalizada de la “teoría de los dos demonios” que “ubica a militares y guerrilleros en un plano de simétrica exterioridad” (25), es decir, iguala la responsabilidad de los grupos guerrilleros como Montoneros con los militares en los hechos de violencia ocurridos durante los años setentas y ochentas. Esta visión produce una despolitización general en el modo de pensar la violencia política y en el modo en que se perciben los testimonios de los sobrevivientes y sobre los desaparecidos. Un efecto evidente de esta despolitización en los distintos países del Cono Sur ha sido la interpretación del uso de la fuerza por parte de los militares como un acto “necesario”, lo que se traduce en eufemismos como que las dictaduras son “gobiernos” o “régimenes” militares, junto con una minimización de los números de víctimas y métodos de represión por parte de los perpetradores estatales. Esta equivalencia de responsabilidades implica a su vez una legitimización de la idea generalizada de que el sobreviviente está vivo porque “colaboró” con las fuerzas represoras, es decir, puso el bien personal antes que el colectivo.

El documental *Montoneros, una historia* de Andres Di Tella (1994), es productivo para pensar en esta última condena del sobreviviente como traidor. Aquí se narra la historia de Ana Testa, ex militante del partido político Montoneros, secuestrada en la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) y que luego, como Marcia Merino en Chile, se integra a lo que los militares denominaron como “Grupo de recuperación”. Estos grupos eran conformados por presos que asumieron distintas funciones dentro del ESMA y de quienes el aparato represor estatal pretendió “recuperar” de su ideología marxista. En el documental aparece el testimonio de

Víctor Bastera, último sobreviviente liberado del ESMA y quien, durante los últimos años de su presidio, logró sacar un importante número de fotografías que él mismo tomó a secuestrados y represores, y que hoy constituye el “archivo Bastera” con pruebas imprescindibles para reconstruir el modus operandi de la ESMA. En el documental, Bastera indica que había una palabra que utilizaban en ese entonces: “los leprosos, que eran los sobrevivientes. Los leprosos porqué, porque una vez que al tipo lo mandaban a la calle no quería acercarse nadie a él, o bien por el peligro de que sea servicio, o porque “por algo fue” que estaba libre. Fue algo muy habilidoso eso. (...) Puedo asegurar que muchos compañeros liberados, tuvieron una actitud pero dignísima (...) y sin embargo aún ahora son mirados con recelo” (Di Tella 1:26). En esta misma línea de reflexión el documental de Di Tella cierra con las palabras de Ana, quien indica que su marido Juan Carlos Silva, (quien fue visto por última vez el 26 de junio de 1980), le dijo a su hija Gabriela: “Yo podría haberme visto con Ana pero yo no quiero ver a Ana porque Ana es una traidora. Ana salió con vida de ese lugar, Ana, ¿qué puede ser Ana?” (Di Tella 1:27). Ana es para Juan, y para toda una generación militante, una “leprosa”, alguien que posee una enfermedad moral, contagiosa y repugnante. Pero ¿En qué medida dialogan los desaparecidos de la obra de Lihn con estos sobrevivientes, si precisamente no pudieron sobrevivir? En las siguientes secciones, realizaré algunas precisiones contextuales relativa a los desaparecidos, al teatro en Chile durante la dictadura y a la relación de Lihn con el teatro, para pensar cómo la relación desaparecido/traidor, está al centro del proyecto poético de Lihn.

Vida legal e histórica de los desaparecidos

Un desaparecido, tanto en la obra de Lihn como en la memoria colectiva del Cono Sur a partir de los años setenta, refiere a una persona secuestrada por agentes del Estado durante los

regímenes totalitarios, ya sea en su lugar de trabajo, en sus casas frente a su familia, en la calle y cuyo paradero se desconoce, muchas veces hasta el día de hoy. Una o un detenido desaparecido, es aquel que siendo militante o no, sin importar el sexo ni la edad, dejó de tener una vida civil y cuya existencia judicial se remite a la categoría de secuestro permanente. Un desaparecido es también alguien que dejó de ser visto, se lo “chuparon” los militares o la policía, y que pasó a ser parte de ese conjunto homogeneizado de listas conformadas por miles de nombres. En Chile, esta lista es de 1198 personas según la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, y en Argentina, las cifras están en disputa pues mientras se hace permanente referencia a los 30 mil desaparecidos, la nómina oficial alcanza los 8589 nombres. Tanto la lista chilena como la argentina no incluyen a las personas detenidas ilegalmente y que luego fueron liberadas, permaneciendo desaparecidos en campos de concentración durante meses o años. Tampoco incluye a aquellos que fueron ejecutados y de cuya muerte sí se tuvo conocimiento. De los detenidos desaparecidos, en cambio, no hubo registro de su muerte, ni tampoco hubo cadáver que enterrar. La presencia física y simbólica de los detenidos desaparecidos se restringió en muchas ocasiones a una fotografía en el pecho de un familiar. Estas fotografías son la única existencia física que permanece y, como las listas, se ubican unas al lado de otras, en muros o en grandes extensiones que sirven como memoriales, expresando la masividad de las desapariciones. La suma de nombres en las listas y la suma de imágenes de los retratos, si bien transmite la envergadura del genocidio, despersonaliza la experiencia única de cada crimen, lo que en cierta medida constituye una deshumanización. Respecto a las listas de desaparecidos en la Argentina, Pilar Calveiro indica que “en medio de los grandes volúmenes los nombres se transforman en números constitutivos de una cantidad, es entonces cuando se pierde la noción de que se está hablando de individuos. La misma *masificación* del fenómeno actúa

deshumanizándolo, convirtiéndolo en una cuestión estadística, en un *problema de registro*. Como lo señala Todorov, “un muerto es una tristeza, un millón de muertos es una información” (Calveiro 30). Si bien la lista y el memorial de fotografías comparten este exceso que hace del sujeto un número, la fotografía se distancia en que transmite una presencia de otro tipo: el rostro de un desaparecido entre mil es como un pixel de un rostro mayor que enseña la mueca macabra del genocidio. El fantasma en estos memoriales se presenta en la forma de un ejército de individuos reunidos por la causa común de su desaparición. El pixel, como un zoom de esta suma de números deshumanizados, apela a una experiencia individual que desde su mirada realiza un llamado ético. La recepción de esta mirada, devolver la mirada al rostro del desaparecido obliga a entender su incomodidad, su contradicción. Proveniente muchas veces de una reunión familiar, de un día de descanso en un medio natural, o de un día en que se posa para ser recordado, estas fotos están tomadas en circunstancias que nada tienen que ver con su destino en un memorial. Son rostros de gente tranquila, pero sobre todo de gente viva y que, sacada de su contexto, mira para desconcertar.⁵¹

Durante los años de dictadura y postdictadura en Chile y Argentina, los detenidos desaparecidos han traducido su existencia en listas y memoriales, transformándose en un sello de identidad inscrito principalmente por agrupaciones de familiares. Estas agrupaciones tienen historias muy complejas, de trabajo en conjunto, solidario, pero también muchas veces de fracturas y disensos. Los disensos se han debido al modo en que las agrupaciones se relacionan con el Estado, durante la dictadura y la postdictadura, pero también y particularmente en el caso

⁵¹ Sostengo que algo similar ocurre en la caricatura de oposición al gobierno de Salvador Allende, al observar la mirada de gente que posteriormente fue asesinada, en el artículo “Imágenes de muertos: caricatura y rostro en la historieta política”. *Dibujos que hablan*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

de Argentina, por el modo en que se establece la relación con el desaparecido. Ahora, hay puntos geográficos y temporales que es necesario enunciar preliminarmente. La práctica del secuestro y desaparición de personas por parte del Estado no es una práctica exclusiva de las dictaduras ni latinoamericanas, ni de los años setenta. Tanto en Argentina como en Chile, la desaparición de personas fue una práctica regular del Estado durante tiempos democráticos, para deshacerse de “elementos subversivos” sin tener que enfrentar los costos legales y políticos que ello implicaba, contribuyendo a la vez de escarmiento al resto de la sociedad civil. No por nada el mismo General Augusto Pinochet el 7 de septiembre de 1973, luego del bombardeo al Palacio de La Moneda, indicó a un subalterno que este era el modo en que se debía proceder con el Presidente Salvador Allende y los miembros del gobierno. Dice Pinochet: “Todo ese montón de jetones que hay ahí, el señor Tohá, el otro señor Almeyda, todos estos mugrientos que estaban echando a perder el país, debes pescarlos presos y el avión que tienes dispuesto tú, arriba, y sin ropa, con lo que tienen, pa’ fuera” (Verdugo). En estas grabaciones captadas por un radioaficionado y dadas a conocer públicamente recién en 1998, se puede constatar que esta orden no aparece de la nada; obedece a una cultura de la desaparición instaurada en las estructuras de poder como tecnologías de la represión. Como bien indica Pilar Calveiro respecto al caso argentino “La figura de la desaparición, como tecnología del poder instituido, con su *correlato institucional, el campo de concentración exterminio* hicieron su aparición estando en vigencia las llamadas instituciones democráticas” (27). Durante las dictaduras de los años setenta en el Cono Sur esta maquinaria represiva de la desaparición ilegal de ciudadanos se fundamentó, paradójicamente, en las mismas instituciones legales del Estado. Al no haber cuerpo del delito, cuerpo de la víctima, fue imposible llevar a cabo acciones legales en contra de los ejecutores. Al mismo tiempo, fueron los propios tribunales de justicia los que detuvieron todo intento de búsqueda, no solo de

responsables, sino de los mismos cadáveres. Los detenidos fueron secuestrados arbitraria e ilegalmente, torturados en recintos clandestinos, y jamás pasaron por tribunales de justicia. La traición se moviliza al centro de lo que Calveiro llama “máquina desaparecedora”: algunos detenidos luego de ser torturados declaran ser culpables, otros no resisten y delatan antes de ser ejecutados, muchos desaparecen por ser delatados. El traidor desaparece, alimenta de nombres para desaparecer y sirve de contraejemplo que justifica la represión. Como se indica en el Informe Valech, a través de las declaraciones autoinculpatorias “la dictadura procuraba validar su política represiva frente a la opinión pública, abultando artificialmente el número y la envergadura de sus enemigos más decididos” (*Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* 185). Los traidores, como la última escoria política, abulta el número de los enemigos de las víctimas y de los victimarios.

Las consecuencias culturales, políticas y sociales de la desaparición son múltiples. Por una parte, la falta de evidencia jurídica del desaparecido creó una cultura de la amnesia, del “aquí no ha pasado nada”, a la vez que una cultura del terror, en donde cualquier pequeño acto que resultara sospechoso podía ser castigado con la desaparición. Las desapariciones fueron ejecutadas clandestinamente para que los perpetradores no tuvieran consecuencias legales, pero al mismo tiempo, debían hacerse oír, para que fueran aleccionadoras. Como dice Calveiro, las desapariciones debían ser “un secreto con publicidad incluida” (78). El desaparecido, la ausencia de su cuerpo, es la evidencia que requiere el poder del Estado como muestra aleccionadora. Sin cadáver no hay asesino y tampoco hay asesinado. El Estado entonces, alecciona con el terror y delimita prácticamente el símbolo: se evita el martirologio, y con esto el heroísmo de las víctimas. Los desaparecidos son militantes, políticos, familiares y amigos de los militantes; también son personas relacionadas a venganzas pasionales, o gente que cometió pequeños gestos

de rebeldía como silbar una canción, vestirse de rojo, llevar el pelo un poco largo o barba. Pequeñeces o asuntos totalmente ajenos a la militancia fueron razones suficientes para ser secuestrado o secuestrada. La desaparición de personas fue arbitraria, sistemática y extendida en el tiempo, y requirió de la participación de miles de actores, entre ellos militares y funcionarios policiales, pero también civiles como vecinos, compañeros de trabajo y patrones, empresarios, burócratas y políticos⁵². Todas estas personas formaron parte del engranaje de una maquinaria asesina, compartimentada en distintas tareas, que diluyeron en múltiples fracciones la responsabilidad de los crímenes.

Los detenidos desaparecidos tampoco son de exclusividad latinoamericana, lo que se puede constatar en la exorbitante creación de comisiones de verdad y justicia principalmente en el Sur Global. Estas comisiones buscan precisamente resolver a lo menos política, cuando no judicialmente, los problemas suscitados respecto a la violación de derechos humanos, una vez que han salido de gobiernos totalitarios y transicionan hacia gobiernos democráticos. Por ejemplo, Uganda fue uno de los primeros en crear una *Comisión de Investigación sobre la Desaparición de Personas* en 1974, mientras que en Latinoamérica Bolivia creó una *Comisión Nacional de Investigación de Desaparecidos Forzados* en 1982, y Argentina en 1983 creó la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. En Chile se crearon dos comisiones con informes diferentes: la *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* en 1990, y la *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, en 2003. Al observar la lista de países que poseen estas comisiones, salta a la vista una pregunta de orden geográfico: ¿Por qué hay una evidente preponderancia de estas comisiones en el Sur Global? Un chiste que la ex presidenta de Chile, Michelle Bachelet, dijo ante el Consejo de Relaciones Internacionales en Nueva York en

⁵² Para una historia de los cómplices civiles de la dictadura chilena, ver *A la sombra de los cuervos. Los cómplices civiles de la dictadura* de Javier Rebolledo. Planeta, Santiago: 2013.

septiembre de 2008, puede aproximar una respuesta a este fenómeno. Dijo Bachelet: “algunos dicen que la razón por la que nunca ha habido un golpe de Estado en Estados Unidos es porque no hay embajada de Estados Unidos en Estados Unidos” (*La Voz*). La embajada, en el caso del chiste, funciona como sinécdoque de las políticas intervencionistas de los Estados Unidos en cada uno de los golpes de Estado de los países del Sur Global que amenazaban el proyecto capitalista. El golpe de Estado es, en el chiste de Bachelet y en la realidad, fruto directo de esa intervención logística, militar y económica de los Estados Unidos que, dirigido por Richard Nixon y su Secretario de Estado Henry Kissinger, apoyó en cada uno de estos países a las fuerzas golpistas. Este hecho resulta incongruente con la insistencia de los Estados Unidos de ser defensores de la democracia y de no haber visto interrumpido su vida republicana desde su origen. Este mapa de comisiones de verdad y justicia extendido en el sur global hay que entenderlo también como signo de una larga historia colonial y postcolonial que, fundado en el surgimiento de caudillismos locales, desestabiliza social y económicamente las repúblicas propiciando las condiciones materiales en las que se imponen las distintas dictaduras.

Respecto a la trayectoria histórica de los desaparecidos en Chile, hay tres hitos importantes que pueden ser de relevancia para comprender los *Diálogos*. El primero es el caso de los 119 en 1975, llamado así por la publicación que en el año 1975 realizaron dos medios de comunicación, uno argentino y otro brasileño (*Revistas Lea y O’Dia* respectivamente), de una lista con 119 nombres de supuestos guerrilleros miristas que se preparaban para entrar a Chile, y que habían sido exterminados, según ellos, en enfrentamiento con la policía extranjera y también en rencillas internas⁵³. Un año después del episodio, en el reportaje de *Solidaridad* (al que volveré más

⁵³ Este caso es conocido también como la Operación Colombo montado por la DINA (Dirección Nacional de Inteligencia) que con la colaboración de los gobiernos de Argentina y Brasil, buscó encubrir la desaparición y ejecución de los opositores a la dictadura de Pinochet.

adelante) apareció una cronología de los principales eventos relativos al caso, desmintiendo los comunicados y demostrando, con testimonios de los familiares de los desaparecidos, que éstos habían sido secuestrados en Chile, es decir, refutando la teoría presentada en la prensa argentina y brasilera. Junto con esto, el reportaje denunció a medios de comunicación nacionales, como *La Segunda* y *El Mercurio*, por reproducir este montaje⁵⁴. El caso de los 119 permite que los familiares se agrupen con mayor fuerza, trabajen en conjunto con otras asociaciones, haciendo huelgas de hambre, protestas y encadenándose a los tribunales de justicia. Este montaje mediático era prueba suficiente para saber que los desaparecidos estaban siendo ejecutados. Un segundo episodio fue ese mismo año, cuando Sergio Diez, en su rol de delegado ante la Tercera Comisión de la Asamblea General ONU, frente la solicitud de aclaración sobre la desaparición de personas, negó que el Estado tuviera relación alguna con las desapariciones. En esa ocasión, Diez indicó que algunos de los desaparecidos de las listas murieron en enfrentamientos entre ellos mismos, e incluso presentó documentación falsa indicando que algunos nombres eran inventados, dado que no tenían existencia en el registro civil (*Memoria Viva*). Luego de esta desafortunada intervención de Diez, la esposa de un detenido desaparecido señaló que “Pinochet dijo que mi esposo No Nació Nunca” (*Ellos se quedaron con nosotros* 28). Quedaba claro para la opinión pública que la Junta Militar haría lo que fuera para desaparecer los cuerpos, negar la muerte e incluso la vida misma de los desaparecidos. El tercer hito importante es el primer hallazgo de cuerpos de desaparecidos en Lonquén en 1978. El 30 de noviembre de ese año, una comisión compuesta por miembros de la Vicaría de la Solidaridad, periodistas y abogados

⁵⁴ La editorial del 25 de julio del diario *El Mercurio*, indica que: "Los políticos y periodistas extranjeros que tantas veces se preguntaron por la suerte de estos miembros del MIR y culparon al gobierno chileno de la desaparición de muchos de ellos, tienen ahora la explicación que rehusaron aceptar. Víctimas de sus propios métodos, exterminados por sus propios camaradas..." (*El caso de los 119 - Londres* 38)

relacionados a derechos humanos, tras haber recibido el testimonio de un hombre del lugar, revelaron la existencia del cuerpo de 15 campesinos en dos viejas chimeneas de nueve metros de altura aproximadamente. Un testimonio del abogado de la Vicaría que participó en el hallazgo, Alejandro González, indica que una vez que llegaron ahí “removió los escombros y se introdujo por la bóveda. Comenzó a despejar el camino hacia arriba, partiendo de la base del horno a nivel de la tierra, y un tórax humano le cayó encima. Poco a poco fueron viendo que la chimenea del horno estaba tapada por un amasijo de fierros y enrejados que ocultaban una mezcla de huesos, ropa, cal y piedras" (*Memoria Viva*). Estos tres hitos, permiten visualizar el momento histórico y el nivel de información que circulaba al momento en que los *Diálogos* fue escrito. Posterior al caso de los 119 y las declaraciones de Diez, y probablemente anterior al hallazgo de Lonquén, la obra demuestra ser de una vanguardia indudable. Aunque no hubiese duda de los horrores, desde fuera del campo concentracionario no estaba aún la imagen escalofriante de los cuerpos de Lonquén desmembrándose, ni la evidencia legal de los cuerpos arrojados al mar o siendo arrojados a fosas comunes. Durante la primera década de dictadura, la obra pone en evidencia varios aspectos respecto a la “vida” de los desaparecidos, el peregrinaje que vivieron antes de ser ejecutados, y aquella “otra vida” que siguieron viviendo, después de ser ejecutados.

2. LOS DIÁLOGOS DE DESAPARECIDOS COMO POESÍA SITUADA

Los deudores morosos de la historia

Para comprender por qué Lihn ve en la traición un terreno fértil para pensar/interrogar su tiempo y la relación que la política posee con la literatura, es fundamental también “situar” la obra, identificar algunas condiciones históricas y marcos de referencias culturales en las que se escribe e inscribe. Digo “situar”, por la propia descripción que Lihn hacía de su producción

poética como una “poesía situada”. Situada en un lugar y un momento específico de la historia, como bien indican buena parte de los títulos de sus poemarios, que evidencian una coordenada espacial específica: *Escrito en Cuba* (1969), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *Estación de los desamparados* (1982) y *El paseo Ahumada* (1983), son algunos títulos que dan cuenta de la importancia de la producción poética en su contexto. Situar la poesía, la escritura, es para Lihn poner la palabra en práctica según una situación específica, hacer conciencia de las determinaciones contextuales en la creación poética. En su texto “Momentos esenciales en la poesía chilena” (1969), ubica su literatura y la de otros poetas de su generación, en oposición a una literatura anterior de tipo americanista y neoromántica, cuyo principal exponente sería Pablo Neruda. Dice Lihn, que “ni el alma de la raza o, si se quiere, del hombre americano, ni la naturaleza son nuestras preocupaciones definitorias, sino más bien el hombre mudable, existencial que padece en Latinoamérica mucho menos ya entre los brazos de espantosas divinidades telúricas, devoradoras y fatales, que en curso de una vida amenazada permanentemente por la impenitencia, la frustración y el fracaso individuales y colectivos” (*El circo en llamas* 62). Que ya no sea relevante ni atrayente la identificación romántica con la naturaleza (como en el *Canto General* de Neruda), ni la identificación mística del alma en la América (como en la poesía de Gabriela Mistral), pone en relevancia la situación existencial específica del hombre en América, determinado no ya por las grandes narrativas redentoras ni relatos universalizantes, sino por las experiencias individuales, que tienden a la frustración y el fracaso. Ir a lo universal, dice Lihn, “significa ahora más notoriamente que nunca definir, o simplemente describir desde adentro una situación histórica entendida en su doble cara individual y colectiva, y naturalmente crearla y hacerla vivir paralelamente en el lenguaje” (*CLL* 63). Una poesía situada, o una escritura situada es una escritura que experimenta con la palabra

poética según su situación, pero también que pone a trabajar la palabra, como un ejercicio para constatar cómo actúa el poder en cada circunstancia, ponerlo a prueba, echarlo a andar para verificar sus mecanismos. La literatura como un ejercicio situado es lo que Bruno Cuneo elogia de la poesía de Lihn como ese “compromiso siempre renovado con esa genuina actitud crítica inmanente que está en la base de la experiencia literaria” (Cuneo 179).

Como crítica inmanente, la obra de Lihn replantea la pregunta por la relación entre el poder y la palabra. Este re-direccionamiento implica, por una parte, constatar una desconfianza y una precariedad de la relación entre el hombre y la palabra, muy distinta a la relación que plantea entre el hombre y la palabra el mismo Neruda, e incluso Gabriela Mistral. El conocido “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” nerudiano (*Canto General*), confirma esta seguridad del poeta respecto a sí mismo, como portavoz de un mensaje solemne y heroico. La voz nerudiana genera una toma de posición respecto a la palabra poética como un modo efectivo para apelar y transformar al mundo; el uso repetido de mandatos como “dadme la lucha, el hierro, los volcanes/ apegadme los cuerpos como imanes/ acudid a mis venas y a mi boca/ hablad por mis palabras y mi sangre” confirman que el hablante, en el camino de representar a todas estas voces no representadas, de hacer de su voz una voz plural, engrandece la suya propia, instalándose en una tradición romántica de la poesía.⁵⁵ Es, como indica Lihn, un hablante que posee una “fe

⁵⁵ En el mismo ensayo Lihn indica que: “el supuesto yo colectivo de Neruda suena las más de las veces como una inflación del yo subjetivo, neorromántico o de ascendencia romántico-modernista-simbolista” (63). En *El Paseo Ahumada* (1983), en el poema “Canto General”, Lihn responde directamente a los versos de Neruda. Define ahí su canto como un “Canto particular” y explica que “Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción (...) en una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara (...) en una lengua de plástico intrínsecamente amordazada y por supuesto desechable” (23). Queda también la pregunta sobre el hablar *por* otro, especialmente cuando el que habla es el poeta, el intelectual, y ese otro es el que está al margen, el que no tienen voz. En “La marginalidad no es dominio de nadie” (*¿Qué nos ha dado por Kafka?*), una transcripción de un coloquio sucedido en 1983, a la pregunta de alguien del público si “¿puede un intelectual hablar de esa marginalidad?”, Lihn responde que se puede “representar a *la* marginalidad, una marginalidad, como decía, donde se puedan inscribir las otras marginalidades. Sin hablar *por* ellas, está hablando *en favor* de ellas” (107).

ciega” en el lenguaje (CLL 107), a lo que agregaría, una fe ciega en sí mismo como portador de un mensaje redentor.

La desconfianza en el lenguaje, que tan ligada está a una conciencia sobre la derrota de los proyectos revolucionarios, vivida y escrita ya desde su primera visita a Cuba (1966), no quitan en Lihn la fuerza crítica a la poesía. Es, en este ejercicio de permanente desmitificación hacia la propia escritura y hacia el lenguaje del poder, en donde radica precisamente su potencialidad política⁵⁶. De uno de sus poemarios más conocidos, *La musiquilla de las pobres esferas* del año 1969, se puede ver cómo, con anterioridad a la experiencia del Golpe de Estado, Lihn desarrolla una poética sobre la relación entre poder y la escritura, escéptica de los grandes relatos del marxismo. Dice ahí:

[los poetas jóvenes] se ríen con seguridad de la magia
pero creen en la utilidad del poema en el canto
Un mundo nuevo se levanta sin ninguno de nosotros
y envejece, como es natural, más confiado en sus
fuerzas que en sus himnos

Trabajadores del mundo, uníos en otra parte
ya os alcanzo, me lo he prometido una y mil veces,
sólo que no es este el lugar digno de la historia,
el terreno que cubro con mis pies
perdonad a los deudores morosos de la historia
a estos mendigos reunidos en la puerta del servicio
restos humanos que se alimentan de restos (26)

⁵⁶ Ha habido una abundante discusión reciente entre poetas e intelectuales en torno a la dimensión política (o no) de Lihn, desencadenada en parte por las opiniones vertidas por el poeta Raúl Zurita por una supuesta falta de dimensión política en la producción del autor. Dice Zurita: “Siempre me ha llamado la atención que si uno toma la poesía de autores, algunos bastante prestigiosos, como Enrique Lihn, Jorge Teillier o Armando Uribe y llegara un marciano y preguntara si pasó algo en Chile y leyera solamente la poesía que escribieron, la respuesta sería que en Chile no pasó nunca nada, nada de nada; y no estoy hablando de literatura de denuncia sino de algo muchísimo más fuerte” (Ojeda y Gallardo). La reedición de la obra de Lihn, entre ellas *La aparición de la virgen y otros poemas políticos* (Ediciones UDP 2012) y *Los Diálogos de Desaparecidos* (Overol 2018) han venido a confrontar esta visión. En esta misma dirección, el volumen *Horroroso Chile. Ensayos sobre las tensiones políticas en la obra de Enrique Lihn* (Alquimia 2013) incluye ensayos notables, incluido el de Bruno Vidal, quien responde a Zurita e indica que: “el lirismo de Lihn era la política fina de desmovilizar el yo y a las masas, no podía caer bien en el Partido Comunista, pero en realidad era un goliardo bolchevique, de cuna y de alcurnia” (Arroyo González y Bustos 37).

Hay en estos versos la suspicacia hacia la poesía comprometida que repetirá una y otra vez tanto en sus versos como en sus ensayos. Una poesía útil, que pone ante todo los fines políticos, es una poesía que confía “en sus fuerzas”, es decir, confía en la palabra y en su utilidad para denunciar e instruir, para dar respuestas. En el fragmento de *La musiquilla de las pobres esferas* se advierte una crítica a la visión de la historia construida por los proyectos revolucionarios, esa “otra parte” que está adelante, que avanza linealmente, progresando hacia un “mundo nuevo”, en donde se dará o se habrá dado el cambio social. Ese cambio será conducido por un hombre -nuevo también- que “se levanta sin ninguno de nosotros”. El poeta, digamos, no comprometido, aparece como un mendigo, como un resto y como recolector de restos, y no sólo queda fuera del proyecto revolucionario, sino que es inútil a éste: además de no trabajar -por ese proyecto de los trabajadores del mundo que se unen-, tiene una deuda con la historia que no pagará. El tono de ese mandato “uníos”, al utilizar la misma forma arcaica española del *Canto General* que es anacrónica al habla americana, se convierte en una sátira del mandato nerudiano, y al precepto de que “la unidad hace la fuerza” o que “el pueblo unido jamás será vencido”. Aunque habla por sí mismo (“ya os alcanzo”), el poeta también habla por una colectividad, un nosotros que está en la puerta de servicio de la historia; es parte de un grupo marginal mayor, de derrotados, fracasados, débiles, esos “deudores morosos de la historia” que permanecen en el margen de la historia, o por lo menos de aquella historia escrita por y para el “hombre nuevo”. Muchos años después, Lihn indica en un texto publicado en *Revista Cauce* (1985), que la poesía comprometida sería “más política que poética”, y su contrario, que es en definitiva el corazón del proyecto poético de Lihn, “no debe catalogarse como una poesía despolitizada sino como una cierta *política de la poesía*” (*El circo en llamas* 187). Esta *política de la poesía* es consistente a todo su proyecto creativo, y aunque tiene variaciones en cada una de sus obras, pareciera siempre

insistir que es a partir de una consciencia de la precariedad -de la escritura, de la vida-, una consciencia de las propias limitaciones, lo que permite que tenga la potencia de una “genuina crítica inmanente” (Cuneo). ¿En qué medida Lihn pone en práctica esa *política de la poesía* los *Diálogos*? Por sus diferencias estructurales y temáticas, la obra no desarrolla una reflexión meta poética explícita, como mucha de su poesía, y en este sentido no expresa abiertamente qué de ese lenguaje teatral, precario y sin muchas esperanzas, lo hace un teatro político. Pero como indiqué, el solo hecho de ser un teatro impresentable hace del ejercicio poético y escénico un lugar donde buscar un significado, en donde su más fuerte fundamento es ser una obra “escéptica de sí misma”. Por otra parte, no es casual que el traidor-desaparecido esté al centro de una “política de la poesía” en los *Diálogos*: como aquel delata, que abandona, que se quiebra, que desconfía, el traidor es aquel que encarna la precariedad de la relación del hombre con su propia palabra, con su propio cuerpo. *Diálogos* pone a trabajar la palabra a partir de un ejercicio dialéctico que tuerce los roles que “normalmente” toman los protagonistas de la memoria histórica: las desaparecidas y desaparecidos, sus familiares y los organismos de defensa de Derechos Humanos como la iglesia católica y los perpetradores. La puesta en práctica de esta “cierta política de la poesía” se fundamenta en una experimentación poética y literaria que abre a la pregunta sobre la relación entre el/la sujeto de la historia, en particular las víctimas, y las posiciones de poder (o falta de poder) por las que se desplazan.

Caso Padilla y los “incorruptibles representantes del *hombre nuevo*”

El escepticismo de Lihn tiene, sino un momento original, un hito que llevó a que se radicalizara con el conocido Caso Padilla. Como bien vimos, ya *Escrito en Cuba* y *La musiquilla* (ambos de 1969), son libros de la desilusión y de un progresivo desarrollo de un sentimiento de

fracaso. Enrique Lihn vivió en Cuba durante dos años, a partir de 1966, luego de recibir el premio Casa de las Américas. Durante estos años formó amistad con Roque Dalton y Heberto Padilla, este último poeta cubano que protagonizó uno de los quiebres más importantes en la intelectualidad latinoamericana de ese entonces. Este evento puede ser iluminador para comprender los *Diálogos*, no sólo porque es en este momento en donde Lihn se abre a un debate abiertamente político dentro del proceso mismo del proyecto socialista chileno, sino que también porque el “caso” Padilla se produce porque Padilla fue acusado de traición por la misma revolución cubana. Tristemente, años más tarde Roque Dalton fue ejecutado por el Ejército Revolucionario del Pueblo, por razones similares.

El caso Padilla refiere a la experiencia sufrida por Heberto Padilla por “no estar al servicio de la Revolución” y por su crítica al proceso en obras como *Fuera de Juego* (1968), premiada por la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), y *Provocaciones* (1971). En un recital en la UNEAC en donde leía este último libro, Heberto Padilla fue detenido por las autoridades y luego de un poco más de un mes de presidio, dio una conferencia pública en la que “reconocía” sus errores. Aunque ubicada en la vereda política opuesta, la declaración de Padilla recuerda al caso de “los quebrados” que analicé en el primer capítulo. Esta confesión provocó un ferviente anticomunismo en importantes intelectuales del Boom como Mario Vargas Llosa quien, en una carta pública dirigida a Haydee Santamaría, declara su ruptura con el comité de redacción de la revista *Casa de las Américas*⁵⁷. Hay en esta controversia dos conocidas cartas públicas.

⁵⁷ Dice ahí Vargas Llosa: “ese lastimoso espectáculo no ha sido espontáneo, sino prefabricado como los juicios estalinistas de los años treinta. Obligar a unos compañeros, con métodos que repugnan a la dignidad humana, a acusarse de traiciones imaginarias y a firmar cartas donde hasta la sintaxis parece policial, es la negación de lo que me hizo abrazar desde el primer día la causa de la Revolución Cubana [...]”

La conocida como “Primera carta” apareció después del encarcelamiento de Padilla, y fue firmada por intelectuales simpatizantes del proyecto socialista cubano como Ítalo Calvino, Simone de Beauvoir, Jorge Semprún, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, y Claribel Alegría, entre otros. En esta carta los autores llamaron la atención sobre la “supresión del derecho de crítica dentro del seno de la Revolución”(Primera carta de los intelectuales a Fidel Castro)⁵⁸. Hubo intelectuales que, una vez visto que el incidente enarbolaba el anticastrismo internacional, se retractaron de su participación. Cortázar, por ejemplo, en «Policrítica en la hora de los chacales» dice: «así yo sé que un día volveremos a vernos, / buenos días, Fidel, buenos días, Haydee, buenos días, mi Casa, / mi sitio en los amigos y en las calles, mi buchito, mi amor, / mi caimancito herido y más vivo que nunca» (firmado mayo del 71).

La *Declaración de los 61*, o “Segunda carta” apareció luego de la “confesión”, y fue publicada en Revista *Libre*. En ella se afirma que “El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla sólo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias” (*Segunda carta de los intelectuales a Fidel Castro*). Finalmente está la reacción de la izquierda militante dentro y fuera de la isla, que ve en Padilla al contrarrevolucionario que hace una mímica caricaturesca de una confesión para proveer de argumentos a las fuerzas anticastristas⁵⁹. Enrique Lihn, no firmó la segunda carta o “Declaración

⁵⁸ Primero en francés, en el periódico *Le Monde* el 9 de abril de 1971.

⁵⁹ En un reportaje de los 50 años del caso Padilla, publicado en Cuba, se indica que “en realidad, en una actuación minuciosamente preparada, Padilla había representado una parodia caricaturesca de los procesos de Moscú de los años 30, que contenían, como ingrediente esencial, la confesión de las culpas del acusado y la denuncia de otros «traidores»”. Ahí también se menciona que Eduardo Galeano había advertido que “los receptores ideales para el mensaje de Padilla eran «los liberales del mundo»” (Triana). Lo cierto es que el caso es lo suficientemente complejo como para que ahora se sepa con certeza las motivaciones de esa confesión. Personalmente creo que si bien permite reflexionar sobre los errores más profundos del proyecto revolucionario en Cuba, el paralelo con la tortura estalinista es exagerado, pues los métodos de represión no fueron ni en número ni en tipo similares a los ejercidos por el terrorismo ruso. De esta comparación resulta, como dice Walsh, “una caricatura”.

de los 61” porque, como indica, no quería suscribir a esa metáfora del "oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el stalinismo en los países socialistas” (Lihn, *El circo en llamas* 456), con la que se exhortaba a Cuba en la “Declaración de los 61”. Sin embargo el mismo año 1971, Lihn publica tres textos elaborando sobre este incidente: una “Carta abierta de Enrique Lihn a Heberto Padilla” en revista *Marcha*, dirigida por Angel Rama (Montevideo)⁶⁰, el texto “Política y cultura en una etapa de transición al socialismo”, donde explica que en Chile le fue imposible publicar esta carta pues “El mero anuncio (telefónico) de la existencia de este texto, esto es: de la proposición de que se lo leyera para su aprobación o su rechazo, encontró del otro lado del hilo conductor, una negativa rotunda” (*El circo en llamas* 445). Recordemos que este es el primer año del gobierno socialista del presidente Salvador Allende. Finalmente, en Revista *Mensaje* publica el texto “El caso Padilla” (Santiago).

El conjunto de estos textos es importante pues no sólo reflexionan sobre las tensiones dentro de los proyectos revolucionarios, siendo una manifestación directa del desencanto del poeta, sino también porque, como ya indiqué, en “El caso Padilla” Lihn expone su visión política que parte de una crítica al proceso revolucionario cubano no sin antes indicar los beneficios que Cuba ha traído para un importante número de intelectuales latinoamericanos, incluyéndolo a él. *Casa de las Américas* dice Lihn, “alentó la creación de una genuina consciencia literaria de Latinoamérica -necesariamente compleja, diversificada-” (*El circo en llamas* 433). El problema principal para Lihn es esa contradicción de tener un programa cultural liberal en el que hay una gran circulación de intelectuales en el exterior, y por otra parte catalogar de contrarrevolucionarios a los propios intelectuales isleños. Como dice Lihn, Padilla sufrió una “conversión”, justo unos días antes de que Castro realizara el discurso de cierre del Congreso de

⁶⁰ En este mismo número se publica el texto del propio Padilla en el que hace sus disculpas públicas. *Marcha* N°1541, Montevideo, 30 de abril de 1971.

Educadores de Cuba, donde ataca a los “ratas intelectuales” “intelectuales burgueses, libelistas burgueses y agentes de la CIA” (*El circo en llamas* 434).

“Política y cultura en una etapa de transición al socialismo” se publica en el volumen *La cultura en la vía chilena al socialismo*, por la Editorial Universitaria. Este libro se posiciona críticamente frente a una visión ortodoxa de la Unidad Popular, y como indica Laura Briseño, “se presentó a contracorriente de lo que estaba pensando el PC (Partido Comunista), pues sus ideas velaban por la libertad de su trabajo” (Briceño-Ramírez). En su artículo, Lihn hace una serie de sugerencias al programa cultural de la Unidad Popular, respondiendo a las críticas que recibió un documento anterior, elaborado por el *Taller de escritores de la Unidad Popular*, titulado “Por la creación de una cultura popular y nacional” (Cormorán, 1970), y firmado por un grupo limitado de escritores entre los que se contaba el propio Lihn. El documento expresa un general entusiasmo por el nuevo proyecto del presidente Salvador Allende, y a partir de una visión afín a éste, elaboraba sobre la función de los intelectuales, la necesidad de incorporarlos a posiciones de poder, y sobre la creación -que luego Lihn denomina irónicamente como “la economía espiritual privada”-, la producción y la distribución artísticas en el período de transición al socialismo. En una entrevista posterior con Soledad Bianchi, Lihn declara que este documento fue una “triste memoria porque fue inmediatamente objetado por el Partido Socialista y el Partido Comunista, qué sé yo, que consideraron como una muestra de oportunismo que gente muy heterogénea escribiera un documento de apoyo al gobierno” (Bianchi 214). Efectivamente, la recepción al documento del *Taller de escritores* fue demoledora, primero, por estar firmado solo por un puñado de escritores -no ser representativa-, y luego, por ser “escandalosamente antimarxistas”, pues iría en contra del principio formulado por Marx en su *Contribución a la crítica de la economía política*, en el que declara que: "No es la conciencia de

los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, su ser social es el que determina su conciencia" (*El circo en llamas* 437). Este principio sería de algún modo incompatible con lo que señalan los autores de que "la transformación de nuestra sociedad debe darse en término de una comprensión de nuestro ser que haga posible el proceso (de transformación social) y que recoja sus experiencias". Sin esto, declaran, "la transformación de nuestra estructura económica resultará viciado" (437).

En su respuesta a la crítica recibida por el documento del *Taller de escritores*, Lihn habla de una "supuesta herejía" que habían cometido los autores, con lo que llama la atención a una tendencia más o menos general del proyecto socialista de sacralizar, primero la teoría marxista y segundo la figura de los dirigentes y héroes revolucionarios. En Chile, el escándalo del *Taller de escritores*⁶¹ se da en un momento en que el proyecto socialista, de manera similar al caso Padilla, demuestra su progresiva tendencia a transformarse en dogma y de censurar la crítica y la diferencia en su interior. Lihn fundamenta su crítica tanto en una sobreimposición por parte de la izquierda de los argumentos económicos para comprender tanto el fenómeno de lo social como el de la conciencia, a la vez que defiende una visión que no reduce ambos fenómenos, sino que entiende -citando a Kosik- que la conciencia "es a la vez reflejo y proyecto". Indica Lihn: "Cierta tipo de ortodoxia falla, en general, en lo que se refiere a una concepción dialéctica de las relaciones entre conciencia y ser social, entre infraestructura y superestructura: concibe la conciencia como un reflejo pasivo de dicho ser, y a la infraestructura, como un sólido bloque refractario a todo, sobre el cual se constituye el mundo cultural, reducido a la mera expresión de la base económica." (*El circo en llamas* 437). Suma además a estas críticas, a aquellos que ofician de "incorruptibles representantes del *hombre nuevo*" (442) quienes demandan como

⁶¹ Otros firmantes del documento fueron Antonio Skarmeta, Poli Délano, Ariel Dorfman, Hernán Valdés, Federico Schopf, Martín Cerda, Waldo Rojas, Germán Marín, Cristián Huneeus y Jorge Edwards.

norma general el que sean hombres de acción, lo que generaría un “concepto tradicionalista, errado, distorsionado o disminuido, de lo que puede significar una acción cultural” (439). En esta imputación y demanda ideológica, quedarían fuera del proyecto todos los creadores de procedencia burguesa que, criticados con “vociferaciones miméticas” (como las de “ratas intelectuales”, “libelistas burgueses” o “Agentes de la CIA”, todas expresiones que utilizó Castro para condenar a Padilla), debieran ser castigados. Queda cerrada entonces la posibilidad de crear un grupo abierto, que incluya a intelectuales externos a la Unidad Popular, pues sobre ellos pesa la “sospecha de elitismo pequeño-burgués” (442). Podemos ver aquí que Lihn formula tempranamente una lectura y una práctica crítica a lo que luego Martín Bowen ha llamado el “proyecto inmunológico” de la izquierda, como aquel que en su “búsqueda de la autonomía crítica”, se vuelve dogmático en su intento de “expandir el saber” y promover una “verdadera consciencia”, con la “convicción absoluta, por parte de la izquierda, de que la verdad se encontraba de su lado” (Bianchi 214).

En consonancia con la propuesta de una “poesía situada”, Lihn en “Política y cultura...” llama la atención sobre la urgencia de “encontrar un camino de Chile para Chile” (452), demostrando las dificultades de implantar el modelo revolucionario extranjero y evidenciando la copia de registros -esto, no sin antes reconocer el ejercicio que Salvador Allende hace en esta misma dirección-. Critica, por ejemplo, de la “vía chilena al socialismo”, una “simplificación apresurada de los antagonismos de clase, como así mismo a los esquematismos propios de una revolución cultural según los distintos modelos de alguna manera afines en lo que respecta al monolitismo ideológico como los implantados en la Unión Soviética en 1932, en China popular, en 1971, guardando, repito, las diferencias entre unos y otros” (451). Lihn cita la *Declaración Chilena*, formulada por el Comité Central del partido Comunista Chileno que, imitando el estilo

de Fidel Castro en su discurso en que denuncia a Padilla, se indica la existencia de “castas privilegiadas de intelectuales que se adjudican (bajo una perspectiva reaccionaria) el monopolio de la verdad o de la conciencia crítica” (451). Lihn rechaza esta idea, pues indica que en el caso de Chile, es posible incluso contar con una alta burguesía que no participa de las ideas de la clase dominante, principalmente en el campo de lo literario.

Son las relaciones problemáticas que se producen en el encarcelamiento y la grotesca “confesión” de Padilla, en las discusiones sobre el rol del intelectual en la “vía chilena al socialismo” y la institucionalización de un “incorruptible *hombre nuevo*”, las que están en buena medida detrás de las discusiones que se plantean en los *Diálogos*. La obra actualiza los problemas que trajo consigo la revolución cultural en Chile y una visión instrumental de la literatura y el arte, porque ¿qué hace el traidor, sino traer a las tablas aquella simplificación apresurada de los antagonismos y esquematismos de la revolución cultural? La obra es una respuesta al totalitarismo imperante durante los años más violentos de la dictadura de Augusto Pinochet, a la vez que una crítica al “monopolio de la verdad o de la conciencia crítica” que hasta nuestros días guarda y defiende los códigos de la militancia política.

3. TEATRO, UN MEDIO PARA EXORCIZAR EL LENGUAJE

Teatro en el contexto nacional

Diálogos se escribe dentro del desolador panorama social y cultural en el que se encontraba el país durante la dictadura militar. Durante los años anteriores al Golpe de Estado, en Chile el teatro había vivido una época de apogeo, en particular durante el gobierno de la Unidad Popular del presidente Salvador Allende (1970-1973). La cantidad de obras de teatro y de compañías teatrales creció exponencialmente, con la consolidación de compañías en todo

Chile como las relacionadas al teatro universitario: teatro de la Universidad del Norte, teatro de la Universidad Austral, el TUC (teatro de la Universidad de Concepción), el ITUCH (Instituto de Teatro de la Universidad de Chile) teatro ICTUS, teatro El Túnel, El Aleph, entre muchas otras compañías profesionales, y de teatro campesino, poblacional y sindical. La dictadura militar chilena de 1973 fue devastadora en términos de costos de vidas, lo que trajo inmediatas y evidentes consecuencias en el ámbito de la cultura. Como ya he indicado, de acuerdo con el Informe de la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (Informe Valech 2004) el número directo de víctimas de violación a los derechos humanos es de al menos 35.000 personas: 28.000 torturadas, 2.279 ejecutadas y 1.248 desaparecidas. Además, cerca de 200.000 personas sufrieron el exilio y un número indeterminado pasaron por centros clandestinos de detención. Debido a la brutal represión ejercida por los militares y la complicidad de civiles a cualquier manifestación que pudiese ser interpretada como subversiva, el teatro durante el primer año fue literalmente nula ("Teatro chileno (1973-1990)" Memoria Chilena) y los años posteriores estuvo restringido a obras de teatro infantil y café concerts. Un estudio de María de la Luz Hurtado acerca del teatro de la época indica que encontraron "6 montajes de teatro infantil en 1974, 17 en 1975 y 13 en 1976. Expresivamente, no puede haber nada objetable en obras como *El robot Ping-Pong* de José Pineda, montada por el Teatro del Angel, *El circo alegre* de Noisvander, y *El maravilloso viaje fantástico* de C. Wittig" (24). Estas cifras y títulos son pruebas suficientes de la imposibilidad de producir y presentar obras de teatro que no se restringieran a producciones absolutamente desligadas del acontecer histórico, como comedias, teatro de cabaret y teatro clásico europeo. Respecto a este último tipo de teatro, las compañías de teatro Imagen, Le Signe, Los Comediantes y Teatro Joven, aunque excluyeron obras de corte vanguardista (Ionesco, Becket), y obras de tendencia política (Brecht, Weiss) incluyeron obras de teatro extranjero clásico,

porque como dice Hurtado, “era una medida de seguridad, por ser “culturalmente” inobjetable y desligado de las referencias contingentes en que muchos de sus realizadores había estado comprometidos hasta hace poco” (Hurtado et al. 25). Un ejemplo de que la represión obedecía no sólo a mecanismos de autocensura, es el caso de la compañía El Aleph cuyos miembros, luego de presentar la obra escrita por Oscar Castro *Al principio existía la vida* en 1974, sufrió consecuencias terribles: “Un mes después del estreno la obra fue clausurada. Óscar Castro y su hermana Marieta fueron detenidos y trasladados a distintos centros de detención. Pocos días después la madre de ambos y John Mac-Leod, miembro del grupo y cuñado de Óscar Castro, pasaron a ser detenidos desaparecidos” (*Memoria Chilena*). Como bien indica el dramaturgo chileno Sergio Vodanovic, “hay épocas en que la aparición de una comedia liviana, inofensiva, y sofisticada es el mejor índice del nivel de represión política que rige cierto país, que la pieza más inflamatoria de teatro revolucionario” (Hurtado et al. 27). Sólo en 1976 apareció un incipiente grupo de artistas dramáticos, entre ellos los mismos integrantes del Teatro ICTUS y Teatro Imagen que eran anteriores a la dictadura, y otros como el Taller de Investigación Teatral (TIT), que montaron obras en la que se elaboraba una crítica indirecta a los organismos de represión, entre las que se cuentan *Pedro, Juan y Diego* (Ictus, 1976), *El último tren* (Imagen, 1978) y *Los payasos de la esperanza* (TIT, 1977). A esto se suma un teatro del exilio, como lo fue el teatro de Jorge Díaz (*Mata a tu prójimo como a ti mismo*, 1974). Es común a estas producciones teatrales la temática social, donde toma particular relevancia el tema de la cesantía, y también la representación de un antagonista que no aparece directamente en escena sino que es mencionado por los personajes, o que es encarnado por un funcionario menor que simboliza la lógica estatal (Hurtado 35). Será el espectador, en el contexto de la recepción, atando los cabos sueltos e interpretando las simbolizaciones, el que tenga que “reconstruir” este antagonista ausente.

Es importante también mencionar otro tipo de teatro que se da en talleres culturales y en los mismos campos de prisioneros que muchas veces fue, más que un medio de expresión, el modo de sobrevivir a los tormentos vividos. Jorge Montealegre, poeta sobreviviente del campo de prisioneros Chacabuco, estudia este tipo de teatro y otras expresiones como la artesanía, los juegos, el dibujo, la escritura, la radio y el humor, como modos, muchas veces considerados banales, y que fueron literalmente vitales para la sobrevivencia de miles de prisioneras y prisioneros (*Memorias eclipsadas* de 2011, *Derecho a fuga* de 2020). El autor indica que la resiliencia es un gesto “que fónica y conceptualmente es similar a *resistencia*, para nombrar la oposición contra el aplastamiento de la persona y a ese proceso en que enfrentamos a nuestros propios enemigos internos para levantarnos, incorporarnos, con cierta dignidad” (*Memorias eclipsadas* 98). Podemos ver así que en Chacabuco se desarrolló una importante organización en torno al teatro, llegando a armar una “casa teatro” en donde se presentaba el TECH (Teatro Experimental de Chacabuco), con obras clásicas y muchas originales, escritas en su mayoría por Mario Molina y en donde trabajaban activamente toda la comunidad presidiaria. Estas obras, observa Mario Molina, poseían un “acento evasivo. Se orientó a olvidar la realidad que vivíamos los prisioneros” (*Derecho a fuga* 283). En la gran mayoría de los casos la prisión política significó la deshumanización extrema de la tortura y la violación, la itinerancia por distintos centros con la total incertidumbre del destino propio antes de que, en algunos casos, se llegara al lugar de convalecencia, como algunos campos de prisioneros, en donde “se pudo liberar el espíritu lúdico y el aliento necesario para integrarse a la comunidad de pares después de haber vivido el momento de mayor desamparo” (*Derecho a fuga* 21). Evadiendo la extrema represión, estas obras ayudaron a las y los reclusos a “matar el tiempo”, y lograron ese efecto sanador y humanizante, que se le atribuye a tragedia clásica.

Lihn y el teatro: Hay que limpiar el mundo de cierta gentecita

Ahora, el teatro de Lihn no podría alejarse más a la visión de un teatro de tipo terapéutico, o a cualquier tipo de literatura que tuviera una finalidad fuera de sí misma. Y si bien es cierto que la explosión de un cierto tipo de catarsis en las muchas performances que desarrolló públicamente durante dictadura podría considerarse como un acto de purgación de emociones, es porque insiste en desestabilizar las certezas instaladas en el lenguaje. Como bien indica Cuneo, “vale la pena retener esta lección (de Lihn) y repetirla hasta el cansancio: si la poesía contribuye en algo a modificar la celda banal de nuestras vidas, aunque sólo sea mediante una operación que dista mucho de ser una acción inmediata, lo hace promoviendo una insurrección permanente en nuestro sistema cultural mediante una crítica incesante del lenguaje.” (179). Si es que es posible, entonces, una lección que se pueda poner en duda al tiempo de formularla, ésta es la única y gran lección que repite Lihn en todos los formatos en los que ensayó su producción creativa. En “El último mensaje de Enrique Lihn” (1988), publicado en *Fortín Mapocho* dos días después de la muerte del poeta, dice: “A un cierto nivel el lenguaje literario es político a su manera, a condición que no se deje nombrar como tal. Si esto ocurre ese lenguaje estará condenado a volatizarse en un mitin o una asamblea, como parte del decorado” (*¿Qué nos ha dado con Kafka?* 144). Consciente de su agonía, a la vez que garabateaba sus últimos versos del *Diario de muerte*, las últimas palabras públicas de Lihn están destinadas a reforzar la idea de que la literatura no puede vivir parasitariamente de un sistema de significación ajeno a ella -como la historia, la sociología o la misma política-, ni transformarse en una disciplina que descansa con confianza en sus propias capacidades. Y como hemos visto hasta ahora, esta idea que cultivó toda su vida de distintas formas, y que conformaría lo que Roberto Brodsky llama una “anti-

memoria cultural” (*La casa que falta* 25), se radicalizó cuando debió trazar con ese “proyecto inmunológico” de la izquierda dogmática que prefiguraba una cierta idea de saber, de verdad y de conciencia.

Que la escritura no tenga una finalidad fuera de sí no significa que el poeta no tenga responsabilidad ética y política que precisamente consiste en “conjurar la precariedad y el automatismo del lenguaje” (Foxley 16). La palabra conjura aquí no es azarosa pues será la poética de Lihn la que trabaje con un conjunto de conceptos que orbitan en torno a la idea del propio lenguaje como fantasma o espectro. La creación poética y teatral para Lihn se vuelve un medio para exorcizar el lenguaje, conjurar sus fosilizaciones, hacerlo transitar por los lugares de las incertezas y de lo desconocido.

En el caso del teatro, Lihn reconoció su importancia como un modo de socializar y reestablecer el tejido social y cultural deshecho con la represión, es decir, si destacó en el género dramático una cierta “utilidad”. En una entrevista dada a *Cauce* en 1985, indica que “en el último tiempo el género que ha cumplido con una función social más notoria es el teatro. Hay una comunicación de grupo que a veces sirve de catarsis en el contexto que vivimos. En ese sentido atrae por las circunstancias irregulares que vive Chile, donde las formas de sociabilidad están bloqueadas” (Briseño 32). Dentro y fuera del presidio, en el exilio y en el insilio, el teatro y el performance toma particular relevancia en el contexto de la represión política. Por una parte, el teatro se transforma en un medio en donde se puede echar a andar la máquina poética para poner a prueba su soporte, para ponerlo en escena y hacer un zoom en las zonas marginales de la representación. Por otra parte, es un medio para poner a la comunidad a trabajar y a conversar en un presente compartido. Los proyectos performáticos de Lihn durante la dictadura aparecen por la conciencia de esta doble función: una pública, de función social de tipo catártico, y otra

propia poética, que jamás se verá subordinada a la primera bajo el riesgo de “volatilizarse en un mitin o en una asamblea como parte del decorado”. La defensa de la autonomía de la función poética -que podemos ver en el mismo teatro- es la que permitirá presentar con mayor fuerza la vocación política de su literatura.

Los ejercicios teatrales de Lihn son múltiples y podrían conformar un catálogo, en el sentido en que Roberto Brodsky utiliza el término. Pensando en la producción discursiva de Lihn durante los años ochenta, Brodsky indica que el Catálogo (así con mayúscula), es un “espacio de contagio entre objetos y discursos: insertar una secuencia fotográfica en una ficción narrativa o registrar una performance para luego recortarla sobre su lectura impresa, implica tensionar vectores de distinto signo para confrontar unidades de origen” (17). Ese contagio entre objetos y discursos, donde el género dramático toma parte, está desde sus primeros poemarios, ya sea en sus “Monólogo del padre con su hijo de meses” o “Monólogo del viejo con la muerte” (*La pieza oscura* 1963). Este “contagio” también se puede encontrar en poemas en los que ingresa el discurso teatral, de tipo confesional como en *Poesía de paso* (1966) o *Escrito en Cuba* (1969), y también en poemas en donde hay un yo distinto, lejano al del autor, de carácter más performático, como en los sonetos del energúmeno, en *Por fuerza mayor* (1975). Lihn se sirve de una multiplicidad de medios de expresión para poner en escena la palabra, y en esto representar el teatro de la vida, los roles, los disfraces y uniformes que a cada uno, como actor, nos toca representar. Matías Ayala ha estudiado cómo la teatralidad en la poesía del Lihn sirve para articular elementos colectivos y políticos (2012), y también cómo es una instancia que le sirve al poeta para proyectar elementos subjetivos como “pulsiones, deseos, emociones, sentimientos, discursos y conflictos”. (253, 2014). Para Ayala, la teatralidad en la poesía de Lihn sería el punto de encuentro que juntarían el polo lírico (dramatismo) y el crítico (desdramatización), lo que

“permite la intensidad de la expresión emocional y, al mismo tiempo, el distanciamiento del sujeto en el espacio del escenario que se entrega a la mirada colectiva” (253, 2014). Esto se conecta con la afirmación de Lihn de que “La desdramatización y el dramatismo son el diástole y sístole de mi escritura” (*El circo en llama*, 411).

La identificación lírica y el distanciamiento crítico también se pueden ver en sus novelas *La orquesta de cristal* (1976) y *El arte de la palabra* (1980), cuyo protagonista, Gerardo de Pompier (Pompiffier en *La orquesta*), es el charlatán erudito protagonista también de muchos de los performances que Lihn realizó durante la dictadura. Pompier es un alter ego muy complejo de Lihn, es su opuesto pero es él mismo, encarna lo que le han criticado (ser afrancesado y apolítico por ejemplo), pero es un pésimo poeta, pues su lenguaje es más que nada cháchara, el lenguaje vacío del poder. En 1977 Lihn y otros creadores realizaron la performance de lo que luego quedaría registrado en su libro *Lihn y Pompier*, visualizado por Eugenio Dittborn. Ahí, en una caligrafía rocambolésca, Pompier se identifica con una aristocracia educada, cuyos méritos oscilan entre poseer una palabra “valerosa pero por sobre todo nutritiva” (12) y la degollación de inocentes. Mi palabra, indica Pompier, es “este hueco blindado difícil de llenar” (11), exponiendo las trampas del lenguaje como cháchara o lenguaje vacío, el lenguaje en el que se especializa la represión, un hablar por hablar o escribir por escribir “para dejarse hablar por lo ya dicho” (*El circo en llamas* 472).



Figura 3. 1 Imagen del libro *Lihn y Pompier*, en la que se convinan dos fotografías del autor. La imagen situada al frente, de menor tamaño, aparece Lihn con un sombrero y el ceño fruncido. Sobre esta imagen se lee LIHN. La segunda imagen, de mayor tamaño y ubicada atrás, aparece Lihn con el mismo sombrero, pero esta vez con lentes, bigotes, y un diente pintado de negro. Su expresión es desafiante y de enojo. Sobre esta segunda imagen está escrito Y POMPIER.

Un personaje similar a Pompier es el famoso Tetas Negras, el energúmeno protagonista de los “sonetos del energúmeno” de *Por fuerza mayor*, publicado en España 1975. El Tetas Negras es un torturador y poeta sonetista, que busca “hacer en paz la guerra a medio mundo” (21). Utilizando el mecanismo satírico similar que utiliza con Pompier en el que asume el lenguaje del poder, Lihn hace distintas asociaciones entre lenguaje y tortura. Por una parte está la elección del soneto como el lenguaje del torturador, que se puede pensar en sus distintas implicancias sobre la violencia del lenguaje. Primero como instrumento de dominación, en tanto el soneto es, durante el genocidio de las Américas, parte del canon literario con el que viaja y coloniza el imperio español. Pero también el soneto es una pequeña máquina de tortura por las estrictas reglas que rigen su construcción. Por otra parte, será el hablante del soneto mismo un torturador. En versos como “a mal entendedor, Quebrantahuesos” existe una referencia directa al poeta como aquel que quiebra los huesos a quien no entiende, a la vez que hace un juego de palabras con los “Quebrantahuesos”, que fueron prácticas poéticas realizadas por Lihn junto a Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky durante los años 50’s. Tanto el Tetas Negras como

Pompier son sujetos que se consideran a la “cabeza de la intelligentzia” (*Lihn y Pompier*): intercalan frases en francés y elaboran sobre el alma, la música y el arte, a la vez que hacen una apología de los más grandes horrores. En el primer terceto de un soneto dirigido a sus presas y presos, El Tetras Negras dice: “Necesito de un poco de elocuencia/para qué tanto el rechinar de dientes/ existiendo la música, el bell canto” (*Por fuerza mayor* 27). Por su parte, desde un podio, Pompier declama que “la degollación de los inocentes no es más que un episodio normal (...)/ Que se haya exagerado su alcance, por razones teológicas, no tiene/ nada de raro. Pero si se prescinde de la indignación moral/ se puede incluso sospechar que esa degollación/ es una figura retórica de la Divina Providencia” (*Lihn y Pompier* 25). Las voces de estos charlatanes son cháchara, en el sentido en que Lihn lo ha desarrollado como “discurso vacío, de la cháchara torrencial, (que) ha clausurado toda forma de hacer uso de la palabra” (*El arte de la palabra* 36).

A las intervenciones de Pompier en el espacio público se suman otros performances, happenings y/o actos, como la presentación de su poemario *El Paseo Ahumada* (1983) en el mismo Paseo Ahumada -por la cual terminó preso-; los video caseros *Adios a Tarzán* (1984) -de donde viene la fantástica consigna “Avanzar sin Tarzán”- en donde junto a un grupo de amigos y familia tiran al río Mapocho el ataúd de Tarzán; y *La (ex)cena última* (1985), donde el matrimonio de dos jóvenes del barrio alto termina siendo una bacanal orgiástica entre hordas de vagabundos, travestis, jugadores de fútbol y pedazos de carne arrojados a la novia. Es importante indicar que muchas de sus producciones, fueron impresas en ediciones breves, filmadas, actuadas y financiadas con la ayuda de sus amigos. Este estar fuera de los circuitos del mercado, si bien muchas veces dificultó el cuidado de las obras y su difusión, otras veces permitió un alcance mucho mayor, como es el caso de *El paseo Ahumada*, expandiendo a su vez la idea misma de literatura a otros formatos fuera del libro. La obra poética multimedial de Lihn es parte principal

de su producción cultural que durante los años ochentas en Chile buscaban desbaratar el discurso de la cultura oficial, adicto al régimen militar de Augusto Pinochet con diez o más años en el poder, llevando al límite el lenguaje paródico, grotesco y absurdo.

Junto con estos híbridos dramáticos, Lihn produjo una serie de obras que obedecen más formalmente al género del teatro. Andrea Lihn, hija del poeta, indica que hay cerca de diez obras de teatro producidas por Lihn, de las cuales tres fueron representadas en la vida del autor: *La Mekka*, montada por el Teatro Imagen en 1984; *Niú York, cartas marcadas*, representada por el grupo de teatro Paseo Ahumada en 1985; y *La radio* (1986) (Sarmiento, *El otro Lihn*). Oscar Sarmiento, en su estudio sobre la producción teatral de Lihn incluye éstas y otras tres obras inéditas que la misma Andrea Lihn le hizo entrega: *Café-Concert*, *Copelius* y *Copelia* (representada por Ramón Griffiero 1998) y *La comedia de los bandidos* (representada en 1994 bajo la dirección de Aldo Parodi). Salvo *Copelius* y *Copelia*, todas estas obras son comedias y según indica la hija del autor, todas se escribieron durante los años ochentas. Dice Andrea Lihn: “(son) aproximadamente diez obras (...). *La comedia de los bandidos* -un descubrimiento mío reciente- empezó a escribirla en el año ochenta y cinco. Creo que son todas paralelas. No tienen fecha. Y, excepto una o dos que les faltan una hoja, todas están completas” (*El otro Lihn* 76). Sarmiento en su estudio no contempló los *Diálogos de Desaparecidos* pues no formaba parte de los seis manuscritos que Andrea Lihn le entregó⁶², y concluye que, “entre las posibilidades discursivas del teatro, Lihn prefirió claramente la comedia como forma de poner en evidencia -

⁶² Es posible que la hija del autor no lo haya contemplado como parte del corpus dramático de Lihn por su carácter inconcluso. Andrés Florit, el editor de los *Diálogos*, me ha indicado que esta exclusión pudo deberse a que esta obra necesitaba mayor trabajo de montaje en comparación a las otras obras de teatro que estaban “completas”.

por medio de una retórica lúdica, no de la gravedad pedagógica- descalabros de un universo autoritario” (“Incursiones de Enrique Lihn en el texto dramático” 286).⁶³

Al igual que muchos otros autores que debieron crear durante la dictadura, los tropos como la sátira y la ironía le permitieron a Lihn eludir la censura e instalarse, no sin riesgos, en el espacio público. Como indica el mismo Lihn, los creadores como él que se quedaron en el país tuvieron que hacer su obra “más silenciosamente o subiendo más el diapasón, pero del *discurso connotativo*, que obliga a una lectura creativa” (*El circo en llamas* 187)⁶⁴. El humor fue uno de los modos más potentes con el que contaron muchos artistas para contestar a los requerimientos del momento, a la vez que “abre un espacio para respirar en un contexto asfixiante”(Sarmiento 286)⁶⁵. El humor permite la risa, que es un respiro y a la vez un grito, y también es un arma filosa en contra de ese universo autoritario, porque, si hay algo que no le gusta al dictador es que se rían de él. En la obra *La Mekka*, por ejemplo, un dictador llamado El Cóndor, construye un edificio monumental y millonario que deja en bancarrota al país. En el intertanto distintos personajes intentan derrocarlo. *Café Concert* es una obra de personajes grotescos, entre ellos Pinocho y Mi Lucha, quienes hacen una referencia directa al dictador chileno y a su esposa Lucía Iriart.

⁶³ Fuera de las reseñas que fueron publicadas al momento del estreno de obras como *La Mekka* o *La comedia de los bandidos* en diarios como *La Nación* y *El Mercurio*, los estudios críticos que se han concentrado en la producción teatral son los que analizan la teatralidad como parte de su poesía (Ayala 2012 y 2014, Lastra años), el mencionado estudio de Oscar Barrientos, y el capítulo de Roberto Brodsky “Discurso dramático, la pieza que falta” en *La casa que falta*, en el que profundiza en el análisis *La Mekka*.

⁶⁴ La academia ha llamado la atención sobre el barroquismo y el manierismo en la poesía de Lihn y su filiación con la poesía del Siglo de Oro español como una constante en su poesía, sin necesariamente hacer referencia a las constricciones producidas por la censura durante la dictadura militar chilena. Christine Legault indica por ejemplo que el barroquismo retórico en la poesía de Lihn se transforma en una constante en la que el discurso “se halla sometido a una compleja alquimia verbal. Así se engendra un estilo particularmente denso, recargado en sus tropos y sus figuras. En un estilo marcadamente gongorino, proliferan elipsis, volutas verbales, oximora e hipérbatos, es decir procedimientos de condensación, de fragmentarización y de desplazamiento” (Legault 811).

⁶⁵ En particular sobre el trabajo de humoristas en Chile durante la dictadura, investigo en el artículo “Humor y Miedo: metáfora y elipsis en la representación del dictador”. *Hispanamérica*, Año XLIV, número 130. 2015

En todas estas obras de Lihn se puede constatar una influencia explícita del teatro de Alfred Jarry. *La Mekka*, de hecho, termina con el dictador gritando “¡mierda!”, al estilo de Ubú Rey (Noguerol 281). Esto, recuerda igualmente al “Horroroso Chile” de *El Paseo Ahumada*, el espectáculo grotesco y estridente de la miseria y los personajes marginales, la doble dimensión del tirano o del represor como despiadado e inescrupuloso a la vez que cobarde, junto con el desarrollo de un tono grotesco y una estética del exceso. Sobre la dramaturgia de Lihn, Brodsky llama la atención sobre el elemento discursivo del teatro de Lihn, “no un teatro de pintores sino un teatro de discursos; es decir, la teatralidad entendida como lugar de llegada de una palabra espectáculo que resulta familiar a las estéticas del *camp*, y cuyo código identitario es ser hermoso *porque horrible*” (162). Cuando Brodsky indica que este teatro de discursos es “hermoso *porque horrible*”, hace referencia al célebre verso de Lihn “Nunca salí del horroroso Chile” (162), y confirma la metáfora que utiliza para leer al Lihn en donde Chile es una casa en estado de excepción de la que no se puede salir, y a la que tampoco se puede entrar. Lo “horrible”, dice Brodsky “es la condición biopolítica de esa teatralidad” (162), y parece ser la única puerta para la aparición del deseo.

Para el Lihn de los años ochentas, la teatralidad refiere tanto a ese teatro más tradicional de las tablas y también el teatro de la calle y la intervención en el espacio público. El teatro está en la edición impresa de Lihn & Pompier, y en los videos del entierro de Tarzán y de la *Ultima (ex)cena*, en la performance de *Paseo Ahumada* y también en su versión en papel, en los monólogos del Pingüino. En todas sus formas, este teatro vuelve excesivo el uso de la máscara y el disfraz como un método para hacer estallar el lenguaje, parodiándolo, volviéndolo horrible. El mismo Lihn es su artículo inédito “Disfraz versus uniforme” (escrito presumiblemente en 1982 según indica su edición póstuma en *El circo en llamas*) sobre la literatura chilena de la dictadura

(no sólo la suya) como una que “opone al uniforme el disfraz, que, a veces es la sátira, o el remedo paródico, de la palabra establecida y uniformada. Se toma esa palabra como modelo y se lo “revienta” o pone en evidencia su carácter absurdo, llevando el modelo hasta sus últimas consecuencias (*El circo en llamas* 482). El uniforme, el discurso del poder o la palabra vacía, cuya sinécdoque para Lihn es “El Crítico Literario Oficial”(482) (refiriéndose al Cura Valente o José Miguel Ibañez Langlois contra quien arremete en muchos de sus artículos) tiene la pretensión y la apariencia de la verdad, posee “un disfraz no declarado” y “*no nos dice nada*”(482). Es, como el hablar de los protagonista de sus obras, pura cháchara. El disfraz, en cambio, parte de un gesto creativo antes que institucional, llama la atención sobre sus trucos y sus máscaras, y por sobre todo para el Lihn “libera el deseo o lo sugiere” (482). Para el poeta, Chile es horroroso no sólo por las circunstancias “excepcionales” de la dictadura militar, “la sociedad chilena nunca ha sido imaginativa. El carnaval no forma parte de nuestra tradición que prefiere la fiesta triste, el aniversario, muchas veces, de las derrotas, o que a lo sumo se permite el disfraz como en La Tirana, por razones religiosas. (...) Existe aquí el temor al disfraz como expresión del deseo y/o el significante de una diferencia” (480). El horror de la máscara del poeta-torturador sacada a la calle, vociferante y hecha carnaval, se vuelve más hermosa, porque interviene esa cultura chata y gris, miedosa de la expresión del deseo, reventando el lenguaje a fuerza de pura imaginación, riéndose del emblema, de las pretensiones de verdad y de lo temible del uniforme. El sin sentido del teatro de Lihn se emparenta directamente al teatro del absurdo, por su crítica profunda a las instituciones sociales y culturales a través de la incoherencia y el humor.

¿Qué lugar toman, entonces, o cómo se relacionan los *Diálogos* con el resto del corpus del autor? ¿Qué dicen sobre la relación entre lenguaje y tortura? ¿Cuál es su relación al disfraz y

a la máscara? Desde ya podemos indicar que, si algo no es los *Diálogos*, es una obra humorística, ni que utiliza el disfraz, o la máscara, en el mismo sentido estético del exceso y de su teatro de los años ochenta. No coincide con lo que Brodsky ve como el signo identitario de su producción teatral como “sátira política y comedia grotesca sobre el poder, pletórica de dobleces de identidades, simulacros sexuales y juegos de lenguajes” (166). Y Brodsky tiene razón: su teatro, en todas sus vertientes, deviene en una comedia grotesca sobre el poder, incluyendo *Roma la loba*, la novela gráfica en la que trabajó Lihn los últimos años de su vida. No así los *Diálogos*, que tampoco producen esa catarsis sanadora en el espectador, como purga de emociones traumáticas, y es de suponer que tampoco lo produciría en los actores, a quienes les tocaría representar papeles más bien traumatizantes, como el diálogo de la torturada con su torturador. Por el contrario, los *Diálogos* es una obra que desestabiliza, que vuelve al trauma para mirarlo de cerca, que pone en escena la violencia para comprender los mecanismos del poder y de la fragilidad, rehuyendo a la metáfora o al lenguaje figurado. En su impresentabilidad, esta obra no utiliza el disfraz como recurso para evadir la censura y autocensura, ni utilizará el grotesco para representar la ruina del mundo y del sujeto. Con los *Diálogos*, Lihn le sube el diapasón al lenguaje *denotativo* con el que va desanudando las preconcepciones instaladas en el lenguaje que refiere al presente traumático. Los *Diálogos* es ante todo una tragedia -no una comedia-, y si bien se distancia de sus otras producciones teatrales por esto, es también parte de su gran proyecto desestabilizador de las certezas enquistadas en el lenguaje.

Del corpus de obras teatrales, performances y happenings de Lihn, la que se puede emparentar más directamente con los *Diálogos* es *Copelius/Copelia*⁶⁶. Ambas obras se distancian del tono satírico que destaca en las otras obras y performances de Lihn. En *Copelius/Copelia*, el

⁶⁶ He tenido acceso a este manuscrito inédito gracias a la gentileza de Andrés Florit.

carácter trágico preponderante en la obra se debe en buena medida a la aparición del traidor como personaje, como aquel que siendo agente ha sido víctima de la represión. Copelius y Copelia, con sus diferencias, son “colaboradores” títeres del poder represor del Estado. Ambos trabajan para el Halcón, que sirve de metáfora para un militar de poder, y coincide con la nomenclatura que los propios militares usaban para denominar sus grupos de inteligencia: Halcón 1, Halcón 2, etc. Copelius es un psiquiatra que atiende directamente a Halcón, y Copelia un travesti que indica desde un comienzo que es agente del Estado. Como se puede ver, esta obra está ambientada en la misma atmósfera represiva y violenta de la dictadura que *Diálogos*.

Copelius, paranoico porque piensa que “El Halcón” lo quiere asesinar, le pregunta a Copelia:

COPELIUS. ¿Lo ha enviado él?

COPELIA. No lo conozco personalmente.

COPELIUS. No hace falta, mucha gente que está a su servicio no tiene con él un trato personal.

COPELIA. Míreme. (Se levanta felinamente). ¿Ese caballero tiene agentes como yo? (Una pose). ¿Quizá su Mata Hari (otra pose agresiva) o la Flaca Alejandra?

Copelia se identifica con Marcia Merino, la Flaca Alejandra, lo que emparenta a esta obra directamente con los *Diálogos* por la elaboración sobre el tema del traidor en el contexto de la represión. Así como en el testimonio de Marcia Merino y en el primero de los *Diálogos*, se ve en esta obra la sujeción del preso hacia su captor: "COPELIA. Él es mi amor. Él es mi último amor.

COPELIUS. ¿Quién? COPELIA. ¿Quién? El Halcón, por supuesto". Es esta traidora, quien sostiene una lucha similar al proyecto poético/político de Lihn, en contra de esos “que piensan bien. Sólo lo fácil. Caballeros como usted. Fracasados que siguen creyéndose genios.

Explicatodos”. Hay, como en los *Diálogos*, un intento por llevar la discusión sobre el traidor a un terreno productivo, no predeterminado por un juicio aleccionador. Lihn además, la asocia a

otra figura socialmente determinada por una afectividad negativa, el travesti, en un proyecto que desestabiliza también los límites de la normatividad heterosexual. El arma más poderosa de Copelia, antes incluso que el revolver con el que apunta a Copelius, es su palabra. Como los desaparecidos del primer y el último capítulo, Copelia busca perturbar y sacar de sí a su interlocutor. También similar a los *Diálogos*, en esta obra el mal no aparece como un ser externo, o como una metáfora del mal absoluto (como el mismo Halcón), sino que el mal es parte constitutiva de los protagonistas. Copelius, por ejemplo, quien se podría considerar el antagonista principal, es un fracasado que en su cotidianidad no tiene mucho poder efectivo. Encarna una dimensión banal del mal, construido por un discurso científico (el de la psiquiatría), que se va desmoronando a medida que es puesto a prueba por Copelia.

También esta obra tiene una relación directa con el último diálogo, el de la torturada que vuelve a hostigar a su perpetrador. Copelia increpa a Copelius porque él la abusaba cuando ella tenía 11 años, al igual que a otros niños en una clínica para rehabilitación de menores en la que Copelius era el jefe. Copelius, -como el director de la escuela de *Roma la Loba*, la novela gráfica de Lihn- es un pederasta, que se ve amenazado tanto por el recuerdo de sus abusos a menores y también, en tanto psiquiatra de El Halcón, por ser el depositario de mucha información. Es Copelia, como la torturada del cuarto diálogo, alguien que vuelve para vengarse de su perpetrador. Los mecanismos argumentativos que utiliza Copelia para enloquecer a Copelius, son los que llaman la atención a la hora de pensar en los *Diálogos*. Su acoso se construye a partir del lenguaje vacío del poder, es su simulacro lo que lo desestabiliza. A las excusas que presenta Copelius sobre el abuso de niños, ella responde en su mismo tono: ¡Qué ingratos fueron con usted! (...) Ingratos niños abandonados, incapaces de apreciar lo que significa para ellos la aparición de un padre cariñoso en sus vidas” (21). Copelia, en tanto traidora, encarna una mezcla

entre la sumisión aberrante del primer desaparecido y la venganza brutal de la desaparecida del cuarto diálogo. Dice Copelia: “El niño aterrado se ha convertido en una mujer terrible, vengadora. Hay que limpiar el mundo de cierta gentecita: sabios que pecan contra nosotras, cerdos moralistas, cerdos libertinos que se libran de nosotros cuando la mamá iglesia los pone en cintura” (10). Pero Copelia no es un fantasma, es una persona de carne y hueso que, a diferencia de la torturada del cuarto diálogo, duda; es, en este sentido, alguien cuyo actuar es traicionado por las propias emociones: muestra miedo, nerviosismo y cuenta cosas que no debiera contar ante la presencia de su perpetrador.

El desenlace trágico de esta obra se produce cuando Copelia asesina a Copelius y ella queda en una situación vulnerable, respondiendo a un interrogatorio telefónico que El Halcón le hace, en donde se evidencia que es ella la que ahora se encuentra en peligro de muerte. Copelia, a diferencia de los desaparecidos, tiene la fragilidad de su propio cuerpo. Aún no ha sido asesinada.

4. DIALÉCTICA DE LA TRAICIÓN

Dialéctica no concluyente: poner en escena la asfixia

Lihn maneja las claves del teatro y el performance, y tiene un ingente interés en ponerlas en práctica. Esto es quizás razón suficiente para pensar que, consciente de su impresentabilidad, los *Diálogos* fueron escritos para ser representados. Los géneros literarios, como bien indica Fredric Jameson, “are essentially literary institutions, or social contracts between a writer and a specific public, whose function is to specify the proper use of a particular cultural artifact” (106). La marca genérica de esta obra está destacada a partir de su título, con lo que interpela directamente al sistema literario en el que se inscribe, a saber, el diálogo, como parte del discurso

dramático. La elección del género dramático se vuelve particularmente eficaz en tanto es el género que mejor permite *encarnar* a los desaparecidos. Además, algo tiene de crónica, pues con un lenguaje directo y en boca de sus propios personajes, se da cuenta del acontecer inmediato de su tiempo. Cada diálogo de la obra está construido a partir de una estructura fija de tres personajes: el desaparecido, una persona que ve y que habla con el desaparecido y una tercera persona que no lo ve ni lo escucha. Esta estructura permite abrir preguntas ontológicas -las tensiones entre ser y no ser- y psicológicas -quién es el loco y quién el cuerdo-. En ninguno de los diálogos hay especificaciones sobre el “espesor” de los desaparecidos, su consistencia, si pueden tocar o mover algo, o si pueden por ejemplo atravesar un muro, es decir, hasta dónde son o no cuerpos. Como lectores expuestos sólo al texto, debemos imaginar la puesta en escena y la solución que daría un director(a) a la cuestión del cuerpo y la voz de los desaparecidos. Sin embargo, a pesar de no saber cuál es su materialidad específica, podemos indicar con certeza que los desaparecidos siempre *inciden* materialmente en la realidad.

Los cuatro diálogos conforman una unidad dramática constituida por fragmentos que no funcionan como partes individuales. Estos diálogos son fragmentarios en buena medida porque, a diferencia de *Copelius/Copelia*, son piezas breves que no poseen un desenlace. Todos los diálogos quedan en una sensación de suspensión dramática, de irresolución del conflicto, lo que acompaña coherentemente a la existencia incesante del fantasma del desaparecido. Los desaparecidos son, como estas piezas, figuras inconclusas, que no pertenecen ni al mundo de los vivos ni al de los muertos y que permanecen existiendo en la medida en que sus cuerpos no son encontrados. Vemos también que la desaparición y la muerte son condiciones que se extienden al mundo de los vivos. En el cuaderno manuscrito de la obra, aparecen indicaciones que no están en la versión mecanografiada. La primera página de este cuaderno se pueden leer algunos apuntes

generales en el que se indica: “Paralelo entre los desaparecidos y sus familiares. Estos son los verdaderos desaparecidos. Padecen esa contaminación. La desaparición es contagiosa”. Los desaparecidos y sus familiares viven en una zona ontológica borrosa, ya que no son absolutamente presencia, se asoman o se desdibujan contaminados por la muerte, por una sesión del ser que no termina de acabarlos. Este carácter inconcluso general se refuerza por el hecho de que, el que tiene la última palabra, no es necesariamente el que tiene la razón. La última palabra es más bien un modo de confirmar que no hay una solución posible en la dialéctica.

En el primer diálogo, a partir de breves intervenciones, el desaparecido y el cura alternan argumentos que se van tensionando cada vez más. Las últimas palabras son del cura, quien indica a Alcalde: “Dios te perdone, yo tengo que hacerlo en su nombre”, luego de que el desaparecido presentara insistentemente argumentos para demostrar que su propio actuar, en tanto traidor, es imperdonable. Ese perdón obligado es la salida a una conversación de puntos de vista irreconciliables, la repetición de un rito que no tiene ninguna consecuencia, pues el perdón de Dios no liberará de su condición espectral al desaparecido.

Las palabras que cierran el segundo diálogo son: “Me volví un poco loca, a lo mejor, pero fue para que no se muriera esta esperanza. Él está con nosotros, es un desaparecido” (26). Recordemos que en este segundo diálogo el padre creyó haber visto a su hijo muerto, pero no está seguro. La madre, entonces, se refugia en esta incerteza para insistir que ese no era el cuerpo de su hijo. Y no es que ella tenga esperanzas de encontrar a su hijo vivo, ella sabe que está muerto, pero mientras su cuerpo esté desaparecido, puede continuar vivo de otro modo, en tanto fantasma. Las palabras de cierre no concluyen la historia, sino más bien la presentan y la abren, a la tremenda y dolorosa existencia de los tres personajes, del padre y el hijo desaparecido que pueden seguir relacionándose mientras la madre no acepte el hallazgo del cuerpo del hijo.

El tercer diálogo, concluye con el grito de la mujer quien grita para sí misma “¡No puede ser!”, convenciéndose de que su marido no colaboró, mientras la vecina la consuela, como la voz de la “buena conciencia”, diciéndole: “A ti te habla un muerto de buena fe. Un hombre sobre el que no tendríamos nunca ni la menor duda.” (36). Recordemos que este diálogo es entre un desaparecido que regresa a hablar con su esposa, para advertirle que pronto encontrarán su cadáver y entonces ella quedará “cesante”. El hombre quiere comunicarle algo que no se atreve y le pide, “por los niños, un poco de olvido” (13). La vecina que llega al final le cuenta que el cuerpo de su marido lo encontraron junto con el de otros militares, y que fue asesinado por sus propios compañeros, otros desaparecidos, acusado de traición. Las palabras de la vecina, un acto de sororidad con la mujer que generosamente busca ante todo levantar a la víctima para que siga viviendo con dignidad, no dejan de ser palabras que, leídas en el contexto de la dictadura y de las obras de Lihn, conforman una máscara, un lenguaje vacío que sepultan la discusión original. La mujer queda ante la duda y debe asumir las palabras de la vecina como una sentencia. Como en el primer diálogo, las palabras de la mujer son un gesto comunicativo, de carácter ritual, que habla de conmiseración, misericordia y perdón, pero que guarda el eco de los juicios que caen sobre las víctimas.

El último diálogo, en el que se representa el encuentro entre el torturador y la torturada, concluye con las siguientes palabras del torturador a su propia esposa: “A mí, tú insultas a un salvador de este país. (*Se acerca más y más.*) Dónde están los otros, dime sus nombres o te mato. (*La mujer aúlla. Oscuridad*)” (52). El aullido con el que se cierra el último diálogo sirve de cierre para la obra completa. Es el *arsis* del conflicto en suspenso, un diálogo tenso que ha venido construyendo la desaparecida y que llega a su punto de mayor tensión para quedarse ahí, justo antes de la ejecución de la venganza. Si Sarmiento indica que el teatro de Lihn “abre un

espacio para respirar en un contexto asfixiante” (286), podemos indicar de los *Diálogos* que operan en dirección contraria ya que reflexionan sobre y ponen en escena esa asfixia. El aullido de la mujer, como grito surge por una expresión incontenible del sufrimiento, y como tal expresa aquello que no puede contener y que rebasa el lenguaje. Refiriéndose al grito que realiza Antonin Artaud en su famoso performance “para terminar con el juicio de Dios”, Andrea Potestá indica que “el grito funciona ahí esencialmente no por una *negación* del significado, sino por un movimiento de *sustracción* (y por la capacidad de perdurar en esta sustracción): sustrae el lenguaje de sus significaciones, pero lo hace, por así decirlo, de forma inmanente, o sea, realizando su calco, su excavación, *desde dentro del lenguaje*” (48). De una manera similar podemos ver que el grito de la mujer, que es el último eslabón de una compleja madeja de víctimas y perpetradores, desplaza al lenguaje de sus significaciones habituales, lo hace significar agrietándolo, haciéndolo también sufrir. Los diálogos, que son puro lenguaje, terminan siendo ruido, grito, haciendo significar al lenguaje de otro modo. Creo que una clave de esa otra significación está en volver a esa inmanencia de la que habla Potestá, la del cuerpo, como aquello que permanece vivo y que en el presente de la representación/lectura está siendo violado. No es casual entonces que esta obra cierre con un grito, que no desenlaza ahí, sino que se sostiene en el tiempo, que habla sobre la asfixia, y que también produce asfixia.

Pensar comparativamente el modo en que concluyen estos diálogos permite, primero, poner en perspectiva la voz de quienes hablan: por una parte, la voz de los desaparecidos es una voz más templada que la de los vivos. Por otra parte, son muertos que no están en paz, y por esto no dejan en paz a quienes visitan. Los vivos, en última instancia, son los que gritan. Este diálogo entre vivos y muertos articula un lenguaje que confronta el silencio de las víctimas, asesinadas o no. Finalmente, ver comparativamente la conclusión de los diálogos confirma que el carácter

fragmentario, antes que deberse a que es una obra inacabada, se refiere a un proyecto que busca exponer ese carácter no concluyente del diálogo mismo. Esta negatividad, resistencia a ser acabado, a sintetizar la contradicción en una solución es lo que llamaré, en diálogo con la *Dialéctica Negativa* de Theodor Adorno, una dialéctica no concluyente.

Lo no idéntico

El diálogo y la dialéctica son, en el discurso dramático de Lihn, inseparables. En tanto puesta en escena del discurso, el diálogo es el lugar para expresar la contradicción, así como el lugar para hacerlo crisis, para ‘reventarlo’. Y si bien el diálogo entre dos cuerpos y voces en contradicción es un medio para encontrar una verdad (según la dialéctica platónica) o la síntesis (según la dialéctica hegeliana), el diálogo aquí sirve como procedimiento para reconocer que el mundo está constituido en primera instancia por elementos heterogéneos que se resisten a ser reducidos a conceptos, categorías fijas o dogmas. Es por esto que la propuestas de Theodor Adorno sobre la negatividad y el principio de no identidad en la dialéctica me sirven de contrapunto para pensar los *Diálogos* de Lihn.

Christopher Travis ya ha llamado la atención sobre la utilidad de pensar la producción de Lihn en conversación con el pensamiento de Theodor Adorno. Para Travis, el trabajo de Adorno “is specifically relevant to a study of Lihn because it does not suggest a universal recipe for success, endorsing one type of art form” (17). Con un genuino interés por comprender la poética de Lihn desde una perspectiva crítica, Travis analiza cómo las producciones poéticas de Lihn por una parte buscan des-alienar la expresión poética, mientras que, por otra, representan la consciencia de sujetos alienados. En diálogo con Adorno, Travis se detiene en particular en la idea de reificación y reconoce tanto en Lihn como en Adorno el proyecto de comprender la

relación dialéctica entre las condiciones sociales e históricas que determinan la propia producción crítica y poética. Dice Travis, “Both writers (Lihn y Adorno) refused to accept cultural criticism as some sort of privileged expression of transcendence. If it is not wrestling with the historical terms of its very expressions, then it is submitting to the commodified forms of culture that cause further reification.” (31). Para Travis, la producción poética y crítica de Lihn, encarnan conceptos filosóficos similares (18), y analiza la obra de Lihn a la luz de la conceptualizaciones de Adorno sobre la falsa consciencia de una dialéctica idealista, a lo que contrapone una necesidad de poetizar las contradicciones de la sociedad. Esta es la cita que Travis utiliza de Adorno de su texto *Prisms*, para argumentar su trabajo comparativo: “A successful work. . . is not one which resolves objective contradictions in a spurious harmony, but one which expresses the idea of harmony negatively by embodying the contradictions, pure and uncompromised, in its innermost structure” (Travis 18). Travis destaca en la obra de Lihn una profunda comprensión de la relación dialéctica entre las condiciones sociales e históricas y la producción artística, en donde la obra de arte toma un rol vital, no sólo como mediador de estas condiciones, sino que también como transformador de estas condiciones. Mi lectura de la obra de Lihn dialoga directamente con la de Travis pues, al igual que él, entiendo que Lihn expresa las contradicciones que la obra de arte posee consigo misma y con el medio, de manera negativa, “by embodying the contradictions” (18). Mi análisis, sin embargo, se concentra en una obra desconocida para Travis, además de conceptualizar el ejercicio dramático de los *Diálogos* en una dimensión práctica, en tanto diálogos, profundizando en el análisis de las posibilidades genéricas que el autor explora a través del discurso dramático.

Para entender esto, primero es importante indicar que la dialéctica no concluyente de Lihn no sólo suscribe a la dialéctica materialista del marxismo alemán, sino que se inscribe en

una larga tradición que comprende al diálogo como el modo más importante para la razón filosófica. Los *Diálogos*, al igual que buena parte de la producción poética de Lihn, comparte con la tradición platónica y aristotélica el desarrollo de un arte de la discusión y de la conversación. Desde Platón en adelante, la dialéctica ha sido un género literario que ha servido para poner a prueba distintos modos de razonamiento. Jakob Fink indica que para Platón, la dialéctica “is the best means available to philosophy to reaching truth” (1), pero al mismo tiempo, la dialéctica desde sus inicios, no solo es un asunto teórico, sino que “is also intended for use in an actual debate with a real interlocutor” (2). En tanto obra dialógica, los *Diálogos* son, en la práctica, un “argumentation directed at an interlocutor” (Fink 2). Al ser uno de los interlocutores un desaparecido, el diálogo llama la atención aún más sobre el cuerpo real que no se posee, que fue arrebatado, pero que está encarnado para interrogar al mundo, y para interrogarse.

Como vimos, el género dramático en Lihn es un sello característico desde sus primeros poemas hasta sus últimos happenings, performances y obras teatrales. En el caso de los *Diálogos*, la dialéctica es un procedimiento estético que nos expone al lenguaje del poder, pero desde otro ángulo, no desde la cháchara del dictador o del lenguaje vacío con pretensiones de verdad del “Crítico Literario Oficial”. Los *Diálogos* se concentran en las ilusiones del lenguaje del oprimido, determinados por relaciones sociales y políticas, como un “pensar en contra de sí”. Cada diálogo incluye a tres personajes, y al menos a cuatro interlocutores: un desaparecido o desaparecida, dos vivos -uno que puede hablar y ver al desaparecido y otro que no-, y el espectador o lector. Este despliegue dialéctico, que como el platónico busca remover premisas falsas o problemáticas, es eminentemente negativo. Por una parte, no hay un interlocutor que juegue un rol preponderante sobre el otro, aquel que pregunta y luego aquel que responde, o que

haya una suerte de ganador y perdedor en la argumentación, donde la audiencia -el cuarto interlocutor- pueda tomar partido. En esta dialéctica, no hay síntesis posible. Son, además, los mismos interlocutores los que poseen una contradicción interna. Cada uno de los interlocutores, incluso, cada uno de nosotros, estamos constituidos por elementos con los que nos identificamos, con los que nos podemos nombrar y definir: un desaparecido, una mujer torturada, un torturador, un cura, una estudiante chilena. Pero a la vez estamos conformados por cuestiones que se nos escapan y que apuntan en una dirección opuesta a nuestro impulso identitario: memorias que no queremos recordar, instintos, fragilidades, deseos de venganza o de posesión, delirios de grandeza, en fin, elementos que trastornan aquello que identificamos como propio. Es en el diálogo, entendido en su tradición platónica como un medio para alcanzar una verdad, en donde aparece el sentido de no identidad del mundo. Como procedimiento dramático y poético, el diálogo reconoce que el mundo está constituido en primera instancia por elementos heterogéneos que se resisten a ser reducidos a conceptos, categorías fijas o dogmas. La propuestas de Theodor Adorno sobre la negatividad y el principio de no identidad en la dialéctica sirven de contrapunto para pensar los *Diálogos* de Lihn.

En la *Dialéctica Negativa*, Adorno se asume como parte de la tradición filosófica de Hegel, con el que comparte la idea de un pensamiento especulativo, entre el sujeto y el mundo, y entre el ser y el pensamiento. Adorno, sin embargo, se distancia de esta tradición a través de la propuesta de una filosofía materialista que tiene como base lo “no idéntico”. El problema del idealismo de Hegel, dice Adorno, es que su dialéctica nunca pudo incorporar todo lo que era heterogéneo a los conceptos, en cuya base está la idea de identidad (4). Para Adorno, aunque el pensamiento se presenta como una identidad, porque pensar es identificar, el pensamiento no puede reducirlo todo a esto. Ni tampoco ignorar lo que no es absolutamente contradictorio, o

simplemente diferenciado a un concepto. La naturaleza inmanente de la consciencia hace que la identidad y lo contradictorio procedan del mismo modo, a través de una identificación total. Esta identificación otorga a los conceptos “an inescapably and fatefully legal character” (6). dice Refiriéndose específicamente a la dialéctica hegeliana, Adorno indica que todo lo que pase por el molino dialéctico (“whatever happens to the dialectical mill”) (5) va a ser reducido y va a tomar la forma lógica de identidad y de la contradicción. Con esto, toda la diversidad o variedad en la experiencia va a quedar reducida a una identidad que termina siendo positiva, es decir, a una identidad que es una reducción falsa de una multiplicidad que no está necesariamente concluida o agotada. Pensado así, la contradicción y la identificación son inseparables. Y es, de hecho, éste el modo en que Hegel explica el carácter especulativo de la dialéctica: “As dialectics has the negative for its result, this negative, being a result, is simultaneously positive, since it contains sublimated within itself that from which it results and without which is not” (citado por Adorno 16). En la dialéctica hegeliana la síntesis de la contradicción termina siendo positiva. A este modo de pensar la dialéctica es que Adorno propone su dialéctica negativa, que es “the consistent sense of non identity” (5), y que busca cambiar la dirección de la misma idea de concepto hacia la no identidad. En una línea similar, dice Lihn en su poema “Beata Beatrix” que “La expresión exacta será la más/ absurda de todas por no haber sido/ desechada como todas las otras” (14), refiriéndose al impulso del lenguaje por reducir y obviar aquello que no aporta a la identidad del concepto, aquel molde de preconcepciones que termina vaciando al lenguaje de las divergencias de lo real.

La dialéctica negativa de Adorno es, en primera instancia, un proyecto meta-crítico que busca conceptualizar -a la vez que pone en duda la misma idea de concepto- el impulso positivo que define a la filosofía occidental, en particular el campo mismo en el que se enmarca que es el

idealismo alemán. En una narrativa compleja, y evidenciando sus propias pretensiones, Adorno refuta las ínfulas dogmáticas que poseen sus predecesores, en particular Hegel quien, para Adorno, a pesar de su conciencia crítica, poseía un sentido de superioridad moral. Dice Adorno: “The august inexorability of the moral law was this kind of rationalized rage at nonidentity; nor did the liberalistic Hegel do better with the superiority of his bad conscience, dressing down those who refused homage to the speculative concept, the hypostasis of the mind” (23). La augusta inexorabilidad de la ley moral, la superioridad de la mala consciencia o la descalificación a quienes no rinden homenaje al concepto especulativo, el concepto como tal, son palabras que podríamos escuchar de la boca de Lihn respecto a la poesía de Neruda, por ejemplo, a quien le criticó más de una vez sus universalizaciones, su tono pontificante y sacralizador. Al igual que en la dialéctica de Adorno, en el proyecto estético de Lihn la negatividad es un punto de partida y no el punto de llegada. La obra dramática es un lugar donde se puede detener el pensamiento, y en esta detención radica el germen negativo. Para exponer los antagonismos hay que pensar en contra del pensamiento, o como dice Adorno, pensar en contradicción. “To proceed dialectically means to think in contradictions, for the sake of the contradiction already experienced in the object [*Sache*], and against that contradiction. A contradiction in reality, [dialectics] is a contradiction against reality” (ND 144–45). Sobre su cuento “Huacho y Pochocha”, Lihn indica que “Hay una especie de ser negativo del que se hace cargo el acto literario, realizando lo inexistente.” (40) Tanto en este cuento, como en su novela *La orquesta de cristal*, en la que se cuenta sobre una sinfonía de la que todos hablan pero que nadie ha podido escuchar, se muestra el esfuerzo y la manía de la literatura por darle sentido a lo real. A fuerza de trucos, tanto en el cuento como en la novela, la literatura presenta algo tan imposible como una historia de “amor eterno” o una “sinfonía absoluta”. El eterno y lo absoluto para cada una de

estas obras, son entelequias que hacen de lo imposible algo legible, y terminan, en su fuerza negativa, siendo una crítica a la realidad y a ese esfuerzo por nombrarla. Así, en los narradores paródicos de Lihn, como son el narrador de “Huacho y Pochocha” y los cronistas de la *Orquesta de Cristal*, vemos que mientras más se acerca la literatura a sus objetos, a sus totalidades, más se distancian de lo real. En los *Diálogos*, tenemos un fenómeno similar: la visión negativa de un imposible, lo que ningún ser viviente puede ver, y en el que se muestra el abismo que divide al lenguaje de lo real. Esa visión, sin embargo, es una visión concreta, producida por ese “efecto de realidad” (Lastra 40) que produce la literatura.

Volviendo a Adorno, vemos que el giro negativo de la dialéctica materialista es, por una parte, una crítica a la crítica, y por otra, una crítica práctica, real, del ejercicio de la violencia y del poder del *estatus quo*. Así lo establece en una de las citas más recurrentes de su *Dialéctica Negativa*:

Surviving in such resistance is the speculative moment: what will not have its law prescribed for it by given facts transcends then even in the closest contact with the objects, and in repudiating a sacrosanct transcendence. Where the thoughts transcend the bonds it tied in resistance—there is freedom. Freedom follows the subject’s urge to express itself. The need to lend the voice to suffering is a condition of all truth. For suffering is objectivity that weighs upon the subject; its most subjective experience, its expression, is objectively conveyed (Adorno 18).

Lihn, como Adorno, trabaja en distintos niveles a la vez: en las discrepancias internas de la obra en tanto obra de arte, en la experiencia real de la violencia, y en las incongruencias de un discurso político y una ética que perpetúa una visión positivista e instrumentalizada de la razón, como puede ser el dogma revolucionario. Lihn da un giro hacia lo no idéntico, se abre paso para profundizar en lo heterogéneo y contradictorio que habita en el lenguaje mismo, sin intentar reducirlo o encajarlo en una categoría prefabricada, en una unidad concluyente. En “Definición de un poeta” dice: “por esto el reino de la inconclusión, la fábula sin moraleja, una pura conciencia sin ciencia que arranca directamente, sin la mediación empírica, del foco mismo de la

imaginación creadora (...) Esta poética está penetrada de un llamamiento tan hondo a la humanidad que se confunde con “el clamor del silencio” (Lihn, *El circo en llamas* 345). Consciente de lo ilusorio que puede resultar, el autor en *Diálogos* intenta desaparecer, es decir, no imponérsele al mundo representado para dejar que aparezca en su divergencia. El llamamiento hondo a la humanidad es un gesto de libertad. Con el desaparecido, Lihn puede ver cómo opera una prescripción moral, intenta des-escribirla, y en su repudio a todo intento de sacralización y trascendencia, hace del desaparecido un traidor. El traidor desaparecido, esa relación que está fuera de la ecuación en las representaciones de la memoria histórica, es su ejercicio de libertad, que deviene en escándalo y el que hace de su obra una obra impresentable. El desaparecido, como el poeta, “se desbarata a sí mismo”, “arruina su propio poder normativo al momento de desplegarse” (Brodsky 2), a la vez que postula las condiciones mínimas de la verdad. Así, si la expresión exacta es la más “absurda de todas por no haber sido desechada como todas las otras”, la menos absurda, sin ser exacta, tendrá que incluir a las desechadas.

5. LOS DIÁLOGOS COMO UNA MIRADA ABERRANTE

La traición, como fruto de la violencia, arruina la ley moral del desaparecido como héroe. Y el sobreviviente hace otro tanto: “colaborar” no garantiza la sobrevivencia, y sobrevivir no implica necesariamente haber colaborado. Juan Guillermo Alcalde no sobrevivió a pesar de su colaboración. Sobre el marido del tercer diálogo pesa la condena de la traición, sin embargo, el diálogo no cierra la incógnita o la ambigüedad sobre su colaboración. El traidor y el desaparecido, en esta obra, no son unidades concluyentes, es decir, no son “figuras”, idénticas a sí mismas. Mi argumento es que, tanto los desaparecidos como los traidores en la poética del Lihn, desafían una tendencia mitificante y reduccionista de los modelos identitarios de la

izquierda en el Cono Sur. Estos modelos identitarios son fruto de un entramado ideológico muy complejo, y están cruzados por convicciones, razones políticas y un soporte valórico y afectivo que opera como núcleo articulador de la identidad (Ruiz 2015). Los *Diálogos* apelan a un modelo identitario que no se restringe al sistema de subjetividades construido por partidos políticos, sino que lo trasciende, conformando el ethos de una comunidad que, sin ser necesariamente militante, abrazó el proyecto socialista. En las siguientes secciones analizo cómo la obra de Lihn cuestiona las cristalizaciones narrativas en símbolos y figuras generadas por dichos modelos identitarios, así como los criterios de selección y exclusión de una historia que toma rasgos hegemónicos, precisamente a partir del desaparecido como traidor, en tanto sujeto que no debiera entrar a la historia. Para esto me concentro en tres de los cuatro diálogos de la obra, en donde las víctimas comparten una perspectiva cínica con la que desestabilizan el sistema de jerarquías en el que están posicionados, a la vez que muestran que su propia identidad es una discrepante, no idéntica.

Diálogo I: giro cínico o yo no les convengo a ustedes como personaje de esa historia

Ana Longoni, indica que los mitos, como los símbolos, no pueden descomponerse y reclaman para sí una “adhesión sin fisuras” (27). En el contexto de ciertas narrativas militantes, el sobreviviente, como contraparte del héroe caído, viene a estorbar “la construcción del mito incólume del desaparecido como mártir y héroe” (Longoni 28). En una línea similar, la historiadora chilena María Olga Ruiz ha investigado un amplio corpus de literatura testimonial en Chile y Argentina que ha contribuido a construir lo que ella denomina “versiones mitificadas que se articulan, fundamentalmente, en torno a la figura del héroe y la víctima” (“Disciplina y desacato” 2). Entendiendo la traición como una “deslealtad o infidelidad hacia los principios de

la comunidad de pertenencia”, Ruiz se aproxima al mandato de la militancia revolucionaria y aborda históricamente aquellas “fisuras, desgarros y quiebres de aquellos que por diversas razones no se ajustaron a los modelos partidarios” (2013 3). Las investigaciones que Ruiz realiza a este respecto son muchas y de un gran aporte para el campo de los estudios de la memoria: en “Historias y memorias de traición” y también en “Olvidos y recuerdos de un montaje comunicacional”, Ruiz analiza el recorrido y la interpretación que se ha dado a la experiencia sufrida por cuatro militantes del MIR conocidos como los “huevos”, -apodo que refiere despectivamente el haber sido “quebrado”-, quienes protagonizaron uno de los episodios más tristes y controversiales de la dictadura militar chilena. Los “huevos”, luego de haber sido torturados, debieron hacer un llamado público y televisado a los grupos de resistencia y compañeros de militancia para deponer las armas. Ruiz también aborda la experiencia de militantes de Montoneros y el Partido Revolucionario de los Trabajadores- Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) en Argentina durante los años setenta, quienes, tras haber sobrevivido, fueron acusados de traición por los partidos a los que pertenecían (“Historias de traición en Argentina”). En “Muertes Luminosas” analiza las normativas relativas al modo de enfrentar la tortura y la muerte para las organizaciones militantes: formas apropiadas e inapropiadas de morir, cuándo suicidarse y cómo, todo normado según un determinado *ethos* del guerrillero. En estos estudios, Ruiz da claves vitales para comprender detalles específicos sobre lo que se comprende como traición en la militancia revolucionaria de los años sesenta y setenta, los códigos de comportamiento, y el modo en que las “memorias de los débiles” se han o no insertado en una cultura de la memoria, en particular en lo que ella denomina una “proliferación testimonial” (“Los silencios y las palabras”). A partir de las precisiones hechas por Longoni y Ruiz respecto de las narrativas ficcionales y testimoniales de y sobre los sobrevivientes, se puede

indicar que las narrativas sobre el pasado reciente corren, en general, el riesgo de una despolitización, primero en la borradura de la militancia política de las víctimas y luego en el establecimiento de cristalizaciones narrativas, que en tanto mitos o símbolos cerrados, son incuestionables, o se resisten a todo ejercicio crítico o de deconstrucción. Es esta despolitización la que vienen a confrontar los desaparecidos que aparecen en la obra de Lihn. Los *Diálogos*, abren la discusión en torno a los mismos ejes planteados por Longoni y Ruiz respecto al relato del sobreviviente, para confrontar el relato sobre el desaparecido “reivindicado como héroe de manera acrítica y mitificada” (Longoni 27). Diane Taylor también identifica un problema general en la representación de los desaparecidos y la tortura, indicando que, como las víctimas han desaparecido, reemergen sólo en tanto representación, como íconos. Dice Taylor, “The victims reemerged as icons, either as “subversives” (for human rights activists)-powerful conflicting images that reintroduced the missing into the public sphere as pure representation” (140). Detrás de esas representaciones, propone Taylor, hay cuerpos reales, y entonces, la paradoja se produce en que, en el intento de representarlos, de mostrarlos, se alejan de la realidad, se desdibujan. Pero la urgencia de traer al escenario, de mostrar o de hacer presente la existencia de un cuerpo que ha dejado de existir no hace fácil la tarea. Ya vimos cómo el mismo Lihn ha llamado la atención sobre este problema cuando comenta el tono redentor de Neruda en su “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” en *Canto General*.⁶⁷ ¿Cómo, entonces, representar la experiencia de las víctimas sin subirse al podio del intelectual iluminado, sin aprovecharse de esa voz o sin capitalizar la violencia?

⁶⁷ A la luz de la elaboración teórica ya realizada, sería interesante hacer una lectura futura que compare cuatro poemarios chilenos en el que los desaparecidos son representados: los ya mencionados *Canto General* de Neruda y *Por fuerza mayor* de Enrique Lihn, junto con *Canto a su amor desaparecido* (1985) de Raúl Zurita y “Testamento” de Ariel Dorfman.

Al comienzo del primer diálogo, aparece Adelina, cuya breve intervención introduce al personaje del cura como un sujeto empático al sufrimiento; dice el cura a Adelina, “no exagere en el número de avemarías, usted no se parece en nada a una pecadora” (7). Adelina, junto con presentar esta sensibilidad crítica del cura, permite visualizar la espectralidad del desaparecido. Juan Guillermo Alcalde aparece en la hora en que a la iglesia “llegan algunos agentes que... y mis feligreses” (7), según indica el cura, quien a su vez se extraña porque Adelina, a diferencia de él, no lo puede ni ver ni escuchar. “Soy un desaparecido, padre. Ella no sabe con quién está usted hablando” (7), le indica cuando se da cuenta de que sólo él lo puede ver. Queda con esto fijado un pacto narrativo en que los desaparecidos se entienden a sí mismos en tanto tales -se presentan como desaparecidos-, y que *aparecen* como espectros o fantasmas que sólo pueden ser vistos y oídos por aquellos a quienes ellos quieren apelar, dos características compartidas por todos los otros diálogos. Juan Guillermo Alcalde aparece a la hora en que llegan los agentes y los feligreses, como feligrés y como agente, lo que en su caso no son términos que se excluyan. Alcalde quiere confesar su sufrimiento y sus pecados, y también viene a dar instrucciones precisas: exigir que lo saquen de la lista de los detenidos desaparecidos porque bajo la tortura delató a otros compañeros militantes, es decir, es un traidor. El haberse “quebrado”, no haber resistido a la tortura lo desacreditaría como desaparecido. Dice Alcalde: “Cuando se sepa que una de las víctimas fue quien les dio a los verdugos la pista de tantas, pero de tantas otras. Por mi causa desaparecieron muchos desaparecidos” (10). Según indica Alcalde, la causa con él deja de ser edificante y moralmente virtuosa, lo que insiste en un tipo de relato militante, el relato del héroe, ajustado a la dramática contingencia del secuestro, la tortura, muchas veces la violación, y la desaparición.

La posición que toma el desaparecido en esta dialéctica es la de defender los códigos militantes, no necesariamente por convicción, sino principalmente para contradecir al cura. Con esto, el desaparecido, primero pone en entredicho las certezas morales de la iglesia, y segundo, expone -y con esto fragiliza- los supuestos morales de un código militante. Alcalde no es un personaje que esté abiertamente sufriendo o que manifieste culpa. Al comienzo del diálogo, por ejemplo, cuando el cura indica a Adelina que no exagere el número de Avemarías porque “el sufrimiento los ha redimido” (8), Alcalde le critica que “tiene una idea un poco rara del sufrimiento” (8), sin identificarse con los que sufren, y también le indica que no tiene ninguna confesión que hacer. El aparecido no es un héroe o un antihéroe, sino más bien un cínico que se sirve del sarcasmo para impugnar los argumentos de su opuesto. Es, de hecho, el propio cura quien se da cuenta de esto cuando le indica que “no te voy a dar en el gusto de hablar por hablar, haciéndome cómplice de ese tonito de ironía que empleas con la iglesia” (11). Es ese tonito precisamente el que permite a Alcalde desarticular el relato de su interlocutor y conservar una actitud cínica para conceptualizar su ingreso (o no) en la historia.

Para comprender mejor el cinismo del desaparecido, podemos pensar en lo que Bertrand Russell ha desarrollado sobre el cinismo en la modernidad. Russell indica que, si bien el cinismo tiene sus raíces en razones intelectuales, en particular el de los jóvenes occidentales, se produce por razones sociológicas -como el acomodo con el poder- y también por razones emocionales. “The holders of power are not cynical, since they are able to enforce their ideals”, dice, al analizar el caso de jóvenes rusos, quienes están, según el autor, “filled with ardent beliefs” (*On Youthful Cynicism*). Para Russell, la falta de cinismo se da por la persistencia de viejas fidelidades, el patriotismo, la confianza en el desarrollo occidental, entre otras razones. Por el contrario, habría en occidente un grupo de jóvenes intelectuales que descreen de las viejas

enseñanzas, dice Russell, y estudiando de todo un poco, piensan que pueden ver a través de todo. Para ellos, “there is nothing left remarkable beneath the visiting moon.” Alcalde, a pesar de defender el código militante revolucionario como el joven militante ruso de Russell, no está “filled with ardent beliefs”, o simula estarlo para refutar los argumentos del cura. Otro punto interesante de la propuesta de Russell para pensar en el pensamiento político del desaparecido es que señala como una de las grandes razones de la falta de cinismo, el odio que produce el ser víctimas de la opresión: “victims of oppression are not cynical, since they are filled with hate, and hate, like any other strong passion, brings with it a train of attendant beliefs” (Russell). Entonces, ¿cómo se explica que Alcalde, como un militante que defiende la moral revolucionaria sea un cínico? más aún, ¿por qué siendo de las mayores víctimas de opresión, no actúa con esa convicción irrefutable que produce el odio? Y si Alcalde, siendo militante y víctima, es un cínico, ¿qué nos indica esto sobre el modo en que se recuerda y escribe la experiencia de la opresión?

Propongo que el haberse “quebrado”, y no sólo el haber sido derrotado, fue lo que desarticula el marco ideológico en donde esas convicciones ardientes o irrefutables son posibles. El cinismo o “tonito irónico” de Alcalde se puede ver en casi cada una de sus intervenciones en el diálogo: cuando encara al cura que la historia de las víctimas debe ser escrita a conveniencia, en la referencia ese “airecito edificante” que debiera tener esta misma, o en el llamado que hace al cura para que le diga a “esos abogados tan dignos de confianza que la iglesia, en mi caso, defiende los derechos humanos de alguien que no los merece” (10). La paráfrasis que el desaparecido hace al cura también revela este cinismo. Si el cura indica a Alcalde que sólo le está “ayudando a recordar”, Alcalde responde “confesión y psicoanálisis”, o si el cura indica que “Dios santifica todos los medios que sirvan para reparar el daño que ustedes hayan padecido”, el

desaparecido lo remeda increpándolo: “Es decir, aquí no se trata de catequizar a nadie” (14). El desaparecido está lejos ser la víctima cuyo odio proporciona convicciones incuestionables, como Lenin a quien -según Russell- “hatred inspired a lifelong activity in which he was finally successful”. Si para Russell el odio de las víctimas les proporciona creencias fuertes, la delación, el haber atravesado ese umbral en el binomio del amigo y el enemigo, relaciona al sujeto de una manera distinta al odio y al sufrimiento.

Los componentes de la herida moral que produce la traición están expuestos en el primer diálogo de manera lúcida y sistemática, lo que permite al lector/espectador recorrer, desde el comienzo de la obra, las aporías y tensiones del relato de quien se “quebró”. Similar al modo en que Marcia Merino relata su experiencia, Alcalde llama la atención sobre palabras como “confesión” (“ellos le dieron otro sentido a esa palabra” 14); idealiza a su torturador (“lo vi como a un Dios” o “hombre divino” 15); refiere al tiempo de la delación como una memoria incrustada en el presente (“todavía creo que él no tuvo la culpa de que mi memoria me impidiera colaborar esos primeros días, meses o años, milenios” (15), entre otros. Ahora, la particularidad del relato de Alcalde es que su sufrimiento está expuesto en una clave cínica, que tanto deconstruye el código militante que aparentemente busca defender, como impide al cura establecerse como una autoridad moral frente al sufrimiento del otro, imposibilitando todo efecto sanador. Será este giro cínico, una disposición a “no catequizar”, el que da una clave para pensar en la propuesta política y poética de Lihn a partir de la traición.

La primera y más evidente propuesta estética y política de Lihn en los *Diálogos* es develar la lógica narrativa en la que se construye la figura de un héroe sobre las bases dogmáticas de un código militante, es decir, la base normativa que enmarca la vida y la muerte del desaparecido. Este código responde a las “condiciones subjetivas” creadas por los grupos

revolucionarios que privilegiaron la lucha armada, exigiendo valentía, lealtad, y el despego total al mundo material y familiar. El MIR, Movimiento de Izquierda Revolucionario, auto concebido como “la vanguardia marxista – leninista de la clase obrera de Chile” (*CeDeMA*), es probablemente la organización a la que refiere la militancia del primer desaparecido en la obra de Lihn. De su discurso se puede inferir una serie de códigos o normas a los que ha faltado, exponiendo que la experiencia práctica, como indica María Olga Ruiz, “demostró ser mucho más compleja, diversa y contradictoria que lo establecido por los mandatos partidarios” (“Disciplina y desacato” 2). Vale la pena entonces enumerar algunas características de este código militante que se busca deconstruir en la obra:

1.- El código militante requiere *figuraciones* del héroe y el enemigo. Alcalde instala los fundamentos de su argumentación en una narrativa histórica dicotómica, en la que el traidor, quien se quiebra o delata, cruza automáticamente la línea hacia el lado del enemigo. La figura, en este sentido, sería una forma de contorno bien definida, de tipo esquemática, que no admite incongruencias. El héroe caído, que por extensión en este diálogo refiere al desaparecido de las listas de las que Alcalde quiere salir, se construye como el contrapunto del traidor. Digo aquí construye, pues el héroe es el epítome del sujeto en tanto construcción narrativa, lo que lo consolida como una “figura”. Haciendo un recuento de lo que vimos en el capítulo anterior como algunas de las características tradicionales del héroe en la historieta de aventuras, es posible constatar que éste comparte muchas características con la configuración narrativa del héroe militante de los setenta. Entre las características más importantes en la construcción del héroe como una “figura”, advertimos la certeza de que la violencia es externa a él, es decir, que el héroe no está constituido por la violencia contra la que lucha. Junto a esta exterioridad de la violencia, está la confirmación de una determinada identidad personal que, a pesar de toda

adversidad, no sufre mayores variaciones. También el ser hombre y blanco, confirmar un proyecto ilustrado gracias al cual puede modificar la realidad en pos de un progreso y estar siempre a la altura de sus desafíos, como advertí en el capítulo anterior, son determinados tipos o figuraciones del héroe que aparecen en las narrativas populares como las historietas, los que conforman ciertos modelos de ciudadanía y de pertenencia que determinan, por ejemplo, qué significa ser un revolucionario o revolucionaria, y en última instancia, qué significa ser un sujeto político. Alcalde, fuera y dentro de su discurso cínico, modela a la vez que critica una figura del héroe -el desaparecido como héroe caído- y del enemigo, en estos mismos términos.

2.- Las *afecciones* hacia las “figuras” de la militancia. Como vimos, en la lógica militante el héroe requiere una lealtad sin cuestionamientos, una “adhesión sin fisuras”. El traidor, entonces, devenido enemigo, toda vez que forma parte del aparato represor se le debe tener un repudio sin consideraciones. Pasa a ser un “leproso”, según la terminología rescatada por Basterra en el documental de Di Tella. En el primer capítulo analizo en detalle el asco que provoca el traidor y la traidora, que en el caso de Marcia Merino se traduce, entre otras cosas, en una cancelación de su habla y de las causas que la llevaron a “no resistir”. “La gente odia a los renegados” (12) dice Alcalde, confirmando que la traición es, esencialmente, un acto repugnante que se debe rechazar.

3.- Uno de los soportes de la construcción y parte fundamental del código militante que defiende Alcalde es el *culto a la resistencia a la tortura*. El “nuevo santoral” al que refiere el cura, y que aparentemente la iglesia no estaría dispuesta a construir, estaría conformado para Alcalde por la lista de desaparecidos -al parecer la única posible- que, como héroes/santos, resistieron la tortura hasta la muerte. La derrota de Alcalde fija el límite de esa resistencia. En la narrativa de las militancias revolucionarias, la resistencia a la tortura antes que ser una cualidad física, es el ápice de la convicción ideológica y es producto de lo que María Olga Ruiz identifica como un proceso

de desindividualización. Comprobando en distintos documentos sobre pautas de comportamiento emitidos por el MIR, Movimiento Montoneros y PRT-ERP, Ruiz indica que “la máxima expresión del individualismo es el temor que el militante puede llegar a sentir por su propia persona en momentos decisivos, por ejemplo, bajo fuego enemigo o frente a la tortura” (“Muertes luminosas” 213). El sujeto revolucionario como parte de un cuadro profesional, debe poner el bien trascendente antes que el cuidado y preocupación de su propia persona. El traidor, en esta obra, puso su bien personal primero. Alcalde insiste en que su convicción no fue lo suficientemente fuerte, lo que lo lleva no sólo a delatar sino a establecer “voluntariamente” una relación con su torturador a quien termina llamando “psicólogo”. Alcalde dice al cura: “todavía pienso que el psicólogo quería realmente ayudarme. Que mi colaboración no era para él lo más importante” (15). El torturador somete a Alcalde a un “ablandamiento” (Lihn 20) de su cuerpo, pero sobre todo de su convicción ideológica, que por defecto debe ser fuerte. Según el código militante, la muerte del militante, en orden de preferencia, debe ser primero en el combate, luego en manos del enemigo pero “entero” o “sin ablandarse”, y finalmente suicidándose antes de hablar. La sobrevivida, explica Ruiz “se alejaba de toda luminosidad que prometía la muerte en combate” (“Muertes luminosas” 216). Alcalde ni tiene una muerte luminosa, ni sobrevive en la oscuridad; es decir, muere y sobrevive de otro modo, bajo una luz que escapa a las gradientes que Ruiz identifica en el “universo de sentidos” del mandato revolucionario.

4. Así como el héroe es la suma condensada y simbólica de los hitos gloriosos que conforman su narrativa, la figura del desaparecido parece *condensar toda su vida en esa condición*. El discurso de la memoria militante comprime la memoria del sujeto en la memoria de un desaparecido y, si por una parte se borra su militancia, por otra desaparecen las fisuras, los quiebres, las complejidades de la experiencia real. El desaparecido de las listas condensa su vida en su

desaparición y también en su resistencia. Alcalde indica “quisiera tener el valor de consumir mi desaparición. El solo hecho de existir tiene un sentido; pero se pierde cuando fallan algunas combinaciones que lo sostienen, no es algo simple” (19). El espectro no puede “consumar” su desaparición porque está fuera de la condensación heroica que está tras el criterio de exclusión de la lista de desaparecidos. Alcalde, por el contrario, busca condensar su vida en su condición de traidor.

Las figuraciones del héroe y del enemigo como figuras cerradas, las afecciones asociadas a estas figuras, el culto a la resistencia a la tortura que borra la corporalidad del militante -su fragilidad-, y la condensación simbólica del desaparecido, son partes de un código militante que la obra de Lihn busca desandar. Hay, de hecho, implicancias dramáticas de ese código militante y ese “nuevo santoral” que Lihn ya prefiguraba a mediados de los años setenta para los sobrevivientes hoy. Por una parte y como vimos, subsiste el estigma del sobreviviente *por* su sobrevivencia, por el parecer general de que, si es que están vivos, “es por algo”. Aquellas víctimas que “no resistieron” y sobrevivieron, han sido condenadas a perpetuidad, borrándose su condición de víctimas. Sólo por traer como ejemplo el hecho mismo de construcción de listas, en la lista de los detenidos en el centro clandestino de detención y tortura Villa Grimaldi (ex Cuartel Terranova), no aparecen los nombres de Marcia Merino, Luz Arce y María Alicia Uribe, las tres mujeres sobrevivientes de este centro sindicadas como “el paquete de la traición”, a quienes me referí en el primer capítulo de esta investigación. Creada en 2013, se indica como criterio de selección de esta lista lo siguiente: “pueden integrarla todas las personas que estuvieron prisioneras en este centro de secuestro, tortura y exterminio, enviado sus antecedentes a la Comisión Lista de Sobrevivientes (“Sobrevivientes Mujeres”). La extraña gramática de la oración permite suponer que la exclusión se deba a que hay sobrevivientes que no enviaron sus

antecedentes, como puede haber sido el caso de Merino, Arce y Uribe. Sin embargo, es posible también que esta omisión se deba a un criterio de exclusión, el mismo que defiende Juan Guillermo Alcalde, en donde hay algunas víctimas que merecen y otras que no merecen estar en la lista, según si han cumplido con el estándar de una moral militante o no. Más allá de las razones concretas para la constitución de esta lista, es la ausencia de los nombres de Merino, Arce y Uribe, lo que la aproxima a un “santoral”, es decir, a la lista de víctimas que se ajustan a los requisitos del código militante.

Dogma religioso, o la misericordia inescapable de Dios

Si bien Alcalde defiende y define una narrativa militante, es él quien viene a presentar -a hacer presente- una experiencia que contradice a la víctima absoluta, despolitizada del desaparecido. Como aquel que colaboró, el que se debate entre el ser víctima y victimario, el desaparecido interroga con su aparecer una normativa que condena la fragilidad de los vivos y que sacraliza la memoria de los muertos. Esta postura crítica arrastra también a los postulados del cura, quien defiende una concepción de sujeto como prójimo desposeído, necesitado.

El cura reacciona inmediatamente a la solicitud de Alcalde para sacarlo de la lista de los desaparecidos y explica que la lista “se ha elaborado con los mayores escrúpulos” y que, como es un detenido al que no han podido encontrar, debe seguir en ella. Alcalde está en esa lista, dice el cura, no “por una decisión personal que yo pueda revocar bajo tu investigación” (9), es decir, refuta desde un comienzo la premisa de que haya un principio de exclusión en la lista de los desaparecidos, fuera del haber sido apresado y dejado de ser visto. Por la reacción del cura se puede deducir que trabaja para algún organismo que protege a las víctimas de la dictadura, que podría perfectamente calzar con la Vicaría de la Solidaridad. Buena parte del sector católico chileno, en particular la Vicaría de la Solidaridad, a partir de 1976 (entre 1973 y 1975 operó bajo

el nombre de Comité de Cooperación por la Paz), realizó un importante trabajo visibilizando a nivel internacional la violación a los derechos humanos por parte del Estado. La Vicaría fue particularmente importante en la precaria judicialización de las causas de los detenidos desaparecidos y los ejecutados políticos, junto con organizar trabajos comunitarios como bolsas de trabajo y fondos nutricionales para familias y niños lo que generó una comunidad solidaria en medio de un ambiente absolutamente hostil y desesperanzado. El cura del primer diálogo es portador de una ética, una práctica y una retórica propias de actores católicos vinculados a los derechos humanos, y sin vacilación es posible afirmar que posee una voz muy similar a la del vicario Cristian Precht o el cardenal Raúl Silva Enríquez, ambos fundadores de la Vicaría de la Solidaridad. Por ejemplo, en 1976, año en que probablemente Lihn escribió los *Diálogos*, en el boletín *Solidaridad* realizado por la misma Vicaría, aparece un reportaje sobre el ya mencionado “caso de los 119”, titulado: “Un año de desaliento”. Recordemos que en 1975 la prensa informó sobre la muerte de 119 subversivos que habrían muerto en enfrentamientos entre ellos. Un año después del episodio, en el reportaje de *Solidaridad* apareció una cronología de los principales eventos relativos al caso, desmintiendo los comunicados y demostrando, con testimonios de los familiares de los desaparecidos, que éstos habían sido secuestrados en Chile, es decir, refutando la teoría presentada en la prensa argentina y brasilera. Junto con esto, el reportaje denunció a medios de comunicación nacionales, como *La Segunda* y *El Mercurio*, por reproducir este montaje⁶⁸. En el siguiente número de este boletín, el vicario Cristián Precht, indica que “la iglesia entiende muy claramente, que parte de su acción solidaria, consecuente con Jesucristo

⁶⁸ La editorial del 25 de julio del diario *El Mercurio*, indica que: "Los políticos y periodistas extranjeros que tantas veces se preguntaron por la suerte de estos miembros del MIR y culparon al gobierno chileno de la desaparición de muchos de ellos, tienen ahora la explicación que rehusaron aceptar. Víctimas de sus propios métodos, exterminados por sus propios camaradas..." (*El caso de los 119 - Londres 38*)

solidario que se hace pecado a causa del hombre, es preocuparse de los derechos humanos fundamentales; y esa es una perspectiva importante de la Vicaría”. (*Solidaridad* nº 5 1976).

Hago referencia a estos artículos porque es en este mismo tono, pero sin la censura a la que un medio de comunicación que podía circular durante los primeros años de la dictadura en Chile, que el cura de los diálogos indica que “nuestra tarea no es la de juzgar a quienes padecieron de la tortura, sino la de acogerlos a todos en un movimiento de solidaridad que la haga imposible, otra vez, en la historia de este país” (11). Este “movimiento de solidaridad” que se puede ver tanto en la retórica de Precht como en la del cura de los *Diálogos*, supone, primero, una empatía con todas las víctimas de la represión, lo que implica para el cura que “la delación no la consideramos un pecado en el caso de los torturados” (12), y segundo, que este “movimiento de solidaridad” contempla que el esclarecimiento de los hechos, la búsqueda de una verdad, debe darse sin importar sus consecuencias: “La verdad os hará libres” se titula la segunda separata del boletín publicada el mismo 1976. En esta misma línea, el cura de los *Diálogos* indica a Alcalde que: “Si se ignora la historia de tus delaciones nos mutilarías la verdad en lo que respecta a los desaparecidos” (12). El personaje entonces, en dirección similar a las organizaciones católicas vinculadas a los Derechos Humanos, postula un movimiento de solidaridad con las víctimas, en particular con los torturados, para esclarecer una verdad sin negociaciones.

Pero a pesar de la elocuencia y el carisma del cura, y de la postulación de una determinada ética que pareciera ser irrefutable, no hay una defensa por parte de la obra hacia la postura de la iglesia. Es, de hecho, este posicionamiento de la iglesia como verdad moral sobre el problema de las víctimas en conflicto lo que viene a perturbar el espectro. En el diálogo, esto se traduce en un discurso a contracorriente, iconoclasta, que no se conforma a una apología a la

labor de la iglesia y otros organismos de defensa de los derechos humanos. Por el contrario, si bien es cierto que desde un comienzo es el cura quién mantiene una seguridad respecto a sus convicciones y el proceder de la iglesia para defender la permanencia de Alcalde en la lista (es decir, en la historia), los argumentos del desaparecido toman la fuerza suficiente como para escandalizar o dejar perplejo a su interlocutor – y también al lector/espectador de la obra. De hecho, el cura increpa al desaparecido sobre los objetivos de su apelación, diciéndole: “la tortura es un crimen. No importan las locuras con las que quieras escandalizarme. El escándalo está en otra parte, no en ti. El escándalo del crimen oponemos el escándalo de la justicia de Dios” (17), y más adelante le indica “¿Todavía quieres escandalizarme?” (20). Vale la pena detenerse en la recurrencia del “escándalo” al que refiere el cura para comprender más claramente los objetivos de la aparición del desaparecido.

Alcalde argumenta que, a pesar de que la iglesia católica indique que la tortura no puede ser en sí misma edificante, se ha servido de ella para catequizar a sus feligreses: “Jesucristo fue torturado, y luego todos los santos mártires. La iglesia, ¿no le debe nada a la tortura? (11). Cuestionar el presupuesto católico de que el sufrimiento humano es un acto dignificante y educativo, contradice la defensa del cura y llama la atención directamente sobre la disociación entre el discurso y la práctica religiosa. Con esto, además, Alcalde instala a la tortura en el centro de la historia occidental y católica, no sólo como aquella práctica que tradicionalmente ha sido asociada a la obtención de una verdad (a esto me referí en el Capítulo 1), sino principalmente la tortura como espectáculo, y aquí, podemos volver a las resonancias del escándalo que el cura acusa en el desaparecido. Porque ¿no es la cruz acaso la condensación simbólica de la experiencia de la tortura? El carácter público de la tortura en el caso de la crucifixión de Cristo, su forma de espectáculo, funciona como el reverso del escándalo que provoca el desaparecido

con su aparición y sus “locuras”. Alcalde, y aquí me sirvo de lo que Adorno propone en su dialéctica negativa, inaugura un ciclo dialéctico como método de pensamiento que opera sin ánimo de síntesis o espíritu conciliatorio con su interlocutor, a la vez que se reconoce a sí mismo en un “consistent sense of nonidentity”. Al igual que en los otros diálogos, el rol del desaparecido será escandalizar y desestabilizar cualquier certeza que posea su interlocutor.

Un último punto que vale la pena destacar de este principio desestabilizador del primer diálogo es que la acusación del cura sobre el “tonito de ironía” que toma Alcalde revela un cierto tono, que el cura piensa, se debe tomar hacia la iglesia; una actitud de respeto que demanda la iglesia, que debiera instalar a los interlocutores en una posición jerarquizada de las hablas, en donde uno por defecto “catequiza” y el otro obedece o acata. La actitud del feligrés y del desamparado que la iglesia acoge, demanda la genuflexión, y en esta relación de subordinación, la misericordia de Dios se vuelve inescapable, como un yugo que, en sus preceptos, no puede sino relacionarse a los códigos impuestos por la militancia política.

Diálogo III: les contaminaremos el aire

Julio, el desaparecido del Diálogo III, se presenta tres años después de su desaparición frente a su esposa Ofelia para, como ella muy bien parafrasea, “agradecerme mi trabajo de, ¿cómo dijiste?, un muerto en vida; y dispensarme, ¿no es cierto?, de ese esfuerzo” (30). Es decir, liberarla de su misión de buscar el cuerpo de su esposo desaparecido, para que entonces ella pueda “respirar aliviada” (28). Julio quiere liberar a Ofelia de la búsqueda de su cuerpo antes de que lo encuentren, pues el hallazgo indicará que su muerte se puede haber debido a una condena por traición. Ofelia desde un comienzo se incomoda con la presencia del esposo muerto y cuestiona sus dichos. En este breve diálogo hay múltiples niveles de significación que se pueden

interpretar como una dialéctica no concluyente, y que convocan elementos tanto en Julio como en Ofelia que discrepan con la imagen o el concepto que delimitan tradicionalmente lo que es o debe ser un desaparecido y la esposa de un desaparecido.

Hay en la escena inicial un reconocimiento de ambos que llama la atención sobre cómo la desaparición de Julio imposibilita un encuentro que posea algún tinte romántico. La relación entre ellos, aunque sea entre una pareja que se entiende se amaban antes de la desaparición, no puede sino darse bajo un código cínico en el que se ponen en duda el uno al otro. Ofelia se disculpa por su recepción fría, indicándole a Julio que es porque nunca se había aparecido así, “como de carne y hueso” (27), y cuando Julio le indica que le gustaría abrazarla y besarla, ella dice “no te estoy pidiendo que lo hagas” (27). En términos narratológicos, el gesto destabilizador parece estar más fuertemente marcado en la mujer. Ella indica que sólo podría sonreír “cuando aparezcas y estés vivo”, aunque “no te lo garantizo. Puede haber pasado, para ese entonces, demasiado tiempo” (27). Ofelia no es la mujer devota de su marido ni defensora de una imagen idealizada de él. Aunque ella dice “soy una persona de principios rígidos” (28), ella destabiliza un cierto “deber ser” del familiar de la víctima, en el que la mujer madre o esposa de la víctima deviene en un ser *para* el otro. En este sentido, aunque el futuro de Ofelia depende del hallazgo del cadáver de su esposo, vemos que su identidad no se limita a ser la mujer del desaparecido.

Uno de los modos en el que se manifiesta la discrepancia o movilización en la identidad del familiar del desaparecido es destacando una identidad femenina marcada por la herida moral de la violación y la tortura. Ofelia relata su experiencia traumática a Julio porque él insiste en convencerla de que deje de buscar su cuerpo. Julio piensa que su mujer sigue en esta empresa nutrida alimentada por el odio que produjo su desaparición. Dice Julio: “El odio hace proyectos

grandiosos; pero tú y yo Ofelia, no éramos, no somos más que eso que llamábamos con un eufemismo, cuadros medios. Es decir: la gente del montón” (31). Julio indica que el “proyecto grandioso” de la búsqueda de los restos de los desaparecidos no está a la altura de ellos, de su jerarquía partidaria y social. La gente del montón para Julio, no son héroes que merezcan “proyectos grandiosos”. Pero lo que verdaderamente moviliza a Julio es que él, como Alcalde, sabe que una vez que su traición se instale como una certeza en la narrativa de su muerte, Ofelia va a dejar de tener esos “ardent beliefs” que para Russell son el producto del odio que produce una injusticia. Traidor o no, Julio sigue instalando su experiencia como detenido desaparecido al centro de la escena.

El contra argumento de Ofelia rearticula el sistema de jerarquías que propone Julio, haciendo referencia precisamente a la nomenclatura teatral: “Eso depende de la cantidad de sufrimiento que a cada cual le toque en el reparto. Durante el tratamiento que a mí me hicieron, un tipo me dijo: “te vamos a dejar para que no le sirvas más a ningún hombre”. Y cumplió con su palabra, creo yo...” (32). La violencia detrás de esta metáfora sarcástica que usa el violador habla expresamente de la devastación física que Ofelia experimentó durante su detención. Al relatar su propia experiencia, primero, visualiza el sadismo del torturador y la intención expresa de producir una ablación o mutilación genital para dejar de *servir* a un hombre en términos sexuales. *Servir*, en este caso, implica que la mujer se vuelve un objeto para satisfacer el deseo sexual de otro. Pero junto con visualizar la macabra maquinaria represiva que se fundamenta en una concepción absolutamente sexualizada de la mujer, el dejar de *servir* a un hombre, revela indirectamente otro modo de ser útil de las mujeres para los hombres, en este caso, el modo en que las mujeres víctimas de la represión siguen *siendo* para el otro, *sirviendo* a la causa de otro, en este caso, el marido desaparecido. Como indico en el primer capítulo de esta investigación, si

la violación fue una práctica regular por parte de los organismos de represión, también lo fue su silenciamiento durante y después de la dictadura. La aparición de la atroz violencia sexual sufrida por Ofelia, visibiliza esta borradura y la desplaza de un rol subsidiario a uno protagónico, es decir, no sólo habla de “la cantidad de sufrimiento que a cada cual le toca en el reparto”, sino que moviliza el reparto.

La referencia al *Hamlet* de Shakespeare en este diálogo es evidente, por la coincidencia de nombre de Ofelia, por la tematización de la traición a partir de la aparición de un espectro y también por la aparición del tópico del “pequeño teatro del mundo” en la obra de Lihn, o como lo llama Ernst R. Curtius “la tragedia y la comedia de la vida” (*Literatura Europea y Edad Media Latina*). Si la realidad es una gran obra de teatro donde las personas representan papeles que les han sido designados, a Ofelia le tocó un papel lo suficientemente terrible para llenarla de odio y para hacer que el reparto sea distinto. Vale la pena preguntarse entonces ¿cómo se relacionan o distancian los repartos del diálogo III con el de *Hamlet* de Shakespeare?

En el caso de *Hamlet*, el protagonista busca vengar la traición que su tío Claudius cometió al asesinar a su hermano para quedarse con el trono. El fantasma del rey Hamlet aparece para intervenir el mundo de los vivos, y para contar a su hijo sobre su muerte en manos de Claudius. La traición en la obra es cometida entonces por un personaje que está vivo y es dueño del poder. No es, como en el caso de Julio, una traición (posible) que se habría producido en un contexto de la represión y para sobrevivir. En *Hamlet*, la traición se comete a voluntad y de ella se saca un beneficio político y económico. No está demás indicar además que no sólo el traidor detenta el poder en la obra de Shakespeare, el resto de los personajes que orbitan alrededor de Hamlet -con excepción de los sepultureros y los comediantes- también se encuentran en una situación de privilegio político y económico, y no son, como el caso de Julio y la Ofelia de Lihn, personajes

de los “cuadros medios” o “del montón”. Ofelia, hija de Polonio, es pretendida por Hamlet y una vez que sabe que su padre ha muerto asesinado, se vuelve loca y se suicida. Al comienzo de la obra Ofelia es representada como un personaje perspicaz, que responde ágilmente a su hermano cuando le da una larga diatriba aconsejando sobre su sexualidad: “Do not, as some angratious pastors do, show me the steep and thorny way to heaven; whiles, like a puff’d and reckless libertine himself the primorose path of delliance treads, and recks not his own rede”(156). Sin embargo, Ofelia es un personaje que se destaca por su mesura, su silencio, y el estar definitivamente señalada como un *ser para el otro* (Figueroa), sea éste Hamlet, Polonio o su hermano Laertes. Cuando su hermano Laertes parte, Ofelia debe sumisión a Hamlet y Polonio, a quienes ama. Entre los discursos delirantes, y violentos de Hamlet (Hamlet no le cuenta sobre la aparición del espectro, la traición y la venganza que planea), y las exhortaciones morales de su padre, la existencia de Ofelia queda en un rol absolutamente subsidiario. Estas dos fuerzas masculinas manipulan su actuar para la satisfacción de deseos personales. Mientras Polonio, que es el chambelán del rey, quiere permanecer cerca del poder, Hamlet busca vengar a su padre, y ambos utilizan a Ofelia para estos propósitos. Polonio, por ejemplo, se aprovecha de ella para obtener información sobre Hamlet (III, 1 “Ofelia, walk you here. Gracious, so please you, we will bestow ourselves. Read on this book; that show of such an exercise may color your loneliness”), y Hamlet se aprovecha de ella cuando se burla y sobreactúa su locura frente al rey y la reina para poder descubrirlos (III, 2 y 3). Ofelia, está inescapablemente atada a Polonio y a Hamlet, actúa por ellos y *les sirve* a ambos, y cuando uno atenta contra el otro, su destino trágico queda fraguado. Uno asesinado y el otro asesino, el *ser para el otro* queda destinado a anularse. El suicidio, sin embargo, es precedido por uno de los momentos más brillantes del personaje, su delirio jubiloso que, contrastado al delirio autocompasivo de Hamlet, es un momento de

liberación individual y sexual, que redime al personaje de rol subsidiario en “la tragedia de la vida”. Esto al menos en términos narrativos pues es el momento en que Ofelia habla en la obra; hasta antes de eso ella está destinada a escuchar y obedecer. Bajo el riesgo de simplificar demasiado el complejo y rico argumento de la obra, es posible observar que Ofelia se ve, desde principio a fin, subordinada a los deseos masculinos.

La Ofelia de los *Diálogos* también ha sido subordinada a los poderes masculinos: mientras debe su lealtad a la memoria de su esposo desaparecido, ha sido sometida a las más atroces vejaciones imaginables. Lucrecia, el tercer personaje de este diálogo, es la mujer que cuidó de los hijos de Ofelia mientras ambos padres permanecían secuestrados y quien, como ya vimos, consuela a la mujer al final del diálogo. Ella y otras mujeres de desaparecidos evitan que Ofelia atente contra su vida, transmitiéndole la convicción de que en la causa de los desaparecidos tiene una razón para sobrevivir. Indica Ofelia que Lucrecia hizo que las mujeres de los desaparecidos “me protegieron de mí misma, por si insistía en autoliminarme. Ellas me comunicaron poco a poco, una razón para sobrevivir. No puedo disponer de esa razón a mi antojo” (31). Si el *ser para el otro* de esta Ofelia se debe antes que nada a *servir a los hombres*, con el marido muerto, su destino debiera ser la anulación. La causa de la búsqueda del cuerpo, restituye ese *ser para el otro* que le permite seguir viviendo. Vivir o morir, sin embargo, se relaciona también a la experiencia que ella misma vivió en tanto víctima directa de la violencia. A diferencia de la Ofelia de Hamlet quien fue “incapaz de su propia angustia” (“incapable of her own distress” en palabras de Gertrudis 594) la Ofelia de Lihn sobrevivió *en* la angustia. La Ofelia de Lihn no se suicida, pero el precio que paga por vivir tiene algo de muerte, lo que la pone en una situación ontológica similar a la del desaparecido. Ofelia le dice a Julio que, aunque identifiquen los cadáveres, aceptarían que están muertos, pero no “para enterrarlos sino para

exhibirlos como una prueba del escándalo, como la expresión de nuestro dolor. Nos pudriremos juntos, vivos y muertos, durante años y años. Les contaminaremos el aire” (31). Ofelia se instala como parte de una comunidad en descomposición, de derrotados, a la que pertenecen por igual sobrevivientes y ejecutados. El cadáver de su marido, y ella también (juntos, vivos y muertos) servirán de escándalo -nuevamente esta palabra-, de espectáculo que provoca la sorpresa y la indignación por su transgresión. Estar vivo, en el caso de Ofelia y bajo esta perspectiva dialéctica, no discrepa con la muerte. Julio así también lo reconoce cuando indica que las mujeres son, como ellos “fantasmas y carnes de cañón” (32). Resumiendo, si la vida de Ofelia no discrepa con la muerte, tampoco su identidad se sintetiza en ser la esposa de un detenido desaparecido. Ofelia habla y trae su experiencia al primer plano, desestabilizando el reparto que, como eco de la Ofelia de *Hamlet*, debiera tocarle en esta obra.

Como expliqué en la sección anterior, el dialogo concluye de una manera no concluyente, con el grito de incredulidad de Ofelia frente a la acusación de traición que recae sobre Julio. No se sabe con certeza si Julio colaboró o no con los militares pues Julio viene a decir a su esposa que sus propios compañeros: “Dispararon contra el jeep en el que me llevaban detenido. (...) Les grité que estaban equivocados. (...) Que yo no era un delator ni veníamos a buscarlos” (34). Propongo que lo que se está poniendo en cuestión en este diálogo no es si Julio traicionó o no, sino que la misma sospecha de traición convoca otros elementos vitales para la reflexión sobre la violencia. Uno de estos elementos es cómo la traición sirve para justificar la represión y poner en marcha la idea de se estaba en una “guerra”. Julio dice que: “Será muy sencillo identificarme. Tendrán para eso las mejores razones. Una típica acción de guerra con más víctimas de su lado que de el nuestro” (35). El uso de ese “nuestro lado”, venido de la boca del supuesto traidor, lo instala ideológicamente en un lado del que se siente parte pero al cual ya no pertenece, y aunque

trata de “hijos de puta” (34) a sus compañeros que no quisieron escucharlo antes de asesinarlo, destaca la importancia de comprender la complicada situación en la que sus ejecutores se encontraban. “Fue un acto de locura motivado por el terror. Pero también se puede presentar como una acción bárbara de quienes despreciaban la vida de sus propios hermanos, arrebatados por una fiebre homicida” (36). Los rebeldes, como él, también son definidos por discrepancias. Finalmente, el destino trágico de este diálogo se cierra con la confirmación de que la sospecha de traición tiene un alcance extenso, que recae no solo sobre la memoria de Julio sino también sobre la vida práctica de su familia.

Diálogo IV: lenguaje y tortura

En el cuarto diálogo la desaparecida es una torturada que vuelve a enfrentarse con su torturador. Los personajes son nombrados: torturador, torturada y esposa, y comienza sólo con la presencia del torturador y la torturada. A diferencia de los otros diálogos en el que los interlocutores de los espectros no ponen en duda la veracidad de la aparición, aquí el torturador está constantemente dudando de lo que ve y escucha. El hombre actúa de manera violenta con el espectro, la insulta y le dispara en vano, queriendo alejarla. Uno de estos disparos llama la atención de la esposa del torturador para que entre en la escena. Hay que notar que Aníbal, el torturador, es el único perpetrador que aparece en los diálogos, sin contar claro, los propios traidores en tanto perpetradores. Es quizás esta la razón por la cual no puede terminar de aceptar la aparición de un desaparecido. La mujer del torturador no puede ver el espectro de la torturada, y entonces la torturada se aprovecha de la confusión del hombre para “sacarlo de sí” poco a poco, indicándole que su pieza es una sala de tortura, su cama una parrilla eléctrica, y acentuando con sus intervenciones las discrepancias entre la pareja. La torturada logra que el

hombre termine confesando sus crímenes ante su esposa y pacientemente lo estimula para que se excite con ella, detonando su perversidad y haciendo que él la ataque, del mismo modo en que lo hizo con sus víctimas.

Diane Taylor en *Disappearing Acts*, realiza un análisis sobre la representación de la tortura en el escenario teatral en Argentina de la postdictadura donde se pregunta: “What did this graphic representation of sexual violence against female body say about the Dirty War?” (2). Podemos pensar en esta misma pregunta respecto a la obra de Lihn, teniendo en cuenta alguna de las críticas que ella ve en la obra *Paso de dos* de Eduardo Pavlovsky (1990), en la que visualiza una mezcla entre redención y sadismo en la representación de la mujer. Taylor indica que la obra de Pavlovsky perpetúa una visión masculina de apropiación del deseo femenino y que en la obra, “female body (puta/women) is simply the inert mass on which that violence and pleasure are acted out. (...) But the play reproduces the violence it sets out to reflect” (5). Lo que más le perturba, dice Taylor, “was not the play misogyny. Rather, it was my realization that this “progressive” play depicts the construction of national identity as predicated on female destruction, just as the military had done” (9). Aunque no coincido plenamente con las conclusiones de Taylor, creo que las preguntas que trae son brillantes para pensar en la representación femenina, en especial la relacionada con la violación y la tortura en el contexto de la violencia política. Por ejemplo, la representación la torturada reproduciendo la violencia con su torturador, y peor, propiciando la violación de otra mujer ¿justifica esta violencia? ¿Naturaliza la misoginia? ¿Dónde está el límite entre naturalizar/reproducir la violencia y mostrarla, iluminarla, echarle luz a esa violencia para que se vea y para que nos conmueva? ¿Cuál es el rol que le toca al público al presenciar la tortura? ¿Participa igualmente? ¿Es cómplice? ¿Hay una necesidad de ver esta violencia?

Lo primero que se debe indicar es que en la obra de Lihn no hay una “representación gráfica” de la tortura, puesto que la escena termina justo en el momento en que el torturador se abalanza en contra de su mujer para torturarla. La violencia sexual en contra del cuerpo femenino ocurre dentro del relato de la torturada, y después del tiempo del relato, luego del aullido final de la esposa. No hay, en este sentido, una exposición del cuerpo femenino en la escena. El pacto dramático que indica que el único que ve al espectro es el torturador, moviliza los espacios de poder, y primero hace que la torturada tome el espacio del torturador, pero también, y como dice la torturada “me basta verla a mí y que usted me vea viéndola. O mejor, viéndome en ella” (40), es decir, que el torturador comience a ver a las dos mujeres del mismo modo, en tanto perpetrador.

Como he indicado de distintos modos en esta investigación, la tortura es el mecanismo preferido de los militares para poner en escena, en un espectáculo privado, y en el cuerpo mismo de él o la torturada, las bases ideológicas del patriarcado neoliberal. En este diálogo, la violencia política de la tortura es movilizadora hacia el espacio doméstico, específicamente hacia el lecho matrimonial, que se transforma en una bisagra simbólica pero también literal entre la tortura como un evento político -y en ese sentido público-, y la tortura como un espectáculo privado, dentro de la familia del torturador. Toda la escena se desarrolla sobre la cama del torturador. Primero la torturada habla con él desde la cama, indicándole: “así es que este es su lecho matrimonial. Su señora esposa volverá luego. Tengo tantos deseos de conocerla. Mi señora esposa, ¿no la llama así?” (37). La torturada insiste de distintos modos en este paralelo entre la cama y la parrilla eléctrica: “¿Dónde está la parrilla? Porque esto es un lecho matrimonial” (40), “Ahora estírele los brazos y las piernas y amárrelos con cordeles y correas” (41), y refiriéndose a la esposa: “Miente, en la parrilla diría la verdad” (43), o “Que no se levante de la cama, aplíquele

corriente” (44). La torturada procede a partir del acoso verbal que finalmente propicia los efectos de la tortura en un cuerpo torturado. En esta alteración hay una reflexión sobre el cuerpo femenino de la torturada que, en tanto espectro, deja de ser cuerpo en términos de objeto de deseo. Este vuelco no sólo anula a la mujer como objeto sino que hace que el cuerpo del torturador se vuelva en contra de él mismo, tal como ocurre en la traición. El espectro de la torturada enloquece al torturador y su cuerpo ya no le pertenece. Si bien es cierto que el torturador no sufre en carne propia la experiencia de la tortura y la violación, el uso del lenguaje provoca que el hombre se salga de sí y “colabore” con el espectro. Los mecanismos para provocar la “colaboración” son la rememoración de la tortura desde el punto de vista del perpetrador, en su espacio íntimo, desde su propia cama, y el “sacar de sí” al interlocutor a través de gestos retóricos que permiten a la torturada ir desplazando los roles: de la torturada al del torturador y de la esposa del torturador al de la torturada. Este diálogo elabora sobre la relación entre lenguaje y tortura, desubicando el lenguaje del perpetrador y de la víctima, pero sobre todo, haciendo del lenguaje mismo un mecanismo de dominación.

Entre los gestos retóricos que el espectro usa para “sacar de sí” a su torturador se encuentra la paráfrasis, para llamar la atención sobre el lenguaje vacío del poder, o como lo llama Lihn, la cháchara, que en este caso refiere al registro militar que defiende un código de honor relativo a la patria y a la familia. Al ya mencionado “Mi señora esposa, ¿no la llama así?”, se suma: “Nadie se atrevería a intervenir en esta disputa doméstica. Porque, usted la llama así, ¿no?” (38). Junto con esto, el espectro obliga al torturador a reproducir el lenguaje misógino que se produce en el espacio privado de la sala de torturas en su propia casa. Llama a la torturada y a la esposa “mierda” (38), y “puta asquerosa” (39) por igual. Así mismo, pone en cuestión la hombría de Aníbal, que está en la base de la retórica militar, recordándole que violaba

igualmente a hombres y a mujeres, y también diciéndole “Conozco muy bien hasta dónde llega su hombría” (38). A la paráfrasis se suma una serie de interrupciones lingüísticas breves en la que se superponen las voces de la esposa y la torturada: mientras la esposa explica las malas decisiones de Aníbal y su falta de deseo sexual por una infidelidad, la torturada interviene con escenas de tortura. Aquí un extracto:

Esposa: ... me hacías el amor.
Torturada: Aplicaciones de corriente eléctrica.
Esposa: Sé que el entusiasmo pasa con el matrimonio, pero así no.
Torturada: Durante horas, en la vagina.
Esposa: No puede ser tampoco que yo, en tan poco tiempo.
Torturada: El cuidado de los perros, su entrenamiento...
Esposa: ¿Estoy acabada?
Torturada: Actos de sodomía. (49)

En este breve diálogo se puede ver una marcada presencia de la voz femenina que contrasta con la insistencia del torturador en hacer callar a ambas mujeres. En esta toma de palabra de las mujeres en el diálogo hay también una alteración del rol del torturador, que es el que regularmente habla para “hacer hablar” a sus víctimas. La mujer del torturador no es la mujer servil que el torturador demanda. Luego de que él la hace callar, ella le responde y lo desafía: “Ahora me insultas a gritos. Creí que eso era cosa de mujeres (...). Ya me insultaste, ¿porqué no me golpeas ahora, cobarde?” (50). Si por una parte se expone la misoginia del militar, por otra parte las mujeres son las que se toman la palabra. Pero la agencia femenina tampoco es instalada como una fuerza positiva que restaura una justicia anterior. La venganza del espectro desafía una posible solidaridad de género, y también se cuestiona la posición de víctima de la esposa hacia la de un beneficiario de la violencia. Le dice el torturador a su esposa: “Soy un torturador, ¿qué tiene eso de malo? Tú lo sabías muy bien” (51). Sin igualar responsabilidades, es decir, sin caer en la teoría de los dos demonios, este diálogo hace de las víctimas agentes de la violencia, movimiento crítico característico de lo que hemos visto hasta ahora como fundamento en la

representación crítica del traidor. La alteración en los roles no es una inversión: es una modificación que incomoda a los conceptos, el de la torturada, el del torturador y el de la esposa.

Finalmente, la venganza de la torturada recuerda las reflexiones de Jean Améry sobre el resentimiento como una “inversión moral”. El resentimiento, dice Améry, “demands that the irreversible be turned around, that the event be undone. (...) the time-sense of the person trapped in resentment is twisted around, dis-ordered, if you wish, for it desires two impossible things: regression into the past and nullification of what happened” (68). El absurdo que demanda el resentimiento, de dar vuelta el tiempo para imaginar una justicia retributiva, se hace posible en el diálogo sólo a medias. Revierte, pero no en el sentido literal; no es ojo por ojo, puesto que la torturada no tortura a su torturador.⁶⁹ Recordemos que hay un elemento importante en la espectralidad de los espectros de Lihn, que es que no pueden incidir físicamente en la realidad; digamos, la mujer no puede tomar unas pinzas y electrocutar en los genitales de vuelta a su torturador. Más allá de este “problema técnico” de la torturada, la movilización de la víctima hacia el lado del perpetrador es lo que provoca el verdadero escándalo. No es una venganza jubilosa a la manera de Tarantino, en la que los injuriados toman la justicia en sus manos y hacen padecer a los perpetradores la misma violencia que ellos ocasionaron (como ocurre al final de *Django Unchained*). La torturada empuja la situación para que el torturador muestre quién verdaderamente es, pero sin importarle que habrá una nueva víctima. Si pensáramos este diálogo como una alegoría nacional, ¿no estaría esta obra repitiendo aquello que Taylor critica de *Paso de dos*, que es que “community is solidified through the spectacle of “feminine” sacrifice” (21)?

⁶⁹ Este último diálogo de Enrique Lihn posee coincidencias temáticas con la obra de Ariel Dorfman *La muerte y la doncella* (1990), en la que una mujer que fue torturada consigue que su torturador confiese su crimen. Esta confesión restituye el escenario del interrogatorio, propio de una sesión de tortura, y presupone lo que Idelber Avelar ha indicado como “la identidad entre lo confesado y lo verdadero” (“La muerte y la doncella o la hollywoodización de la tortura”).

Al no haber solidaridad de género entre la torturada y la esposa del torturador, al no suceder aquello que esperamos que suceda y que es que la mujer cuide y proteja a su prójimo, nos escandalizamos. La mujer es la que se sacrifica nuevamente. Pero, ¿No está detrás de la narrativa patriarcal neoliberal esa idea de la mujer solidaria, protectora?

En un texto escrito en conjunto con el cineasta Carlos Flores, Lihn propone que el “ojo dominante” y el “ojo normal”, son miradas que se asumen en el registro de la cámara en el mercado cinematográfico. El ojo dominante sería aquel “que lo ve todo desde la univocidad egotista de la mirada pública”, mientras que el ojo normal sería aquel que “el cine de ficción realista” asume, como término medio, y al que ni el ojo de un enano ni un gigante puede adecuarse. Este ojo normal, dicen Lihn y Flores, “discrimina las anomalías de la mirada aberrante” y le cede la palabra sólo para que “contribuya con su vista la Misión Superior de narrar la historia monopolizada por el ojo retórico” (251). Una anécdota que puede ser pertinente es que “Ni enanos ni gigantes” (1979), donde aparece esta cita, estaba destinada a aparecer en la Revista OjO, y que fue descartada a pesar de que Flores era su director. Esto, porque el comité de redacción consideró que el texto “hermético, pedante e inútil para la época de la lucha antidictatorial” (Lihn, *¿Qué nos ha dado con Kafka?* 250). Es en este rechazo -que valga insistir está narrado en palabras del propio Lihn- donde quedan delineado el modelo identitario de la “época de la lucha antidictatorial”, y que obedecería a una mirada del ojo dominante y el ojo normal, en una revista que se llama precisamente OjO.

La nomenclatura desarrollada por Lihn y Flores es del todo útil para pensar estos personajes constituidos por discrepancias y que habitan fuera de los límites del “ojo normal”. Si consideramos que en la obra de teatro hay una focalización que fija la atención sobre determinado espacio de lo real, ¿no sería el ojo de los *Diálogos*, uno aberrante? Hemos visto en

la dialéctica negativa de Lihn, la incorporación de aquellos elementos discrepantes o las “anomalías” en la narración de la violencia. La esposa del torturador, cuando su esposo confiesa que es un torturador, utiliza exactamente las mismas palabras de Ofelia cuando sabe que su esposo será acusado de colaborador: “no entiendo, entiendo demasiado bien, preferiría no entenderlo” (48). Esta repetición no es casual, y ahí se encuentra la clave de este movimiento dialéctico. Hay en este movimiento paradójico entre no entender, entender y preferir no entender un movimiento que parte desde la negatividad en un solo lado de los términos. La posibilidad de que los amigos militantes de Julio lo mataran por error, pensando que era un traidor, que efectivamente fuera un traidor, o que a los compañeros militantes no les importara si quiera su posible traición pues debían matar a los militares, son posibilidades que producen una ambigüedad, una apertura en la traición de Julio, que para ser entendida, se moviliza entre su aparición y su negación.

En el capítulo anterior, pensando en cómo *Perramus* reflexiona en los modos en que opera y negocia el sistema neoliberal, me referí a aquello “vergonzosamente sucio” y desastrosamente pobre” (17) que Nelly Richard destaca como lo que queda fuera, lo que se excluye el discurso de la modernidad en el período de transición a la democracia. Lo sucio y lo pobre, sin embargo aparece de todos modos desde el borde o el margen y que se resisten a ser desahuciados. “Basuras, restos, sobras, desperdicios: lo que exhibe marcas de deterioro física o deterioro vital; lo que permanece como fragmento arruinado de una totalidad desecha; lo que queda de un conjunto roto de pensamiento o existencia ya sin líneas de organicidad” (*Residuos y metáforas* 77). Lihn, años antes de los años de transición, realiza un movimiento en esta misma dirección; expresa la catástrofe del lenguaje en el momento en que esa catástrofe ocurre y la lleva a su límite. Porque incluye a los desechados del discurso de la modernidad neoliberal, pero también a los desechados del discurso crítico del sistema, los desechados de todo discurso, los

que no resisten, los resentidos, los inadaptados de la épica revolucionaria. Con ellos, los espectadores no podemos sino reconocer una cierta satisfacción sádica en la venganza, lo que es también inaceptable.

6. EXHIBIR LA AUSENCIA BAJO LA FORMA DE UNA DESAPARICIÓN: FANTASMAS EN LA POESÍA DE LIHN Y DIÁLOGO II

Como indica Adriana Valdés, una de las investigadoras y promotoras más importantes de la obra de Lihn, la poesía del autor “es el centro de gravedad de toda su obra y contiene sus claves más hondas. Quien hable del autor sin entrar en ella se quedará siempre en lo anecdótico” (21). Una de estas claves hondas es el fantasma, recurrente desde sus primeras publicaciones en *La pieza oscura* (1963), hasta su última obra escrita y publicada de manera póstuma *Diario de Muerte* (1989). En esta larga trayectoria podemos encontrar figuraciones de fantasmas en imágenes infantiles, como el recordado verso de *La pieza oscura* en donde indica que “Nada es bastante real para un fantasma/ Soy en parte ese niño que cae/De rodillas” (17), hasta la “Efímera vulgata” (en *Pena de extrañamiento*, 1986), aquel fantasma travesti de Barcelona que mantiene a su doble atrapado en el espejo y que arrastra “sus alas en lugar de desplegarlas” (49). Cada nueva aparición de un fantasma en la producción cultural de Lihn implica una nueva reflexión sobre las paradojas temporales y ontológicas de la realidad, la memoria y el lenguaje. Con su distopía, ese estar y no estar allí, los fantasmas desordenan y reordenan el supuesto cronológico que avanza desde el pasado hacia el futuro y tensionan las presuposiciones ontológicas de la ausencia y la presencia. A través de fotografías, de obras de arte, de reflejos en espejos, de versos y de invocaciones al pasado, los fantasmas en la poesía de Lihn hostigan al hablante, principalmente para reflexionar sobre el lenguaje, en particular sobre las dificultades o imposibilidades del lenguaje poético en su intento por representar la realidad. Como indica Roberto Brodsky, el fantasma recorre y trasciende la obra de Lihn para “acusar una carencia, una insuficiencia

recursiva allí donde se esperaba completitud” (51). El lenguaje “acusa una carencia”, pero también como Lihn indica en su poema “Beata Beatrix”, en tanto fantasma el lenguaje “aparece en su desaparición”, en una relación en la que “el remedio y la enfermedad se/confunden/ en el mal mayor de la literatura” (*Por fuerza mayor* 17).

“Beata Beatrix” -junto a los “Sonetos del energúmeno” que mencionamos anteriormente-, forma parte del poemario *Por fuerza mayor*, publicado en 1975, lo que da una relativa correspondencia temporal con los *Diálogos*. A esta coincidencia se suman otras, como un interés explícito en reflexionar sobre las relaciones entre violencia y literatura, en particular sobre poesía y tortura. El poema “Beata Beatrix” no refiere explícitamente sobre los detenidos desaparecidos durante la dictadura, pero sí contiene “claves hondas” sobre las implicancias de la aparición del fantasma, identificado como un desaparecido. Este poema describe de un modo nostálgico algunas imágenes y hechos de “años atrás” que vuelven al presente. La rememoración de un espacio bucólico y veraniego es interrumpida en el poema por la aparición de una mujer, un fantasma que se identifica como una desaparecida.

La aparición del fantasma se desarrolla en una trama que distingue “Los verdaderos muertos” de estos otros muertos que, como la desaparecida, se comienzan a precisar por contraste. Los verdaderos muertos, dice el poema, “son mucho más respetables (...) no se encuentran al mismo tiempo en otro sitio / permanecen allí enteramente invisibles / En el abismo clausurado del cuerpo” (11). Esta introducción negativa de la desaparecida no hace sino recordar la advertencia que Julio le hace a Ofelia en el Diálogo III, al indicarle que cuando encuentren su cadáver, “tú no tendrías más remedio que enviudar de un verdadero muerto” (13). Tanto Beata Beatrix como Julio, están en un lugar incómodo o perturbador frente a la “verdadera muerte”, que tiene la cualidad de diluirse en la memoria, podríamos decir, de manera sana. Los verdaderos

mueritos, dice el poema, paulatinamente van perdiendo “como los guijarros su rostro / y pesan sólo en la forma atenuada que parece arcilla al tacto, con suavidad” (11). En términos freudianos, la relación del deudo con la “verdadera muerte”, es de un duelo que va distanciando al sujeto con lo perdido y quien podrá, en algún momento -como quiere Julio de Ofelia-, respirar aliviado. Bajo esta perspectiva, el hablante poseería una relación patológica con la desaparecida, de quien no se puede des-identificar ni separar del todo del objeto de su deseo, que es un objeto perdido. Sin embargo, el hablante se relaciona a este otro tipo de muerto, que son, según continúa el poema:

Todo lo contrario de esta especie de escándalo:
Una puerta que cede a las materializaciones,
En la misma, aparentemente en la misma habitación
De quien sabe nunca.
Una mujer exhibe su ausencia bajo la forma de su desaparición
No es un fantasma que se ofrezca desde un
Verano de ultramundo -el temblor del
Velo bajo el velo-
Ni lo que se conviene llamar un recuerdo
Imborrable
Ni los esperados momentos de crisis (errores
Peligrosos
Que un hombre solo puede permitirse) es otra cosa.
Sólo un feliz azar de la escritura puede dar cuenta
De ello mediante ciertas palabras y no otras
Como si también ellas lo pudieran nombrar
A condición de insignificarlo, sorteando
El límite del sentido más acá del cual las palabras
Sueñan

(11)

Cito buena parte del poema porque, como vemos, hay una delicada elaboración sobre el fantasma de una desaparecida y las posibilidades de la escritura para dar cuenta de ella, lo que no abrirá a claves de lectura para el segundo diálogo. Según el poema, el fantasma no es fruto de la imaginación o del recuerdo, no es “sencillamente” el fruto de una melancolía patológica, es decir, tampoco cabe en esta dicotomía freudiana entre el duelo y la melancolía, en donde la primera es razonable, y la segunda delirante y patológica. En “El fantasma como metáfora” (1987, publicado en *¿Qué nos ha dado con Kafka?*), Lihn habla de cómo el deseo de otra

persona hace que las veamos en otras personas o lugares. Dice ahí “La obsesión prescinde de los ojos para ver, de los recuerdos para hacer memoria, de los pensamientos para pensar en lo suyo. Así persiguen las furias a Egisto, invadiendo, en cualquier momento, los poco espacios en que creía descansar de ellas. En general los muertos viven en la tierra de la culpabilidad que los pone en el rastro de sus vivos. Y la pasión, en el amor, congénitamente contrariada, no tiene competidores en la producción de fantasmas o “producción fantasmática” (60).

Los desaparecidos de Lihn poseen un estatus ontológico propio. Un desaparecido es “algo” que “cede a las materializaciones”, es decir, que se ubica entre o fuera de la dicotomía duelo-melancolía, razón-locura, y presencia-ausencia, al corazón del pensamiento racional en occidente. Como dice más adelante “Beata Beatrix”, la desaparecida es “algo que toma el aspecto del ser”, y luego citando directamente a Jacques Derrida a través de una nota al pie de página, indica que es “incapaz de aparecerse de otra manera que en su desaparición” (12). Si un “muerto verdadero” se relaciona al cuerpo de una manera definitiva, el fantasma tiene algo que discrepa con la muerte. Esto aplica igualmente al poema o al lenguaje poético como fantasma, como al fantasma como figura en el poema. Podríamos decir, el fantasma posee un consistente sentido de no identidad o, en tanto muerto, es consistentemente no idéntico a sí mismo, a la muerte. En los *Diálogos* los espectros toman el aspecto del ser frente a sus interlocutores, exhiben su ausencia bajo la forma de la desaparición y, aún más que Beata Beatrix, son un escándalo.

La naturaleza poética de *Beata Beatrix* permite que haya una reflexión metalingüística sobre el lenguaje como fantasma que no se produce en la obra de teatro, y que provee importantes claves de lectura. El fantasma del poema no es eso que el poema nombra, sino que “es otra cosa”, y a sabiendas de su fracaso, a sabiendas de “insignificarlo”, le da un nombre y un

cuerpo material en el lenguaje. El título y el fantasma del poema hacen referencia a una pintura del prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti (1864-70), que retrata a la Beatriz de Dante en su obra *La Vita Nuova*, en el momento de su muerte. Rossetti pintó Beata Beatrix, inspirado en la Beatriz de Dante, y a partir de bocetos que tenía de su esposa Elizabeth Siddal, quien para ese entonces estaba muerta. Al igual que *La Vita Nuova*, el cuadro de Rossetti es el ejercicio de un hombre por conservar/atrapar en la representación al ser amado que ya no está. La referencia a Beata Beatrix lleva a pensar en la relación que el poeta y el pintor poseen con la memoria de su amada, en una suerte de puesta en abismo de representaciones de fantasmas: la de Lihn sobre esta “mujer que exhibe su ausencia bajo la forma de una desaparición”, que evoca a la difunta de Rossetti, que a su vez evoca a la representación de la difunta de Dante. El vínculo que establece con los otros creadores es en la constatación del fracaso de su empresa, de guardar una presencia a través de la representación, lo que implica que la representación en sí misma no es sino una ilusión fantasmal, que convoca y actualiza en el presente a una realidad pasada⁷⁰. Pero el fracaso no está garantizado en el poema: “un feliz azar de la escritura” puede permitir al lenguaje poético la aparición de una ausencia, en la forma de su desaparición. Las palabras producen/sueñan los límites dentro y fuera del lenguaje, por ejemplo, los límites de un fantasma de un o una desaparecida. Los límites del sentido del fantasma en el “Beata Beatrix”, son el del lenguaje como fantasma y el fantasma de la desaparecida.

Muchos años después, en el Prólogo a *Album de toda especie de poemas* (1989), Lihn confirma que “El lenguaje es, también, un fantasma, y, el poema, una materialización”. “Beata

⁷⁰ Hay, como indiqué, una recurrencia de apariciones de fantasmas en la poesía de Lihn. Sobre la representación artística como fantasma, ver el artículo de Ana María Risco, “Reflejos en el estanque”. Dice ahí: “la representación como fantasma, espectro de otro espectro que es la realidad a la que ilusoriamente refiere” (Risco 75). Valeria de los Ríos en “Fotografía y fantasma en la escritura de Enrique Lihn” estudia los modos en que Lihn “aborda la fotografía como fantasma (...) porque ella misma hace presente lo ausente, removiendo el flujo temporal, reactivando y confundiendo a la memoria, que no distingue entre la historia y su representación.” (De los Ríos 687).

Beatrix” da muchos ejemplos sobre el modo en que el lenguaje actúa como un fantasma, el más recurrente y elaborado es el de la palabra mar, que a fuerza de nombrar su imposibilidad, termina convocándolo. Es decir, la insistencia en la imposibilidad de traer al mar a través de la palabra mar, configura finalmente el escenario de balneario en donde aparece la desaparecida. El mar, dice el poema, está “ausente de la palabra mar” (14) y después insiste “como el mar que no responde a la voz de mar/Y al que, por lo tanto, nada puede/Conmoverlo en su nada” (17). Vacía de mar, la palabra mar no conmueve al mar ni hace que el mar responda a su nombre. Pero nombrar “esta inmensa forma de estar”, junto a aquello que no está en el nombre mar como “no hay la manía del oleaje por romper la ba-/rrera del viento que lo levanta ni la ola úni-/ca de un grabado japonés engrifada” (14) traen, en su negatividad, en su desaparición, algo de su presencia. El poema, como indica Brodsky, “acusa una carencia”, aunque sin embargo, el poema hace que esa ausencia se presente, en tanto ausencia⁷¹.

Hay en el poema resonancias y contrastes en la presentación del desaparecido en *Diálogos*. El primer gran contraste sobre el que hay que llamar la atención es sobre las

⁷¹ Esta reflexión recuerda el modo en que Emmanuel Levinas piensa el lenguaje, y se vuelve particularmente interesante para esta investigación pues concibe a la traición como aquello inevitable en el lenguaje, es decir, el lenguaje como una traición. En su libro *Autrement Qu'être Ou Au-delà De L'essence*, explica que cuando nosotros nos exponemos a lo *dicho* -le dit-, al la inmanencia del lenguaje, hay otro modo que ser que aparece en el lenguaje, que se relaciona al *decir* -le dire-, pero que es anterior al lenguaje, a todo sistema lingüístico. El *decir*, dice Levinas, es un pasado más antiguo que todo presente y que jamás fue presente, el *decir* de un pasado *an-arquique*, no por oposición al orden, sino como aquello que carece de principio y en donde nunca se dieron las relaciones de exhibición y disimulación propias del lenguaje. Pero el tiempo de *lo dicho*, que es el tiempo del lenguaje, aunque constreñido, deja ver este *decir* pre original; la otra forma que ser, el más allá del ser y de la esencia aparece como huella en el lenguaje. El *decir*, en Levinas, lo que está fuera del lenguaje, expresa un enigma comparable al que Lihn propone sobre el lenguaje como fantasma. En Beata Beatrix vemos la tensión entre la aparición y desaparición de ese otro modo que ser, una presencia -que podemos relacionar a ese *decir* de Levinas-, que se resiste al presente, a su manifestación, y que se muestra -traicionado- a través de lo dicho, del lenguaje. Beata Beatrix, que pertenece a otro orden, aunque se resiste a ser exhibida, “aparece en su desaparición”. Junto con esto, Levinas indica que el *decir*, aparece y se escapa del sentido del ser en forma de una traición: “Toujours l'au-delà de l'être, se montrant dans le dit, s'y montre énigmatiquement, c'est-à-dire s'y trahit déjà” (36). La traición se produce por el carácter irreductible del *decir* en lo *dicho*, por su resistencia a la coyuntura sincrónica del lenguaje; su aparición es una traición que manifiesta una subordinación a un sistema lingüístico y, en este sentido, la traición es el precio que la ontología -y también todo uso del lenguaje, en el caso de Lihn, el poema- paga por lograr esa manifestación.

posibilidades de cada género respecto a *presentar* la aparición de un desaparecido. La palabra en los *Diálogos* toma un rol distinto: no es tanto la palabra la que tiene el carácter espectral, de traer algo a la presencia en tanto ausencia, la palabra es la que da una relación entre los vivos y los muertos. Respecto a las resonancias, se puede constatar que son muchas y están relacionadas principalmente al fantasma como figura que se presenta para desordenar las preconcepciones ontológicas y políticas en la narración de la memoria traumática.

Es verdaderamente impresionante el modo en que Lihn, a partir de este segundo diálogo, se adelanta a una discusión que luego estaría en el corazón de la lucha de las Madres de la Plaza de Mayo, y también de su división. Fundadas en 1977, las Madres de la Plaza de Mayo es una agrupación que se organizó para denunciar públicamente la desaparición forzada de sus hijos e hijas en mano de los militares argentinos. Con los años, las diferencias internas de esta organización hicieron que se produjera una fractura definitiva en 1985, entre otras cosas, por la postura frente a la muerte y la búsqueda de restos de los desaparecidos. Hebe de Bonafini fue la vocera del ala más radical de madres que crearon el lema de “aparición con vida”, rechazando la muerte de los detenidos desaparecidos. Como indica en una entrevista “nuestros hijos no van a morir nunca. Nuestros hijos no son cadáveres, no vamos a aceptar cadáveres (...) pedir eso (la aparición con vida) era un acto revolucionario, era enfrentarse con la sociedad, que estaba deseando que estuvieran todos muertos porque ya está, se terminó, no nos acordemos de más nada” (Bonafini “Aparición con vida”).

La madre del diálogo II comparte con el ala más radical de las madres de la Plaza de Mayo una lucha en contra de la exhumación de los restos de su hijo Manuel, pues con esto, se volvería en un verdadero muerto, iría deshaciendo su imagen en el recuerdo, iría verdaderamente desapareciendo, clausurándose, o como dice Hebe de Bonafini, “porque ya está, se terminó”. La

búsqueda del cuerpo de los desaparecidos, dice la madre de los *Diálogos*, equivale a “la persecución de los desaparecidos” (25), que es aún peor que el asesinato mismo de su hijo. Sin embargo, si bien es la madre quien quiere a voluntad anclar la presencia de su hijo en el presente a través de la negación de su cadáver, el pacto dramático nos muestra que, quien ve efectivamente al hijo es el padre, no la madre. El diálogo se abre con la pregunta que el padre le hace a su hijo:

Padre: Yo, ¿qué te hice, Manuel?

Hijo: Nada.

Padre: ¡Nada! Pero igual te lo pasas aquí todo el día. Mira a tu madre.

Hijo: Me está sonriendo...

Padre: Es de miedo, y no vayas a creer que te está sonriendo a ti. Si pudiera recordarte se echaría a llorar, pero no puede. Por eso prefiere sonreír.

Mientras el padre, que es quien ve al hijo, le implora al hijo que “nos dejes solos”, es decir, que desaparezca, la madre es quien insiste que no deben aceptar su muerte porque eso significaría renunciar a su presencia. El psiquiatra argentino Abudara Bini, indica que el caso de las Madres de la Plaza de Mayo “forces a change of perspective in both psychopathology and jurisprudence, and, in retrospect, the question can be raised who has been crazy” (citado por Bevernage 42). Los *Diálogos* provocan un cambio de perspectiva en esta misma dirección. El padre pareciera poseer una visión temporal del tipo lineal, en la que la muerte pertenece o debe pertenecer a un pasado que hay que dejar atrás. “Estas son fantasías tuyas, cosas del pasado” (25) le dice a la madre para tranquilizarla. Esta visión temporal se condice con la voluntad de una relación “sana” o “cuerda” con la muerte, cuyo duelo se vive como un desapego paulatino con el muerto, un dejar ir y un dejar atrás, la “verdadera muerte” del “Beata Beatrix”. “Te pido, hijo, que nos dejes solo” le pide el padre a Manuel, con la seguridad de que conjurar al fantasma, sacarlo de la escena, puede traerles tranquilidad. La madre, por otra parte, es quien se supone está loca, es decir, sufre de esa melancolía patológica que incrusta al muerto o al objeto perdido en el presente y que, al decir de Lihn, “no tiene competidores en la producción de fantasmas”. Esto se ve

porque el padre insiste en que su esposa está loca, que lo que dice no tiene sentido (25), lo que se condice a sus actitudes incoherentes como tener miedo y sonreír o con el propio reconocimiento de ella de que “me volví un poco loca, a lo mejor” (26). No hay mayores dudas respecto al asesinato del hijo, porque a fin de cuentas es a su fantasma al que nos enfrentamos, pero sí se abren preguntas como, ¿por qué el hijo se aparece? y ¿quién es el loco en la obra?

Respecto el porqué de la aparición del desaparecido, podemos indicar que, al menos en este diálogo, su aparición no obedece a un principio de justicia retributiva. “La puerta que cede a las materializaciones” está en una relación torcida, que perturba al padre y confirma que el deseo de su madre no puede ser completado. Cuando el padre pregunta “¿Qué te hice?” a Manuel, insiste en que su aparición está más cercana a ser un castigo por alguna falta que cometió que al cumplimiento de un deseo como el que posee la madre. Respecto a la cordura/locura de los personajes, los espectadores o lectores de la obra vemos que la madre no está loca porque nosotros vemos, como el padre, al desaparecido. Además, hay algunas sutilezas en el texto que indican que la madre sí tiene una comunicación con su hijo, principalmente cuando Manuel le habla directamente y ella responde mirando y dirigiéndose a su marido, como el momento final:

Hijo: Oiga, mamá...

Madre (*angustiada, a su marido que trata de hacer callar al hijo*): ¿Qué, Manuel?

Hijo: Mi papá dice que me mataron el día de la balacera. Usted, ¿qué piensa?

Madre: fue una idea tuya, la de que casi habías visto el cuerpo de Manuel ese día, botado junto al de los otros fusilados. Quisiste dar por muerto a Manuel para que lo lloráramos de una vez; pero ya ves el resultado, me volví un poco loca, a lo mejor, pero fue para que no se muriera esta esperanza. Él está con nosotros. Es un desaparecido.

A pesar de que la madre no ve al aparecido, por lo menos no el que vemos y escuchamos nosotros y el padre, hay en esta incomunicación una comunicación, más armónica de hecho, de la que se produce entre el padre y la madre o el padre y el hijo.

Al igual que en los otros diálogos, el pacto dramático de los tres personajes permite que el desacuerdo se *entable* (en las tablas) por la aparición del desaparecido y prime al final la incertidumbre. Nos fuerza, como en el caso de las Madres de la plaza de mayo, a poseer un cambio de perspectiva que más que buscar una respuesta a la pregunta sobre quién está loco, nos abra a ella. Delante de nuestros ojos está “esa especie de escándalo”, “esa puerta que sede a las materializaciones”, lo que implica que la aparición física del desaparecido sobre el escenario entrañe finalmente su aparición con vida. A continuación y a modo de conclusión, traeré algunas coincidencias entre la espectrología de Jacques Derrida y la de Lihn, para resumir algunas de las implicancias éticas en la aparición del fantasma y del traidor.

7. ALGUNAS PROPUESTAS ÉTICAS DE LA APARICIÓN DEL DESAPARECIDO TRAIDOR

Como la dialéctica negativa de Adorno, el proyecto deconstructivo de Jacques Derrida y su reflexión sobre la espectralidad busca desarmar respuestas totalizantes a preguntas éticas sobre el presente político. La *hauntología* (el original en francés es *hantologie* como el fruto de la mezcla entre *hanter* -penar, cuando se aparece un fantasma o un alma en pena- y *ontologie*) es una idea que desarrolla principalmente en *Specters of Marx*, y se fundamenta como una crítica a la ontología tradicional occidental a través del espectro y la espectralidad. Muy similar al modo en que Lihn piensa al lenguaje, Derrida plantea que los conceptos conservan una oposición entre el ser el simulacro de algo y ese algo fuera del concepto, que es el fenómeno o la cosa en sí. Dice Derrida: “To haunt does not mean to be present, and it is necessary to introduce haunting into the very construction of a concept. Of every concept, beginning with the concepts of being and time.

That is what we would be calling here a hauntology” (*Specters of Marx* 202).⁷² Tanto para Lihn como para Derrida, el fantasma permite pensar en aquello que no puede ser reducido al conocimiento en términos positivos, en donde el ser es idéntico a sí mismo, mostrándonos su presentación paradójica, “this non-present present, this being-there of an absent or departed one no longer belongs to knowledge” (Derrida 5). Ambos autores, a partir de fantasmas que “no pueden sino presentarse en su desaparición”, realizan una crítica a cualquier idealización, abstracción, ideologización o fetichización producida en el lenguaje.

Como he constatado, los desaparecidos no son figuras sagradas ni trascendentales; como Beata Beatrix, son una “figura banal” (13) ubicada en una posición de horizontalidad respecto a los vivos; como ella, “en su familiari-/dad contigo parece ella la sorprendida como / si fueras tú la aparición” (13). La disposición horizontal de las miradas en los *Diálogos* refiere tanto al personaje visitado por el desaparecido como al lector/espectador: yo, receptor de la obra -otro voyeur de esa especie de escándalo- también soy visto y conmovido por el espectro. La traición, revela la fragilidad del desaparecido -su corporalidad y no sólo parte de una constitución moral-, y en la horizontalidad de las miradas, el espectador, nosotros quienes leemos o vemos la obra, podemos ser uno de los desaparecidos, los traidores. La obra demanda a un tipo de espectador que no devenga juez, es decir, el modo de interpelar no es a decidir si los desaparecidos deben sentarse en el banquillo de los acusados. Esto nos llevaría a replicar la retórica de Alcalde, es decir, “ensuciar la lista de los desaparecidos”. “This thing that looks at us, that concerns us [qui nous regarde]” (*Specters of Marx* 5) viene a interpelarnos, a desafiar nuestras concepciones

⁷² Para pensar en el espectro y en la hauntología, Jacques Derrida recurre principalmente a dos fantasmas: los que el propio Marx convoca en su literatura, como aquel famoso espectro del *Manifiesto Comunista* (“A spectre is haunting Europe — the spectre of communism”), y el fantasma del padre de Hamlet, al que ya hemos referido, en particular el verso que indica que “time is out of joint”.

morales y políticas, y a situarnos en una genealogía de hombres y mujeres asesinados, que no pudieron resistir ni menos vencer. Esta herencia, sin embargo, no es transparente ni es una sola, tampoco es un signo cerrado y desafía nuestra interpretación. Uno siempre hereda de un secreto, dice Derrida, “which says “read me, will you ever be able to do so?” (*Specters of Marx* 18).

Arrancar al desaparecido y al traidor de su categoría de símbolo, banalizarlo, significa situarlo, darle la palabra y un nombre propio. “One should never speak of the assassination of a man as a figure, not even an exemplary figure in the logic of an emblem, a rhetoric of the flag or of martyrdom. A man’s life, as unique as his death, will always be more than a paradigm and something other than a symbol. And this is precisely what a proper name should always name” (Derrida XV). Parte del proyecto político/poético de Lihn es echar a andar una máquina dialéctica como parte de una crítica inmanente, que sitúe e inscriba la memoria de la violencia bajo la mirada de un ojo aberrante, sin sacralizar, sin convertir en emblema.

En la aparición del fantasma hay una disolución temporal que supone una propuesta ética. El espectro encarna, sin cuerpo, la posibilidad de pensar de una manera no lineal ni progresiva el tiempo de la vida y las temporalidades narrativas de las que se sirve la historia. No hace mucho, en el contexto de las protestas de Black Lives Matter, un joven que se identificaba como un “proud boy” apareció con una polera con la imagen de Augusto Pinochet. El espectro de general se apareció para llamar la atención sobre su vigencia, sobre su historia todavía anclada con fuerza en el presente. El espectro, el de Pinochet, el de un desaparecido, el de un traidor, interrumpe el presente desde el pasado, su visita recuerda un momento muy preciso de la historia, me pena y no deja que me libere del peso de su memoria y del recuerdo particular de la violencia que sufrieron o provocaron. Y al incrustarse en el presente, el espectro interviene el

futuro. El espectro, dice Derrida, “is the future, it is always to come, it presents itself only as that which could come or come back.” (48)

Si por una parte en los *Diálogos* hay el surgimiento de un respiro -el aliento vital que retoman los desaparecidos, esa puerta que cede a las materializaciones-, es también la constatación de la fatalidad, del límite de lo material de los cuerpos y de las palabras. Los cuerpos tienen un límite, y la justicia tiene un límite. O incluso, la justicia es imposible, por lo menos en el presente. A eso se suma el hecho de que el poder de las palabras es frágil y provisorio. Pero la poesía de Lihn funciona al modo de una conjura, no para espantar a los fantasmas y exorcizar a los traidores, sino para nombrar, prometer, decidir, y con esto transformar la realidad. Este poder transformador de la palabra se vuelve un poder político. En los *Diálogos* en particular, el lenguaje es el lugar en donde se rinden cuentas: primero constituye memoria -la memoria imposible de la desaparición, la memoria de la aparición de un desaparecido, o la memoria de la derrota no heroica-, y segundo, el lenguaje deja de ser cháchara o pura entelequia para devenir en EL lugar de la experiencia. Como indica Adriana Valdés, Lihn defiende la precariedad “como instancia de enunciación: ve en ella una particularidad lucidez, una particular libertad” (Valdés 43). En el reconocimiento de la precariedad hay un llamado a la responsabilidad. Y si la justicia es imposible en el presente, es porque hay una justicia que es irreductible a cualquier venganza o a cualquier castigo, o que está más allá de cualquier sistema de restituciones. Hijos e hijas de la derrota, sus herederos, debemos preguntarle por su secreto, mirar con el ojo aberrante, a ver si somos capaces de escucharlo.

CONCLUSIONES. LA DERROTA HOY: EL ASALTO DEL PASADO

Mi interés por el tema de la traición nació en primera instancia por una inquietud estrictamente literaria que me llevó a leer las articulaciones de la traición en la tradición argentina. Desde la novela gráfica *El Eternauta* hasta la literatura de Arlt, Borges y Piglia encontré una reflexión fascinante sobre el lenguaje y la identidad a través de la representación literaria del traidor. Con esa fuerza centrípeta que tiene la literatura de convocar a otras obras para abrir una conversación, aparecieron con una particular fuerza poética y política las historias sobre colaboración, sobre delación, sobre gente que no resistió. Como las mónadas de Walter Benjamin, las representaciones literarias de la traición no heroica se presentaron como una constelación saturada de tensiones (Tesis XVII), como la coyuntura que hicieron saltar el curso homogéneo y vacío de la historia. Las memorias de un pasado al que se le miraba con asco, me presentaron una experiencia única con el presente, movilizándolo el uso de un lenguaje poético y literario, poniéndolo en crisis y volviéndolo profundamente político.

Construir esta constelación de textos de distintos géneros fue en buena medida azarosa. Pude conocer la obra de teatro de Lihn porque fue publicada en 2018 por Ediciones Overol, la misma editorial en la que yo había publicado dos años antes mi libro *Los Multipatópodos*. Este feliz azar hizo primero que yo leyera la obra y segundo, que colaborara con el título *¿Qué nos ha dado con Kafka?* (2020), una selección de crónicas y ensayos en las que el poeta expone buena parte de su pensamiento político. En parte para acceder al texto escrito a mano de *Diálogos*, y en parte para revisar sus cartas, cuadernos y los artículos de diarios para la edición de Overol, viajé al archivo del autor en el Getty Institute de Los Angeles. Como mencioné en el tercer capítulo, gracias a este trabajo de archivo pude confirmar la fecha en que Lihn escribió los *Diálogos*, indicada en la portada de un cuaderno, dato que no estaba presente para la publicación de 2018

porque la editorial trabajó con un manuscrito mecanografiado que tenía la hija del poeta, Andrea Lihn. Junto con esto, la tragedia de la obra leída de la mano del autor ya muerto, me dio una dimensión completamente distinta del texto, la de su producción material como una presentación fantasmática más. El trazo en tinta azul y negra, rápido y desordenado, lleno de tachaduras y apuntes, trajo al autor, su mano y su proceso creativo a conversar directamente con el tema mismo de los desaparecidos y del lenguaje como fantasma. Sumado a esto, el cuaderno de apuntes incluye un quinto diálogo que no fue seleccionado por el autor cuando hizo su copia mecanografiada. En éste, un desaparecido se aparece para increpar a un juez y un periodista que sirve de intermediario. Será parte de un futuro trabajo un análisis de este diálogo, pensar porqué el autor decidió dejar esta pieza afuera, y también poner en conversación esta otra dimensión de la escritura manual, donde el poeta imprime su autoridad de un modo distinto y entra en conversación directamente con el resto de los personajes.

Mi interés en *Perramus* se remonta a 2017, gracias al apoyo de una beca otorgada por el Center for Latino/a and Latin American Studies de la Universidad de Oregon, con la que viajé a Buenos Aires a investigar sobre *El Eternauta* de Oesterheld, que en primera instancia iba a ser parte de mi corpus principal. Para esto, contacté a Juan Sasturain, un autor a quien yo admiraba mucho por sus libros de cuentos como *El caso Yotivenko* (2009), por sus trabajos sobre Oesterheld y por dos programas de televisión fundamentales para el estudio de la historieta y la novela policial en Latinoamérica: “Continuará...” y “Disparos en la biblioteca”. En un correo electrónico le conté que estaba investigando sobre el tema de la traición en Oesterheld, y que me encantaría conocerlo en mi paso por la capital argentina. Asombrosamente me respondió al instante, diciéndome que encantado se juntaría conmigo, porque el tema le parecía fascinante, tanto así que él mismo junto al maestro Breccia habían escrito una novela gráfica en donde éste

era el tema principal: *Perramus*. ¡Horror! A pesar de que conocía buena parte de la obra de Sasturaín yo de la historieta no tenía ni la menor idea y tuve que correr por las librerías de Buenos Aires para buscarla y devorármela lo más rápidamente antes de la entrevista. No es metáfora lo de correr por las librerías de Buenos Aires porque, a pesar de su importancia, la novela no ha sido reeditada y fue muy difícil encontrar los cuatro volúmenes (yo trabajo con los dos primeros de cuatro, pero sin haberla leído no sabía con lo que me iba a encontrar). De hecho, ahora es mucho más fácil encontrar su versión en inglés, publicada por Fantagraphics en 2020, que una versión en español. Como se puede deducir, el resultado de este encuentro fue determinante en el curso que mi investigación tomaría. Mucho más que *El Eternauta*, esta novela gráfica ponía al centro de la representación al traidor no heroico en el contexto de las dictaduras conosureñas, elaboraba sobre la memoria, el olvido y las epistemologías que determinan nuestra relación con el mundo y las palabras. Además, y por si fuera poco, me permitía volver con toda propiedad a los autores que había tenido que marginar por cuestiones prácticas. Borges, Arlt, Piglia y hasta el mismo Oesterheld, entraban a conversar en la discusión porque en la historieta, habían sido invitados a ser parte de la aventura.

Por otro lado, supe desde un comienzo que debía trabajar con el testimonio de Merino, por esa paradoja brutal que se daba entre su fuerte presencia en el discurso público y la ausencia casi total de estudios académicos en torno a su testimonio. Como mencioné, su libro tampoco se encuentra en ninguna parte, y aunque hace algunos años apareció una versión en pdf en internet (dedicado a su madre), en el momento en que decidí trabajar con él me era imposible encontrarlo. En Chile lo busqué en todas partes, en las bibliotecas más importantes, en el Instituto Nacional de Derechos Humanos, en Villa Grimaldi y nada. Finalmente di con una copia en la biblioteca personal del poeta Jorge Montealegre, quién se dolía mientras lo fotografiaba,

porque el libro está muy mal editado y a cada vuelta de página éstas se despegan. Y como en las mejores series infantiles, a la vuelta de mi viaje, cuando me disponía a revisar el material que había recopilado, el profesor Juan Epple a quien fui a visitar para contarle mis andanzas, se levantó, dio dos pasos, y sacó un ejemplar que tenía en su propia biblioteca que inmediatamente me regaló. Después de un viaje hasta el otro lado del mundo, la niña encontró la flor de los siete colores en el jardín del abuelo.

Si bien la constitución del corpus fue azarosa, en ese tropezarse con ellas también hubo una búsqueda deliberada por encontrar un lenguaje producido en las dictaduras, a partir de ese horror desquiciante, para encontrar un sentido distinto a la política. Como dice el buen Borges (personaje de *Perramus*) “No olvide que “sentido” y “destino” son anagramas. La libertad no consiste en torcer nuestra vida sino en acompañar sus movimientos” (87). Después de este largo recorrido por las memorias de la traición, por estas constelaciones saturadas de tensiones, quedan preguntas abiertas como ¿de qué modo nos hablan sobre nuestra relación con la política hoy? O ¿cómo nombrar la derrota treinta, cuarenta, cincuenta años después, cuando el sistema neoliberal parece estar más sólido que nunca?

Entre las conclusiones que puedo sacar es la importancia de volver al sufrimiento, humano y también el ecológico, para desde ahí buscar un lenguaje que siga siendo político, especialmente cuando constatamos que las condiciones materiales en que se produce la violencia aún se deben a la defensa de las lógicas económicas del capital privado. Las memorias de la traición con las que trabajo son memorias de cuerpos que han sido derrotados, que no resistieron, y también sobre la derrota del proyecto revolucionario, de horizontes utópicos caídos, de desesperanza. Actualmente hay un sentimiento de fracaso que encuentra en la derrota de los proyectos revolucionarios un lenguaje común. Este sentimiento se produce porque en la misma

democracia hay una fuerza renovada de grupos ultraconservadores que logran posicionarse en gobiernos de corte neofascista como el de Jair Bolsonaro, al mismo tiempo en que la izquierda se ve signada por populismos como el de Nicolás Maduro, Evo Morales o Rafael Correa, cuya autocomplacencia les ha hecho completar su propia caricatura de caudillo totalitario. Ana María Devaud habla de un “desaliento marcado por una inexplicable decisión popular, en contra de sus propios intereses” (30). Raul Zurita dice que ve “ondear en el fondo las banderas negras del fascismo” (Zurita). Por eso, lo que García Canclini a principio de los años 90 indicaba sobre la importancia de pensar de un modo distinto “la organización cultural del poder”, treinta años después sigue siendo clave. Dice Canclini: “se trata de ver qué consecuencias políticas tiene pasar de una concepción vertical y bipolar a otra descentrada, multideterminada, de las relaciones sociopolíticas” (323). Como hemos visto, cuando el ejercicio político confirma una visión polar entre dos campos, no moviliza los sentidos en que opera el poder. La disociación bipolar y vertical entre el traidor y el héroe en el contexto de la violencia política se vuelve hoy tan obtusa como la que esencializa a dominadores y dominados, hegemonía y subalternidad, lo culto y lo popular. La acción de los grupos neoconservadores, como bien indica Canclini, “se facilita por haber captado mejor el sentido sociocultural de las nuevas estructuras de poder” (Canclini 323). Esta es en buena parte la razón por la que hoy, en el contexto de las democracias neoliberales, estamos viendo a la derrota como una consecuencia inescapable, como una herencia que no se puede impugnar.

Pienso que una “*incorporación reflexiva*” de la derrota en nuestro sistema de determinaciones” (Avelar, *Alegorías de la derrota* 14), sería un buen punto de partida para pensar en el complejo panorama político que vivimos. En particular, para desafiar una tendencia mistificadora y reduccionista de los modelos identitarios que utilizamos para entender los

procesos políticos que nos exceden, que no somos capaces de leer, porque hay un lenguaje de la política que pareciera no dar cuenta de la singularidad de los eventos del presente. El rechazo al proceso constitucional en Chile, que visto desde fuera se mostraba como un ejemplo de democracia para el mundo, me parece un buen punto de partida para ensayar una respuesta a la pregunta sobre la actualidad de las narrativas de la derrota y las memorias de la traición. En lo que sigue, me voy a detener en esta nueva derrota histórica, y en algunas evaluaciones que se han hecho de ella para proponer un diálogo con las memorias de la traición.

El magnate y empresario de derecha Sebastián Piñera fue elegido presidente de Chile en 2010 y reelegido en 2018, lo que confirmaba una tendencia de los ciudadanos a valorar y respaldar las políticas neoliberales. Pero a comienzo de su segundo gobierno, el 18 de octubre de 2019, un grupo de estudiantes secundarios se saltaron el torniquete del metro protestando por el alza en el precio del transporte, lo que derivó en un movimiento popular y social que se conoció como “estallido social” o “revuelta”. El movimiento comenzó en Santiago y se extendió a todas las regiones del país que, durante cinco meses, instaló en el espacio público una serie de demandas sociales hechas principalmente al estado chileno. Día y noche las calles se llenaron de gente protestando, en su mayoría de forma pacífica, a través de marchas y performances de miles y millones de personas. Este movimiento, por supuesto, no fue espontáneo. Algunos antecedentes fueron la revolución pingüina o movimiento de los estudiantes secundarios de 2006, 2010 y 2011, el movimiento feminista de 2018 y las movilizaciones de reivindicación del pueblo mapuche que desde 1992 (o más bien desde el comienzo de la independencia) ha demandado al Estado de Chile la restitución de tierras y derechos de autodeterminación. El problema de la distribución de la riqueza difícilmente puede ser peor. Según el World Inequality Report de 2022, Chile es uno de los países más desiguales de Latinoamérica (El Mostrador). El

50% más pobre de la población posee un patrimonio negativo debido al gran número de deudas, mientras que el 10% y el 1% más rico de la población, poseen el 80% y el 50% del patrimonio total, respectivamente. El reporte indica además que, si durante los últimos 120 años la inequidad en Chile ha sido extrema, estos niveles se han ido incrementando durante los últimos 25 años. Entre 1995 y 2021, por ejemplo, el promedio del patrimonio de la población más pobre se ha mantenido en cero, mientras que el patrimonio del 10% y del 1% más rico de la población ha crecido en más del doble. La desigualdad económica se refracta proporcionalmente en términos de la emisión de carbono: mientras el 10% más rico emite un promedio de 26 toneladas de carbono al año, el 50% más pobre emite un promedio de 3 toneladas al año. La desigualdad entonces no sólo refiere a la distribución de la riqueza, y a las inequidades de género y racial, sino también a la destrucción medioambiental: a mayor acumulación de capital, mayor producción de contaminación y de basura que se apila lejos, invisible a los ojos de quien la produce, en poblaciones callampas a orillas de los esteros o en islas flotantes al medio del pacífico. El fin de la dictadura no produjo cambios sustanciales en términos de redistribución de la riqueza, sino al contrario, los gobiernos de la transición fortalecieron las políticas económicas neoliberales que ampliaron estas desigualdades.

Después de que la caída del muro de Berlín y los períodos de transición a la democracia durante los años noventa señalaran la muerte de las utopías, la revuelta reinventó un lenguaje de la política que también revitalizó un imaginario que se creía parte del pasado. La misma expresión “estallido social”, u otras como “Chile despertó”, hablan de un hartazgo de esta desigualdad, una olla a presión en la que se venían sumando injusticias de toda índole y que, con un salto de un torniquete de metro, explotó. El centro neurálgico de las manifestaciones, la Plaza Baquedano, fue rebautizada como Plaza Dignidad, lo que también habla de un proyecto que

reivindica la palabra como un modo de asignar valor al mundo, en este caso, de instalar al centro del espacio público aquello que ha sido negado: la dignidad. “Hasta que la dignidad se haga costumbre” fue una de las consignas que se escuchó con mayor fuerza durante la revuelta. Una de las características importantes del movimiento que comenzó el 18 de octubre fue la transversalidad de las protestas en términos de raza, clase, género y territorio, y la ausencia de una voz centralizada. La modernidad tardía o lo llamado posmoderno removía sus marcos definitorios a través de un movimiento popular heterogéneo y extendido, que no estaba comandado por fuerzas políticas partidarias. No hubo un caudillo sino muchas y muchos dirigentes y figuras públicas durante el período de la revuelta. Los costos fueron también grandes: más de treinta muertos, miles de hospitalizaciones y más de 400 casos de personas que perdieron sus ojos por disparos de la policía (El Mostrador). El instituto nacional de Derechos Humanos además informó que hubo práctica reiterada de torturas y vejaciones sexuales (Largo et al.). Los costos materiales también fueron altos: el gobierno de Sebastián Piñera estimó que hubo una pérdida de US\$1.400 millones en daños patrimoniales, privados y públicos, sumado a los costos en el empleo y la devaluación del peso chileno (CNN Chile). Estas últimas fueron las razones -los costos materiales, no los humanos- para que el gobierno declarara estado de emergencia, lo que abrió la puerta al toque de queda, es decir, la prohibición de los ciudadanos para circular por las calles a partir de cierta hora.

Las manifestaciones populares, el nuevo encuentro con la comunidad en el espacio público, las consignas, miles de personas coreando “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara, el deseo generalizado de que hubiera un cambio estructural en el modo en que se venía haciendo la política desde el comienzo de la dictadura, creó un nuevo lenguaje que refería a ese momento particular, que se enredaba con el lenguaje y el ethos revolucionario de la militancia de los años

setenta y ochenta. En las calles estaban Miguel Henríquez, Salvador Allende, “hasta la victoria siempre”, “el pueblo unido”. El asalto del pasado fue rotundo. Además, los tanques militares avanzaban por las calles desiertas en la noche, buscando a quienes no obedecían la ley marcial, acompañado del ruido de los helicópteros sobrevolando las casas. La memoria herida de la dictadura volvía a abrirse.

Uno de los grandes logros de estas movilizaciones fue el acuerdo para redactar una nueva constitución que reemplazara a la constitución de 1980 instaurada por el régimen de Pinochet. En diciembre de 2019 en una consulta con altísima participación la ciudadanía votó que estaba de acuerdo con una nueva constitución y que ella debía estar escrita por una Convención Constituyente, conformada en su totalidad por miembros elegidos en una nueva votación. Por primera vez en la historia de Chile y del mundo una constitución era redactada paritariamente y con la participación de miembros de los pueblos originarios. Como indica Elisa Loncón, dirigente mapuche y presidenta de la Convención Constituyente, “llegamos con mucha fuerza y convicción a conformar la Convención Constitucional, sabiendo que no resolveríamos los problemas económicos del país, pero una Constitución democrática daría esperanzas y un relato común a un país y con ella las nuevas generaciones podrían mirarse a las caras, aprender y avanzar en medio de las diversidades de pueblos, culturas e historias” (6). El relato común, sin embargo, no fue posible y la esperanza se disolvió con el resultado de la votación de salida: a través del voto obligatorio, con más de 85 por ciento de participación, el rechazo a la nueva constitución obtuvo el 62 por ciento de votantes, con 7.882.958 de votos. A muchos de nosotros, el triunfo del rechazo nos dio vergüenza y nos hizo mirar hacia abajo, o hacia cualquier lado, menos a la cara. Era la oportunidad de hacer las cosas bien, y lo hicimos mal. El mapa político que dibujó el rechazo es, como Buenos Aires de Borges, y la ciudad de Santa María de Parramus,

un “plano de humillaciones y fracasos”. Al día siguiente del triunfo del rechazo, un meme con una cita de Roberto Bolaño se viralizó en las redes sociales: “la extraña voluntad de este país por hundirse en vez de volar”. Las razones del rechazo son complejas y aún estamos en el proceso de entenderlas y nombrarlas. El frontis de una casa de Valparaíso aún cuelga un lienzo que pregunta “¿Qué rechazaste?”.

He decidido concluir esta investigación sobre la representación literaria de la traición no heroica con una reflexión sobre el triunfo del rechazo en Chile, porque veo que expresan en concreto, negociaciones entre la producción simbólica y las estructuras de poder en las que se generan y por las que se movilizan.

Por una parte, al analizar la representación de un comportamiento político, el de la traición, dejamos entrar a la discusión aquello que habitualmente queda fuera de lo político. Lihn y Merino, traen el cuerpo, los afectos, la venganza, el miedo, los estertores; *Perramus*, la lectura literaria, los acertijos, la nostalgia por una aventura sin psicoanálisis. Por otra parte, las memorias de la traición nos hacen mirar cara a cara aquello que nos incomoda. El lenguaje literario aquí no es autónomo de la política, así como tampoco de la economía. El traidor, en estas historias, des-inscribe y escribe la relación entre el poder y la cultura, entre los cruces simbólicos, removiendo las cristalizaciones narrativas, y también convocando aquello que no pertenece al lenguaje, o que perteneciendo se escapa de él. Son manifestaciones de aquello que excede al lenguaje las preguntas sin respuesta y los malos entendidos en *Perramus*, el aullido en Lihn y el grito en Merino. Lo que habitualmente queda fuera de lo político, lo que no queremos ver porque nos da asco y lo que queda fuera del lenguaje son algunos elementos que conversan directamente con la derrota, otra vez regurgitada, sufrida con el triunfo del rechazo.

Hay una crítica muy instalada en Chile que responsabiliza al actual gobierno de Gabriel Boric por el triunfo rechazado. Para este sector, el gobierno está conformado por una izquierda hegemónica, una élite intelectual “identitaria, “anticolonialista”, “obsesionada con las cuestiones de género” que “se ha vuelto hegemónica en el sector a punta de cancelar a quienes disienten de las ideas pergeñadas por sus intelectuales más totémicos” (Sobarzo). Para otros, la derrota se debió a que aprobar significaba legitimar el proceso “a pesar de sus evidentes deficiencias formales, procedimentales y de fondo” (Ramis). Hay también un grupo que asume una autocrítica en el proceso, como el ex constituyente Agustín Squella, quien indica que “Cuidamos poco el proceso, más preocupados de quiénes éramos que de dónde y para qué estábamos. Incurrimos en altanería y narcisismo en tonos desafiantes, en exhibicionismos personales, y nada de eso puede gustar a nadie” (Squella). Pienso que cualquier explicación sobre el resultado de estas elecciones debe contemplar las estrategias comunicacionales que se utilizaron durante la campaña electoral, en la que se negociaba un lenguaje nuevo y determinante para lo que vendría. Entre los argumentos más fuertes que utilizó la campaña del rechazo para oponerse a la nueva constitución, se encuentra el reconocimiento a la plurinacionalidad. En específico, se indicaba que esta plurinacionalidad y el reconocimiento de los pueblos indígenas “divide a Chile” y que los habitantes de los pueblos originarios tendrían más derechos que los que no pertenecen a ellos. Las consignas del movimiento del rechazo fueron “una que nos una” (una constitución que nos una en vez de dividirnos), “rechazar para reformar” y también una constitución “que venga del amor”, es decir, no del odio y de la desunión, que serían los motores de un estado plurinacional. Las críticas a la nueva constitución se centraron en las luchas identitarias, desplazando y ocultando el avance en términos de derechos relacionados al agua, los recursos naturales y los derechos reproductivos.

Si de la revuelta social “nació un lenguaje diferente” (Loncón 6) que la escritura de la nueva constitución materializó, entre otras cosas, a través de la inclusión de las palabras de los pueblos indígenas, con su rechazo se confirmó un proyecto de homogeneización lingüística. Las campañas que llamaban al rechazo argüían mentiras como que la nueva constitución permitiría el “aborto a los nueve meses”, que las pensiones y las viviendas “no serán propias ni heredables” y que “los mapuche/migrantes tendrán privilegios” (Molina). El financiamiento de las campañas de ambas opciones indica la importancia de lo que estaba en juego en el proyecto de la nueva constitución⁷³. Sobre las estrategias mediáticas que los grupos económicos utilizan para defender el capital privado, hay mucho que decir. Por el momento basta comentar las estrategias de desinformación en la que se aprovecha electoralmente del miedo y la diferencia de recursos de ambas campañas. En una entrevista reciente, Raúl Zurita llama la atención sobre la campaña del rechazo, como una campaña idéntica a las campañas del terror que se han sucedido históricamente, en el que las fuerzas políticas saben cómo utilizar el miedo a su favor. Estas campañas del terror, dice Zurita, nos obligan a repensar lo que entendemos por democracia: “Entendiendo la democracia como un ejercicio paritario de tus facultades y de aceptación del otro, pero aquí no existe esa paridad, es una sociedad totalmente desbalanceada. Se ha dicho hasta el cansancio que los que tienen, tienen demasiado; mientras que, por otro lado, hay una gran mayoría que vive en el terror de los asaltos, del narco, de enfermarse, de la educación” (Zurita). Chile ha recibido a millones de inmigrantes los últimos años debido, principalmente, a

⁷³ Según cifras entregadas por el Servel (Servicio Electoral), el total del aporte entregado a ambas campañas es de cerca de dos millones de dólares, donde el 89,5% lo recibió el rechazo frente a un 10,4% para el apruebo (T. Llanos). Estas cifras no incluyen las campañas que se realizan en Facebook e Instagram, ya que los usuarios de estas plataformas no están obligados a especificar el origen de sus dineros y evitan mencionar palabras como “apruebo” y “rechazo”. La agencia informativa CIPER hizo un estudio que detectó a 36 entidades que financiaron campañas por esta vía, e indica que el 97,4% del total gastado en propaganda a través de estas dos redes sociales promovieron el rechazo (Segovia)

la crisis económica y política vivida en Venezuela y Haití; se han incrementado los enfrentamientos violentos entre las comunidades mapuche y las fuerzas policiales, y ha aumentado exponencialmente la criminalidad, especialmente aquella relacionada al narcotráfico. Esto, sin embargo, no significa que haya una relación de causa efecto entre estos eventos, como ha sostenido insistentemente la campaña que logró la mayoría en las votaciones.

En términos prácticos, el triunfo del rechazo implica un ajuste al derecho vigente, es decir, a la constitución de 1980 y su normativa. La nueva asamblea constituyente está conformada por un consejo de 50 miembros elegidos, junto a una “comisión experta” designada por el senado, quienes han sido electos bajo el sistema binominal establecido en dicha constitución. A esto se suma el hecho de que el senado fue electo con una muy baja participación de la ciudadanía (voto voluntario), lo que deriva en que el nuevo proceso se deslegitime de entrada, y que en la práctica se resuelva en una nueva constitución que va a ser una reforma de la anterior. La “comisión experta” formada por 24 personas de "indiscutible trayectoria profesional, técnica y/o académica", está presidida por Hernán Larraín, quien tenía relaciones estrechas con Paul Schafer, jerarca de Colonia Dignidad, acusado de abusos sexuales a menores durante años y de colaborar en crímenes de tortura y desaparición de personas durante la dictadura militar. Marcia Merino estuvo presa y fue torturada en este recinto, como constata en su testimonio. Larraín, como Ministro de Justicia en el segundo gobierno de Sebastián Piñera, obstaculizó los procesos judiciales en contra de Shafer y la búsqueda de restos dentro de la Colonia, que según los testimonios de los mismos colonos, debieran acercarse a los restos de cien personas desaparecidos en estas dependencias (DW). Como indica Mia Dragnic, lo más alarmante es que la derecha, al negociar la obligatoriedad del voto durante el Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución, “sospechara que podría tener a su favor la tendencia de las grandes mayorías.”

(52). Con este nuevo proceso constituyente en marcha, la derecha insiste en el sufragio universal obligatorio porque sabe que ahí, en la mayoría de los votantes, es donde tiene su fuerza.

Estos antecedentes sirven para exponer cuán profundo es el sentimiento de derrota después del triunfo del rechazo a la nueva constitución. Este sentimiento afectó a la generación que vivió su juventud en la dictadura militar, y también a los que nacimos durante y los que vinieron después, quienes heredamos la desesperanza. Fue un golpe bajo el perder esa oportunidad histórica, de haber liderado un movimiento social que diera cuenta de la desigualdad y que, a partir de la demanda popular y la vinculación territorial, hubiese podido cambiar el derrotero de los países latinoamericanos.

Muchas lecturas que vinieron después de esa triste jornada indicaban que la gente es tonta por defecto, que cómo iban a aprobar una constitución que no eran capaces de leer, o que la gente es naturalmente fascista. La figura del “pueblo” revivida en la revuelta, se transforma ahora en el “lumpenfacismo” o la “masa logrera” a la que se analiza con asco. El responsable del epíteto de “masa logrera”, es el académico de la Universidad de Chile Grínor Rojo, quien en su artículo “La derrota” la sindicó como una masa “racista, antifeminista y furiosamente homofóbica”, movida por un deseo “de poseer un cierto status y de poseer ciertas cosas, así como también del miedo de no poseerlas” (Rojo). La filósofa Lucy Oporto, habla con una aversión aún mayor sobre esa horda “lumpemfacista”, que destruyó las ciudades no por demandas legítimas, sino porque su “única pertenencia y validación social es su repugnante posicionamiento en el reino indiferenciado de la psicopatía estructural que retroalimenta la peste negra del neoliberalismo” (Oporto). Otras lecturas culpaban a esa misma intelectualidad de izquierda “obsesionada con la jerigonza de género”, “que entiende poco desde su posición de vanguardia, muy de élite universitaria”, “que cambió a Marx por Foucault, la misma que en la

Convención Constitucional representó a los indígenas sin que estos se lo pidieran, y que prefirió derrochar todo su apasionamiento en discusiones sobre la sintiencia animal” (Sobarzo). La violencia de la revuelta y la derrota ante la posibilidad de una nueva constitución dejó a muchos de nosotros enrabiados, tristes, y también en silencio, mientras seguimos masticando las posibles razones y significados de la decisión más de un 62% de las y los ciudadanos. Esa tristeza, sin embargo, requiere y está en busca de un cambio de modo de ser narrada, una narración de lo político que sea crítico de su propia “soberbia intelectual” (Hevia), escéptica de un lenguaje que, como diría Lihn, “confía en sus fuerzas” y de los binarismos en el que los hablantes parecen haberse hecho una prueba de la blancura, mientras los otros, los que no “piensan como uno”, son una masa impensante que se dejan llevar por sus propias pequeñas ambiciones. Recordemos que la “masa logrera” está conformada por individuos con nombre propio y con historias marcadas por una tremenda pobreza económica y una constante negación de derechos básicos como la salud, la educación y la seguridad. Y también que “la obsesionada jerigonza de género”, o la necesidad de la representación de los pueblos originarios “sin que ellos lo pidan”, responde no a la mera autocomplacencia teórica de un grupo que “le falta calle”, sino que apela a desigualdades estructurales reales, materiales, que necesitan ser abordadas de manera urgente.

Hector Schmucler, en un hermoso ensayo sobre la traición en que analiza críticamente la representación del traidor en la novela *El fin de la historia* (1996) de Liliana Hecker, indica que “(l)a impiadosa historia del siglo ha repetido hasta el hartazgo la imagen del traidor como causa de los fracasos colectivos y las decepciones individuales.” (Schmucler). Pensar que el pueblo se “traicionó” a sí mismo, o que me traicionó a mí al rechazar la nueva constitución, me instala una vez más en este tipo de narrativas en donde una frontera delimita claramente dos lados, confirmando mi inocencia. “La traición señalada en el otro nos protege”, concluye Schmucler.

Un ojo distinto al de la repetición impiadosa del siglo XX, es el ojo aberrante que propone Lihn, y que es compartido con el ojo de Merino y con el de Sasturaín/Breccia. Este ojo, que se instala fuera de los límites de un “ojo retórico”, se enfoca en el traidor para desenfocar el lente natural que “discrimina anomalías”, sin sacralizar ni convertir en emblema.

Cuán útil es la literatura para dar respuestas a la contingencia política no es la pregunta que ha guiado mi investigación, o por lo menos no ha querido serla. He rehuido, no sé si con éxito, una lectura que indique cuán eficaz son estas representaciones para pensar en las complejidades de la violencia y cómo nos sirven para pensar la actualidad. Ninguno de estos traidores me lo perdonaría, porque no es el traidor una figura “concientizadora”. Merino, de hecho, no es una figura, es una persona real. Las representaciones del traidor no heroico, más que ser una herramienta de utilidad, operan como explosiones semánticas, sin juego de sustituciones, con la rebeldía de un amasijo de alambres, fuera de los lineamientos prescriptivos del héroe. Poner en la mira de la cámara el sufrimiento, por ejemplo, no significa desplazar las palabras para reponer la centralidad del cuerpo. Mi trabajo, como uno que se hace *desde* la literatura, con las movilizaciones que produce la literatura -el placer entre ellas-, entiende que el trabajo de la memoria, poético, creativo y urgente como los de Merino, Lihn y Breccia/Saturain, es una pelea que se da en el terreno de las palabras.

En mi análisis sobre *Perramus*, a partir de las reflexiones que esta obra propone sobre la memoria y el olvido, indiqué que, para pensar, es necesario olvidar. Elaborando sobre las referencias que la historieta hace a la cuentística de Borges y a una propia propuesta sobre la memoria, vimos que el olvido, en tanto permite la abstracción, la conceptualización, la síntesis, es imprescindible para pensar y para relacionarnos al lenguaje. Si el olvido en Borges (*El Aleph*, *Funes*) se presenta como aquello fundamental para que el pensamiento funcione, en *Perramus*,

es lo que permite que el personaje siga su aventura. Estos atributos positivos del olvido abren preguntas importantes sobre el proceso de selección que ocurre en la síntesis que provoca el pensamiento, y en el olvido que permite que el personaje siga viviendo. Por una parte, nos invita a pensar en qué estamos dejando afuera para que la identidad se produzca, cuales de esas “anomalías” están siendo discriminadas por no aportar al modo en que yo identifico conceptualmente el mundo. En la obra de Lihn hay un posicionamiento político sobre la identidad en el lenguaje y en la literatura, que conversa directamente con lo planteado en la historieta. Canelones, por ejemplo, como Guillermo Alcalde, es un cínico que interfiere en el sistema de pensamientos del protagonista. Cuando Perramus lo interpela por escudarse con el cuerpo de un amigo en vez de tirarlo al mar según habían acordado, le responde: “¿Eso convenimos? Tal vez me olvidé. Y no soy el único que usa el olvido para sobrevivir” (32). Cuando Canelones mira a Perramus para hacerle esta pregunta, parece también dirigir su mirada hacia nosotros los lectores. Esta mirada me interroga sobre quién es el beneficiario del sistema de identidades fijas, de los traidores, colaboradores y débiles, de hordas malogradas de lumpenfacistas que están allá, lejos de mí. ¿Acaso nosotros, que nos sentimos traicionados, no olvidamos también a voluntad, a conveniencia? Para que un modo alternativo de lo político sea verdaderamente alternativo debiera partir de una duda de los sistemas identitarios puros, partiendo por el propio. En *Respiración artificial* de Piglia, el joven filósofo se debate entre ser fracasado o cómplice. Creo que ahora no nos queda más que asumir las dos condiciones. Como sujetos políticos, como los protagonistas de las memorias de la traición con las que he trabajado, debemos partir de la premisa de que no somos autónomos o externos a la violencia, sino que estamos constituidos por ésta.

Como cierre de esta conclusión, es importante indicar que la revuelta que se originó el 18 de octubre y el proceso constituyente no fueron solo pérdida y derrota, no sólo despiertan la desesperanza. Como dice Aïcha Messina, el proceso constituyente no sólo trajo “nuevas palabras políticas sino nuevas formas de ponerlas en circulación” (Messina). Elisa Loncón, por ejemplo, desde la presidencia de la asamblea hizo circular de otro modo las palabras, incluyendo la lengua de los pueblos originarios, desafiando el automatismo del lenguaje. Dice Loncón: “Para los pueblos sus lenguas, las palabras, son parte del aliento de la Tierra, la Tierra respira a través de ellas dicen los mapuche, las palabras son los cantos, los sonidos y voces que existen en la naturaleza, porque no solo hablamos nosotras/os. Desde esta mirada, cuidar la lengua, revitalizarla, salvarla del exterminio es también salvar la Tierra y sus voces.” (Loncón 8) Las palabras de Loncón entraron en el panorama político para conmover la relación entre el poder y la palabra. Entender la revuelta sólo a luz del rechazo restituye una visión teleológica de la historia, donde el pasado queda atrás como ejemplo de algo perdido. Superar el lamento por la pérdida de sentido, por la derrota, por la falla, debe ser parte de una búsqueda de un sentido distinto, que reflexione sobre los modos en que se construye el conocimiento y las representaciones del mundo, construcciones y representaciones que no son paralelas al mundo, sino que son constitutivas del mundo. Tenemos un enigma por resolver, pero no sabemos cuál es. Buscar pistas, resolver acertijos, encontrar simetrías, es un proyecto que entiende que la realidad, la historia y la literatura son parte de un mismo entramado. No son lo mismo, pero componen un juego de reflejos, en el que escritura y política se determinan la una a la otra.

El mundo como pesadilla es, en definitiva, nuestro mundo. No se puede restituir la aventura en los mismos términos de antes porque los actores hemos cambiado y el horizonte de expectativas es otro. Carmen Castillo, al pensar sobre la derrota dice “me pregunto cómo

mantener la fidelidad a nuestra historia sin caer en la nostalgia mortífera ni en la caricatura de lo que fuimos” y agrega, “(h)abitada por la energía de la memoria de los vencidos, poco a poco voy aprendiendo que de la derrota surgen derroteros” (40). Los derroteros de la derrota, un acierto literario de la cineasta, que conversa directamente con el meme de Bolaño cuya cita, he comprobado más tarde, es mucho más larga y compleja de la que leímos ese triste día. Dice Bolaño: “como se rompe todo en Chile, y en esto quizás resida el encanto del país, su fuerza: en la voluntad de hundirse cuando puede volar y de volar cuando está irremisiblemente hundido” (73). En la aventura que nos queda por vivir hay un lugar para los vencidos, para la cobardía y para la pérdida, como fracaso de la empresa y como lo que desaparece y no queda. Como se rompe todo en Chile, podemos romper el lenguaje para devolverle su encanto, o su poder como encanto, como conjura.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Continuum, 1983.

Akerstrom, Malin. *Betrayal and Betrayers: The Sociology of Treachery*. First edition., Taylor and Francis, 2017.

Alba, Stacey. “Relecturas del testimonio contemporáneo en Chile: Desde ‘el infierno’ a ‘la verdad’”. *Ideologías y literatura*, editado por Mabel Moraña y Javier Campos, 2006, p. 281.

- Albornoz Fariña, Ignacio. “‘Entre El Espanto y La Ternura’: Voces de Colaboración y Resistencia En El Chile de La Transición”. *Ética & Cine*, vol. 9, nº 1, 2019, pp. 27–35. *alliance-uoregon.primo.exlibrisgroup.com*, <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v9.n1.23891>.
- Améry, Jean. *At the mind's limits: contemplations by a survivor on Auschwitz and its realities*. Repr., Indiana Univ. Pr, 1980.
- Anderson, Benedict R. O’G. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Rev. and Extended ed, Verso, 1991.
- Anscombe, G. E. M. *Intention*. 2nd ed, Harvard University Press, 2000.
- “Aparición con vida”. *Asociación Madres de Plaza de Mayo*, <https://madres.org/index.php/5-de-diciembre-de-1980-nacio-la-consigna-aparicion-con-vida/>. Accedido 23 de noviembre de 2022.
- Arce, Luz. *El infierno*. 1. edición., Planeta, 1993.
- Aristotle. *Poetics*. University Press, 2013.
- Arroyo González, Guido, y David Bustos. *Horroroso Chile: ensayos sobre las tensiones políticas en la obra de Enrique Lihn*. Alquimia Ediciones, 2013.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. 2a edición., Editorial Cuarto Propio, 2011.
- . “La muerte y la doncella o la hollywoodización de la tortura. [artículo]”. *BND: Archivo de referencias críticas*, <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-248192.html>. Accedido 23 de noviembre de 2022.

- Ayala, Matías. “Teatralidad, Sujeto y Poesía En Enrique Lihn”. *Alpha (Osorno, Chile)*, n° 38, 2014, pp. 253–66. *alliance-uoregon.primo.exlibrisgroup.com*, <https://doi.org/10.4067/S0718-22012014000100017>.
- Bachelet usó un chiste sobre EE.UU. para explicar las relaciones internacionales*. http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=435289. Accedido 9 de septiembre de 2022.
- Bataszew, Beatriz. “La venta de Venda Sexy: La pelea por construir una Memoria Feminista”. *The Clinic*, 2019, <https://www.theclinic.cl/2019/09/10/la-venta-de-venda-sexy-la-pelea-por-construir-una-memoria-feminista/>.
- Benavente, Mario. *Contar para saber: Chacabuco, Puchuncaví, Tres Alamos (1973- 1975)*. JyC producciones gráficas, 2003.
- Benjamin, Walter, Hannah Arendt, et al. *Illuminations*. Schocken Books, 1986.
- Benjamin, Walter, Howard Eiland, et al. *Selected Writings. Volume 4: 1938 - 1940 / Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings*. 1st pbk. ed, Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2006.
- Bernstein, J. M. *Torture and Dignity: An Essay on Moral Injury*. The University of Chicago Press, 2015.
- Beverley, John. “El testimonio en la encrucijada”. *Revista iberoamericana*, vol. 59, n° 164–165, 1993, pp. 485–95.
- Bevernage, Berber. *History, Memory, and State-Sponsored Violence*. 0 ed., Routledge, 2012. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.4324/9780203803561>.
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del sesenta en Chile: entrevistas*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos : Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.

- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Editorial Anagrama, 2004.
- Borges, Jorge Luis, et al. *Obras completas: edición crítica*. 1a ed. comentada, ed. Crítica / anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, vol. 2, Emecé, 2011.
- . *Obras completas: edición crítica*. 2014.
- Bowen Silva, Martín. “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*, enero de 2008. *journals.openedition.org*,
<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.13732>.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.
- Brasca, Raul, y Tomassini, Graciela. *Raúl Brasca y la elocuencia del silencio*.
https://www.ranle.us/site/assets/files/2022/numero14_ida_y_vuelta_tomassini.pdf.
- Briceño-Ramirez, Laura. “Escritores intelectuales y la política cultural en el gobierno de Salvador Allende. Los aportes del Taller de escritores de la Unidad Popular (1970-1973)”. *Izquierdas*, vol. 49, 2020, pp. 0–0. *DOI.org (Crossref)*,
<https://doi.org/10.4067/S0718-50492020000100217>.
- Briseño. “Enrique Lihn: la literatura como poligénero”. *Cauce*, vol. 47, 1985.
- Brodsky, Roberto. *La casa que falta: catálogo discursivo de Enrique Lihn, 1980-1988*. Peter Lang Publishing, Inc, 2020.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford University Press, 1997.
- Cáceres, Germán. *La aventura en América*. 1. ed, Editorial La Palabra Mágica, 1999.

- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Colihue, 1998.
- Castillo, Carmen. “De la derrota surgen derroteros”. *Recuperando la esperanza*, Le Monde Diplomatique, Aún creemos en los sueños, 2023.
- CeDeMA. https://cedema.org/digital_items/379. Accedido 4 de mayo de 2022.
- Cervantes, Biblioteca Virtual Miguel de. “Vida de Marco Bruto / Francisco de Quevedo”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-de-marco-bruto--0/html/ffa6a490-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Accedido 6 de septiembre de 2021.
- Chute, Hillary L. *Disaster drawn: visual witness, comics, and documentary form*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- CNN Chile. “Gobierno estima en US\$ 1.400 millones las pérdidas en infraestructura desde el inicio de la crisis”. *CNN Chile*, https://www.cnnchile.com/economia/estimaciones-hacienda-gobierno-perdidas-infraestructura-crisis-social_20200115/. Accedido 30 de abril de 2023.
- Compañía de Teatro Aleph - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97897.html>. Accedido 17 de agosto de 2022.
- Concha, Jaime. “‘Testimonios de lucha antifacista’.” *Araucaria*, n° 4, 1978, pp. 129–46.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y edad media latina*. 1. ed. en español, 3. reimpr, Fondo de Cultura Económica, 1981.

- De los Ríos, Valeria. “Fotografía y Fantasma En La Escritura de Enrique Lihn”. *Revista Iberoamericana*, 2013, pp. 685–702. *alliance-uoregon.primo.exlibrisgroup.com*, <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2013.7117>.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Routledge, 2006.
- Dragnic, Mia. “Leer la política: los procesos sociales y el ICómo frenamos el fascismoenguaje literario”. *Recuperando la esperanza. De la derrota a los derroteros*, Le Monde Diplomatique, Aún creemos en los sueños, 2023.
- DuBois, Page. *Torture and Truth*. Routledge, 1991.
- DW. “Lentitud en investigación por Colonia Dignidad: ¿quién tiene la culpa?” *DW.COM*, <https://www.dw.com/es/lentitud-en-investigaci%C3%B3n-por-colonia-dignidad-qui%C3%A9n-tiene-la-culpa/a-52411537>. Accedido 27 de abril de 2023.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen, 1997.
- El caso de los 119 - Londres 38*. <https://www.londres38.cl/1937/w3-article-82278.html>.
Accedido 13 de abril de 2022.
- “El caso Lonquén”. *memoriaviva.com*, <https://www.memoriaviva.com/Desaparecidos/lonquen.htm>. Accedido 10 de septiembre de 2022.
- El Mostrador. “Víctimas de trauma ocular del estallido social exigen reparación”. *El Mostrador*, 5 de noviembre de 2021, <https://www.elmostrador.cl/dia/2021/11/05/victimas-de-trauma-ocular-del-estallido-social-exigen-reparacion/>.
- Eltit, Diamela. “Cuerpos nómadas”. *Debate Feminista*, vol. 14, octubre de 1996. *debatefeminista.cieg.unam.mx*, <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.14.332>.

- Epple, Juan Armando. “Acercamiento a La Literatura Testimonial de Chile”. *Revista Iberoamericana*, vol. 60, n° 168, 1994, pp. 1143–59. *alliance-uoregon.primo.exlibrisgroup.com*, <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1994.6467>.
- Escobar, María Eugenia. *Acercamiento interdisciplinario en torno a la narrativa testimonial chilena de las dos últimas décadas*. Universidad de Chile, 1999.
- Fierro a Fierro. Historietas para sobrevivientes. N°1*. n° 1, mayo de 1984.
- Fierro a Fierro. Historietas para sobrevivientes. N°20*. n° 20, mayo de 1986.
- Fierro a Fierro. Historietas para sobrevivientes. N°21*. n° 21, mayo de 1986.
- Figueroa, Gustavo. “El Camino a La Locura: Ofelia En El Arte de Shakespeare”. *Revista Chilena de Neuro-Psiquiatría*, vol. 53, n° 3, 2015, pp. 196–204. *alliance-uoregon.primo.exlibrisgroup.com*, <https://doi.org/10.4067/S0717-92272015000300007>.
- File, Dani. “Tintin and Corto Maltese: The European Adventurer Meets the Colonial Other”. *European Comic Art*, vol. 13, n° 1, 2020, pp. 95-. *alliance-uoregon.primo.exlibrisgroup.com*, <https://doi.org/10.3167/eca.2020.130106>.
- Fink, Jakob L. *The development of dialectic from Plato to Aristotle*. University Press, 2012.
- Foster, David William. *El Eternauta, Daytripper, and beyond: Graphic Narrative in Argentina and Brazil*. First edition., University of Texas Press, 2016.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 2nd Vintage Books ed, Vintage Books, 1995.
- Foxley, Carmen. “Enrique Lihn y los juegos excéntricos de la imaginación”. *Revista chilena de literatura*, n° 41, 2016.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Duke University Press, 2013.

- Fritsch, Matthias. *The promise of memory: history and politics in Marx, Benjamin, and Derrida*. State University of New York Press, 2005.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo [u.a.], 2000.
- Gociol, Judith, y Diego Rosemberg. *La historieta argentina: una historia*. 1. ed, Flor, 2000.
- Guerrero, Manuel. *Chile: El perdón...en la medida de lo posible* « *Diario y Radio Universidad Chile*. <https://radio.uchile.cl/2016/10/20/chile-el-perdon-en-la-medida-de-lo-posible/>.
Accedido 17 de marzo de 2023.
- Gutiérrez, Paulina, y Carolina Carrera, editores. *Memorias de ocupación: violencia sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura*. Fundación Instituto de la Mujer [u.a.], 2005.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *The Phenomenology of Spirit*. Cambridge University Press, 2018.
- Herrmann, Gina. “Voices of the Vanquished: Leftist Women and the Spanish Civil War”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 4, n° 1, 2003, pp. 11–29. *alliance-uoregon.primo.exlibrisgroup.com*, <https://doi.org/10.1080/1463620032000058659>.
- Hevia, Aniceto. “Soberbia intelectual y presuntuosidad discursiva en Grinor Rojo y Lucy Oporto”. *El Porteño*, 6 de noviembre de 2022, <https://elporteno.cl/soberbia-intelectual-y-presuntuosidad-discursiva-en-grinor-rojo-y-lucy-oporto/>.
- Hurtado, María de la Luz, et al. *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980: (antología crítica)*. Minnesota Latin American Series, University of Minnesota ; Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1982.
- Informe Valech: de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. Ministerio del Interior, Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005.

- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. 1. publ., 7. pr, Cornell University Press, 1994.
- Johnson, David. *El can de Kant: en torno a Borges, la filosofía y el tiempo de la traducción*. METALES PESADOS, 2018. *Open WorldCat*, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctvckq77p>.
- Julius Caesar, Act 3, Scene 1*. https://shakespeare-navigators.com/JC_Navigator/JC_3_1.html#speech36. Accedido 6 de septiembre de 2021.
- La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena*. Dirigido por Carmen Castillo, 1994. *vimeo.com*, <https://vimeo.com/89833418>.
- “La gran aventura chilena. Parte 1”. *Ergocomics*, 27 de julio de 2014, <http://ergocomics.cl/wp/2014/07/26/la-gran-aventura-chilena-parte-1/>.
- Labanyi, J. “Short of memory : the reclamation of the past since the Spanish transition to democracy”. *Disremembering the dictatorship: the politics of memory in the Spanish transition to democracy*, editado por Joan Ramon Resina, Rodopi, 2000.
- Largo, Consuelo Contreras, et al. “Informe anual situación de los Derechos Humanos en Chile en el contexto de la crisis social”. *Instituto Nacional de los Derechos Humanos*.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 1980.
- Lazzara, Michael J. *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*. University Press of Florida, 2006.
- Lechner, Norbert, y Pedro Güell. *Construcción social de las memorias en la transición chilena*. 1998.

Legault, Christine. “Enrique Lihn: ‘Y La Ausencia Se Hizo Verbo’”. *Revista Iberoamericana*, vol. 60, n° 168, 168, diciembre de 1994, pp. 811–34. *revista-iberoamericana.pitt.edu*, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1994.6438>.

Lévinas, Emmanuel. *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*. 5. éd., Librairie générale française, 2006.

Lihn, Enrique. *Diálogos de desaparecidos*. Primera edición, Overol, 2018.

---. *El arte de la palabra*. Pomaire, 1980.

---. *El circo en llamas: una crítica de la vida*. 1. ed., LOM Ediciones, 1997.

---. *El paseo ahumada*. 1. ed, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

---. *La musiquilla de las pobres esferas; [poemas]*. Editorial Universitaria, 1969.

---. *La pieza oscura: [poems] 1955-1962*. Editorial Universitaria, 1963.

---. *Lihn y Pompier*. 1. ed., Dpto. de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1978.

---. *Pena de extrañamiento*. 1a ed., Sinfronteras, 1986.

---. *Por fuerza mayor*. 1. ed, Barral Editores, 1975.

---. *¿Qué nos ha dado con Kafka? crónicas, ensayos y otras intervenciones sobre literatura, arte y política*. Primera edición, Overol, 2020.

Llanos, Bernardita. “De la palabra a la imagen: Carmen Castillo y la memoria de Chile”. *Revista Nuestra América*, vol. 10, 2016, pp. 245–54.

Llanos, Talía. “Aportes anónimos para campaña: Rechazo recibió 900% más que el Apruebo”. *El Desconcierto*, <https://www.eldesconcierto.cl/reportajes/2022/08/24/aportes-anonimos-para-campana-rechazo-recibio-900-mas-que-el-apruebo.html>. Accedido 30 de abril de 2023.

Loncón, Elisa. “Leer la política: los procesos sociales y el lenguaje literario”. *Recuperando la esperanza. De la derrota a los derrotados*, Le Monde Diplomatique, Aún creemos en los sueños, 2023.

Longoni, Ana. *Traiciones: la figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Grupo Editorial Norma, 2007.

“Los amores de la DINA: relaciones sentimentales en tiempos de sangre”. *La Nación*, 8 de mayo de 2011.

Los desaparecidos sociales - Alfredo Moffatt.

http://www.moffatt.com.ar/articulos/cap1/desaparecidos_sociales.htm. Accedido 1 de septiembre de 2021.

Ludmer, Josefina. “Oralidad y Escritura En El Genero Gauchesco Como Nucleo Del Nacionalismo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 17, nº 33, 1991, pp. 29-. *alliance-uoregon.primo.exlibrisgroup.com*, <https://doi.org/10.2307/4530523>.

Maldonado Parada, Rubí, editor. *Ellos se quedaron con nosotros*. 1. ed, LOM Ediciones, 1999.

Margalit, Avishai. *On Betrayal*. Harvard University Press, 2017.

Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*. p. 772.

Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Duke University Press, 2001.

Matus, Alejandra. “Las imperdonables”. *Los archivos del cardenal: casos reales*, editado por Andrea Insunza y Javier Ortega, Catalonia, UDP, 2011.

Merino, Marcia. *Mi Verdad: Más allá del horror, yo acuso ...* A.T.G, 1993.

Messina, Aïcha Liviana. “Fracasos y batallas”. *The Clinic*, 7 de septiembre de 2022, <https://www.theclinic.cl/2022/09/07/fracasos-y-batallas/>.

- Molina, Paula. “La ‘brutal’ desinformación sobre la nueva Constitución propuesta para Chile (y algunas de las confusiones más difundidas)”. *BBC News Mundo*. www.bbc.com, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-62245073>. Accedido 29 de abril de 2023.
- Montealegre, Jorge. *Derecho a fuga: Una extraña felicidad compartida*. 2018. *Open WorldCat*, <https://elibro.net/es/ereader/elibrodemo/196185>.
- . *Memorias eclipsadas: duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. 1. ed, Ed. Asterión, 2013.
- Morales, Leonidas. *De muertos y sobrevivientes: narración chilena moderna*. 1a ed., Editorial Cuarto Propio, 2008.
- Noguerol, Francisca. *Enrique Lihn: contra el canto de la goma de borrar asedios a Enrique Lihn*. Secretariado de publicaciones, universidad de Sevilla, 2005.
- Ojeda, Sergio, y Octavio Gallardo. “Raúl Zurita: ‘Cada vez descreo más de la idea de autor’”. *Carajo*, vol. 8, 2006, pp. 6–7.
- Oporto, Lucy. *Lumpenconsumismo, saqueadores y escorias varias: tener, poseer, destruir*. Por Lucy Oporto Valencia. <http://letras.mysite.com/lopo171119.html>. Accedido 1 de mayo de 2023.
- Palestro, Sandra. “‘La violencia sexual política sobrepasa a las víctimas directas, es un espejo del terror utilizado para amedrentar y someter a la ciudadanía’”. *Villa Grimaldi*, <http://villagrimaldi.cl/noticias/la-violencia-sexual-politica-sobrepasa-a-las-victimas-directas-es-un-espejo-del-terror-utilizado-para-amedrentar-y-someter-a-la-ciudadania/>. Accedido 26 de mayo de 2022.

- Parada, Andrea. *memoria de una traición: del MIR a la DINA.El discurso testimonial de Marcia Merino como memoria al servicio de la biopolítica chilena*. 2014,
<https://studylib.es/doc/8391595/memoria-de-una-traición--del-mir-a-la-dina>.
- “Perdida tras los moais”. *La Nación*, 1 de octubre de 2007.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. 1. ed, Debolsillo, 2014.
- Pino-Ojeda, Walescka. “Forensic Memory, Responsibility, and Judgment: The Chilean Documentary in the Postauthoritarian Era”. *Latin American Perspectives*, vol. 40, n° 1, 2013, pp. 170–86. *alliance-uoregon.primo.exlibrisgroup.com*,
<https://doi.org/10.1177/0094582X12463198>.
- Potestà, Andrea. “La escritura del grito”. *Escribir la violencia: hacia una gramática del grito*, editado por Aïcha Messina, Ediciones / Metales Pesados, 2019.
- Primera carta de los intelectuales a Fidel Castro*. 8 de mayo de 2018, <https://rialta.org/primeracarta-de-los-intelectuales-a-fidel-castro/>.
- Quino. *toda mafalda.pdf*. Ediciones de la Flor, 1997.
- Ramis, Alvaro. “El trilema constitucional”. *Recuperando la esperanza. De la derrota a los derroteros*, Le Monde Diplomatique, Aún creemos en los sueños, 2023.
- Reggiani, Federico. *Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática*. p. 28.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. 1a ed, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- . *Utopías, 1973-2003: revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Universidad ARCIS, 2004.

Risco, Ana María. *Reflejos en el estanque: Imágenes del arte europeo en la poesía de Enrique Lihn*. p. 14.

Rojo, Grinor. “La derrota”. *LOM Chile*, 7 de septiembre de 2022, <https://lom.cl/blogs/blog/la-derrota>.

Ruiz, María Olga. “Disciplina y Desacato: Mandatos Militantes y Traición En El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) En Chile”. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 2013. *alliance-primo.com*, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.64899>.

---. *Historias de Traición En La Argentina. Una Aproximación a La Experiencia de Militantes de Montoneros y El PRT-ERP*. *www.academia.edu*, https://www.academia.edu/26907423/HISTORIAS_DE_TRAICI%C3%93N_EN_LA_ARGENTINA_UNA_APROXIMACI%C3%93N_A_LA_EXPERIENCIA_DE_MILITANTES_DE_MONTONEROS_Y_EL_PRT_ERP_1_HISTORIES_OF_BETRAYAL_IN_ARGENTINA_AN_APPROACH_TO_THE_EXPERIENCE_OF_MILITANST_OF_MONTONEROS_AND_THE_PRT_ERP. Accedido 16 de mayo de 2022.

Ruiz, Maria Olga. *La Palabra Arrebatada. Aproximaciones a La Experiencia de La Traición Política En El Cuartel Terranova (Villa Grimaldi, Chile)*. 2014. *www.academia.edu*, https://www.academia.edu/9431672/La_palabra_arrebatada_Aproximaciones_a_la_experiencia_de_la_traici%C3%B3n_pol%C3%ADtica_en_el_Cuartel_Terranova_Villa_Grimaldi_Chile_.

Ruiz, María Olga. “Los silencios y las palabras: el testimonio como posibilidad”. *Atenea (Concepción, Chile : 1972)*, nº 509, 2014, pp. 123–37. *alliance-primo.com*, <https://doi.org/10.4067/S0718-04622014000100007>.

- . “Mandatos militantes, vida cotidiana y subjetividad revolucionaria en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile (1965-1975)”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n° 28, 2015, pp. 163–82.
- . “Muertes Luminosas, Vidas En La Oscuridad. Heroísmo y Traición En La Militancia Revolucionaria de Los Setenta En La Argentina y Chile”. *Izquierdas (Santiago, Chile)*, n° 40, 2018, pp. 202–30. *alliance-primo.com*, <https://doi.org/10.4067/S0718-50492018000300202>.
- Russell, Bertrand. *On Youthful Cynicism*. http://bactra.org/Russell/on_youthful_cynicism.html.
Accedido 20 de abril de 2022.
- Said, Edward W. *Orientalism*. [25th anniversary edition], Vintage Books, a division of Random House, 2003.
- Santos Herceg, José. *La traición en tres momentos. Una aproximación filosófica conceptual*.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. 1a ed, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo : una discusión*. Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- Sarmiento, Oscar. *El otro Lihn: en torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. University Press of America, 2001.
- . “Incursiones de Enrique Lihn en el texto dramático”. *Enrique Lihn: contra el canto de la goma de borrar asedios a Enrique Lihn*, Secretariado de publicaciones, universidad de Sevilla, 2005, pp. 271–88.
- Sasturain, Juan. *El aventurador: una lectura de Oesterheld*. Aquilina, 2010.
- . *El domicilio de la aventura*. Ediciones Colihe, 1995.
- Sasturain, Juan, y Alberto Breccia. *Perramus. El piloto del Olvido. El Alma de la ciudad*. 2013.

- Schlosser, Markus. *Agency*. agosto de 2015. *plato.stanford.edu*,
<https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/agency/>.
- Schmucler, Héctor. “Los relatos de la traición”. *El ojo mocho*, vol. 9/10, 1997,
https://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Schmucler.htm.
- Segovia, Macarena. “La campaña sin control en las redes: 36 entidades han gastado \$119 millones sin fiscalización del Servel”. *CIPER Chile*, 9 de agosto de 2022,
<https://www.ciperchile.cl/2022/08/09/la-campana-sin-control-en-las-redes-36-entidades-han-gastado-119-millones-sin-fiscalizacion-del-servel/>.
- Segunda carta de los intelectuales a Fidel Castro*. 9 de mayo de 2018, <https://rialta.org/segunda-carta-de-los-intelectuales-a-fidel-castro/>.
- “Sergio Diez”. *Memoria Viva*, http://www.memoriaviva.com/Complices/diez_serpio.htm.
Accedido 10 de septiembre de 2022.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Cátedra, 1995.
- Sobarzo, Mario. “Mario Sobarzo, doctor en Filosofía Política no descarta «rebelión» en Chile: “Me preocupan estos tres años que quedan de Gobierno””. *El Mostrador*, 21 de noviembre de 2022, <https://www.elmostrador.cl/destacado/2022/11/21/mario-sobarzo-doctor-en-filosofia-politica-no-descarta-rebelion-en-chile-me-preocupan-estos-tres-anos-que-quedan-de-gobierno/>.
- “Sobrevivientes Mujeres”. *Villa Grimaldi*, <http://villagrimaldi.cl/listado-sobrevivientes-mujeres/>.
Accedido 19 de abril de 2022.
- “Solidaridad : n° 1-33, 1976-1977 - Memoria Chilena”. *Memoria Chilena: Portal*,
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-80739.html>. Accedido 13 de abril de 2022.

Spiegelman, Art. *Drawing Blood. Outrageous Cartoons or the Art of Outrage*.

http://www.vita.it/static/upload/dra/drawing_blood-copy.pdf. Accedido 13 de agosto de 2021.

Squella, Agustín. “‘Incurrimos en altanería y narcisismo en tonos desafiantes; eso no gustó’ |

Emol.com”. *Emol*, 6 de septiembre de 2022,

<https://www.emol.com/noticias/Nacional/2022/09/06/1072078/agustin-squella-resultado-plebiscito-salida.html>.

Sussman, David. “What’s Wrong with Torture?” *Philosophy & Public Affairs*, vol. 33, nº 1,

2005, pp. 1–33. *alliance-primo.com*, <https://doi.org/10.1111/j.1088-4963.2005.00023.x>.

Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*. Duke University Press, 1997.

“Teatro chileno (1973-1990) - Memoria Chilena”. *Memoria Chilena: Portal*,

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3710.html>. Accedido 8 de abril de 2022.

Traverso, Antonio. “La Flaca Alejandra: Post-Dictatorship Documentary and (No)

Reconciliation in Chile”. *Critical Arts*, vol. 31, nº 5, 2017, pp. 95–106. *alliance-*

uoregon.primo.exlibrisgroup.com, <https://doi.org/10.1080/02560046.2017.1345970>.

Travis, Christopher Michael. *Resisting alienation: the literary work of Enrique Lihn*. Bucknell University Press, 2007.

Treacy, Mary Jane. “Memories Left: Carmen Castillo and a Politics of Forgiveness”. *Intertexts*,

vol. 9, nº 2, septiembre de 2005, pp. 153–73.

Triana, Abel Prieto Jiménez y Jaime Gómez. “Fuera (y dentro) del juego. Una relectura del «caso Padilla» cincuenta años después (+PDF)”. *Cubaperiodistas*, 28 de abril de 2021,

- <https://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2021/04/fuera-y-dentro-del-juego-una-relectura-del-caso-padilla-cincuenta-anos-despues-pdf/>.
- Tucker, Robert C. Robert Charles. *The Marx-Engels Reader*. Second edition., WWNorton & Company, 1978.
- Turnes, Pablo. *La excepción en la regla: la obra historietística de Alberto Breccia (1962-1993)*. Miño y Dávila Editores, 2019.
- Valdés, Adriana. *Enrique Lihn: vistas parciales*. Palinodia, 2008.
- Vázquez, Laura. *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*. 1a ed, Paidós, 2010.
- Verdugo, Patricia. *Interferencia secreta*. Editorial Sudamericana, 1998.
- Verón, Eliseo, editor. *El Discurso político: lenguajes y acontecimientos*. 1a ed, Hachette, 1987.
- Vidal, Hernán. *Política cultural de la memoria histórica: derechos humanos y discursos culturales en Chile*. 1. ed., Mosquito Comunicaciones, 1997.
- Viñas, David. *Literatura argentina y política. 2: De Lugones a Walsh*. Arcos Ed, 2005.
- Zurita, Raúl. ““Mi deber, contra todo y aunque sea con los ojos muy llorosos, es la esperanza””.
- CULTURIZARTE - Toda la cultura de Chile en un lugar*, 11 de abril de 2023,
<https://culturizarte.cl/entrevista-al-escriptor-raul-zurita-veo-ondear-en-el-fondo-las-banderas-negras-del-fascismo-2/>.