

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

ANAMNESIS

Informe Final Seminario De Grado "Cine, Vanguardia y Literatura"

Autor:

Emilio José Gordillo Lizana

Profesor: David Wallace Cordero

18 de Diciembre del 2006

Declaración . .	1
I.- ENCAUSAMIENTO .	3
II.- HÁBITO JUDICIAL . .	7
III.- REMEMORANDO A - LEG(ORÍ)AS .	9
IV.- LEGOS .	13
V.- EXPEDICIÓN (o Sobreexposición) .	17
VI.- SUMERGIR, EMERGER. .	27
VII.- CUESTIÓN SUPERFICIAL. ³⁷ . .	31
VII.- SITIO. .	37
Bibliografía Principal .	45
Bibliografía Secundaria . .	46

³⁷ “La cuestión no consiste hoy en saber si el cine puede prescindir del espacio sino, más bien, si los espacios pueden prescindir del cine”. VIRILIO, Paul. *Estética de la Desaparición*. Barcelona. Ed. Anagrama. 1998. Pág. 72.

Declaración

El siguiente informe corresponde solo a una parte del trabajo de Seminario de Grado. La idea original de entrega consistía en una portada con el título y una sola página con un gran espacio en blanco cortado solo por la pequeñez de una dirección web, a la cual debían recurrir los académicos para realizar la lectura.

Por cuestiones – imposiciones, restricciones - formales y académicas lo entrego en este formato, muy a mi pesar pues pierde elementos en video e imagen, y más elementalmente pierde su carecer de artefacto a manos de la colección académica. Se deduce de lo anterior que pierde bastante del sentido que yo le intenté dar.

De todos modos, para quienes quieran acceder a la *experiencia* de leer el informe en su formato *original* dirigirse a la siguiente dirección: www.anamnesis.com. Ante eventuales problemas de acceso a la página durante esta semana se puede acceder a un borrador de ella en www.egordillo.blogspot.com.

Emilio Gordillo L.

18 – 11 – 2006.



ART SPIEGELMAN. Maus, Historia de un Sobreviviente II: Y Aquí Comenzaron mis Problemas.

I.- ENCAUSAMIENTO

Pero no había que hacerse demasiadas ilusiones. La prosa de Kilapán, sin duda, podía ser la de Pinochet. Pero también podía ser la de Aylwin o la de Lagos. La prosa de Kilapán podía ser la de Frei (lo que ya era mucho decir) o la de cualquier neofascista de la derecha. En la prosa de Lonko Kilapán no sólo cabían todos los estilos de Chile sino también todas las tendencias políticas [...]

ROBERTO BOLAÑO. 2666. La Parte de Amalfitano.

El 11 de diciembre del 2004 “Parque por la paz” – eufemismo consensual para Villa Grimaldi (ex centro de detención y torturas) - fue elevado a la categoría de monumento histórico. Ceremonia mediante, el entonces ministro de educación Sergio Bitar pronunció discursos enfocados hacia la sistematización del espacio en pos de una productividad educativa gracias a una serie de financiamientos o inyecciones de recursos estatales para su mantención y protección.

Según una fuente: [...] el titular de Educación manifestó que solo la memoria puede construir un futuro sólido. “El que está amnésico o no se acuerda o simplemente explica para justificar, no puede construir un país mejor”, enfatizó. [...] señaló que su cartera se preocupará para que “vengan los estudiantes y puedan ser ciudadanos mejores”.¹

¿Qué es lo que se desea revelar en estas excursiones guiadas y futuras? ¿El sufrimiento?, ¿un sufrimiento?, ¿la iniquidad?, ¿el dolor?, ¿un dolor? En síntesis: ¿se

1

desea, mediante la “transmisión de una experiencia” disfrazada de duelo, la conducción de una o más generaciones hacia la virtud?

Esta manifestación discursiva del entonces ministro exhibe los mecanismos de las políticas del duelo, las cuales mediante una serie de intereses comunes plantean una teleología. Esto significa que el pasado adquiere valor solo en relación a su presente, en el cual ciertos agentes encauzan y sostienen, a través de una comunidad de intereses y constructos (est)éticos, una dirección o finalidad: una teleología.²

En *Infancia e Historia*, Giorgio Agamben reformula la experiencia a través de la inversión de su espacio limítrofe³. Esto es situarla ya no en un devenir hacia la muerte sino hacia la infancia. Es necesario aclarar que la medida de la experiencia, según Agamben, está condicionada por su incapacidad o por su carácter fantástico (ficticio): se experimenta dentro de los límites impuestos por el pensamiento científico (episteme): [...] *“una vez que la experiencia comience a ser referida al sujeto de la ciencia, que no puede alcanzar la madurez sino únicamente incrementar sus propios conocimientos, [...] se vuelve algo esencialmente infinito, un concepto “asintótico”, como dirá Kant, algo que solo es posible hacer y nunca llegar a tener nada más que por el proceso infinito del conocimiento”*⁴

Es en estos elementos donde sugiere Agamben descifrar los rasgos de una nueva experiencia.

Entre las condiciones de emisión y recepción del discurso del entonces ministro, es posible detectar una de las paradojas del discurso en tanto acto de re-memoración experiencial: el mensaje ministerial pretende hacer decible lo indecible: se pretende

² Déotte plantea que la economía no es suficiente para la unificación de un pueblo. Las políticas de los lugares de memoria son partidarias de una política del duelo, del padecimiento como vínculo común, del pathos como nexos: “Una política de la cultura del duelo. En el pasado, una herencia gloriosa y pesares que compartir; en el futuro, un mismo programa a desarrollar. Haber sufrido, gozado, esperado juntos, he aquí algo que vale más que aduanas comunes y fronteras conformes a determinadas ideas estratégicas; esto es lo que se entiende pese a la diversidad de razas y lengua [...] haber sufrido juntos, sí, el sufrimiento en común una más que la alegría.” DÉOTTE, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido*, Santiago. Ed. Cuarto Propio. 1998. pág. 26.

³ En *Lo que queda de Auschwitz*, el espacio limítrofe de la experiencia es leído por Agamben –siguiendo a Levi y una serie de testimonios- en dos representantes del campo de concentración judío: El muerto o exterminado, quien no puede dar testimonio ni siquiera a través de otra voz (el testimonio de un compañero) y “El Musulmán”: “El denominado Musselmann, como se llamaba en el lenguaje del Lager al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre bien y mal, nobleza y bajeza, espiritualidad o no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía. [...] El musulmán no le daba pena a ninguno ni podía esperar contar con la simpatía de nadie. Los compañeros de prisión, que temían continuamente por su vida, ni siquiera le dedicaban una mirada. Para los detenidos que colaboraban, los musulmanes eran fuente de rabia y preocupación, para las SS sólo inútil inmundicia. Unos y otros no pensaban más que en eliminarlos, cada uno a su manera (Amér. P. 39). Estas dos figuras representan la inasibilidad del testimonio del horror. AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia. Ed. Pre-textos. 2002. págs. 41 – 43.

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia: Destrucción de la Experiencia y Origen de la Historia*, Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2001,2003. pág. 24.

páthêma al instar una transformación radical en generaciones que no fueron testigos del pasado ([...] señaló que su cartera se preocupará para que “vengan los estudiantes y puedan ser ciudadanos mejores”), y como cualquier mensaje, mediado desde y por el lenguaje, solo puede configurarse como *máthêma*: algo que desde siempre es inmediatamente reconocido en cada acto de conocimiento, según Agamben ⁵.

La cifra –lo reconocible- es entonces el instrumento afín a la postura acomodaticia de un gobierno que se hallaba- al momento de la producción de este mensaje- en un tercer estadio de un trabajo estatal de duelo: El *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, más conocido como *Informe Valech*.

Del mismo prólogo del informe se deduce la inserción de éste como depositario de dos momentos anteriores:

Ha sido un largo, paciente y complejo camino. El primer paso fue el de la Comisión de Verdad y Reconciliación, creada por el Presidente Aylwin y que presidió el abogado Raúl Rettig. Gracias a su labor, fue posible establecer en gran medida la verdad sobre los compatriotas que murieron como consecuencia de la violencia política, y certificar más allá de toda duda el drama de los detenidos desaparecidos. Otro paso fundamental fue la Mesa de Diálogo, instalada por el Presidente Frei, en la cual participaron las Fuerzas Armadas y otras instituciones, que extendió la conciencia sobre la magnitud de la tragedia y favoreció el proceso de reencuentro nacional. ⁶

Dejando de lado los posibles cuestionamientos sobre estas dos instancias previas, la postura discursiva de Lagos propone el camino a través de ambos momentos como *largo* y *complejo*. Si a esto sumamos la conclusión de esta introducción –“Con el reconocimiento a las víctimas de prisión política y tortura completamos un capítulo por el cual teníamos que pasar” ⁷ - es posible leer la imposición de un cierre (des)compuesto por el ritmo y el *tempo* de una coalición política y estatal. La cerrazón de recuerdo. La finalidad en el fin, y viceversa.

⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia: Destrucción de la Experiencia y Origen de la Historia*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2001,2003. págs. 21-22.

⁶ *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, Edición Ministerio del Interior. Edición Digital. La recuperación de la memoria, pág. 7.*

⁷ *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, Edición Ministerio del Interior. Edición Digital. Palabras finales. pág. 10.*

ANAMNESIS

II.- HÁBITO JUDICIAL

Argos es un objeto que no tiene otra causa que su nombre, u otra identidad que su forma. ROLAND BARTHES. Roland Barthes por Roland Barthes.

A propósito del testimonio como reivindicación, Beatriz Sarlo menciona un caso posdictatorial argentino en que los dictámenes judiciales contra militares se definieron en función de los testimonios de las víctimas:

Si se excluye a los culpables, nadie (fuera de la sede judicial) pensó en someter a escrutinio metodológico el testimonio en primera persona de las víctimas. Sin duda, hubiera tenido algo de monstruoso aplicar a esos discursos los principios de duda metodológica...⁸

Habría un poder inherente al relato testimonial, un poder que impediría ponerlo en duda en tanto el testimonio conlleva en sí una “materia prima” presta a ponerse al servicio de quienes ganan el presente.

Al contrario del caso citado por Sarlo, el *Informe Valech* presenta una mayor disposición al recurso metodológico en tanto su circulación posee características especiales.

La forma de presentación de los testimonios, que evidencian subjetividad en su acto de enunciación, corresponde a un corpus dividido por categorizaciones: es esta la conformación del *Capítulo V: Métodos de tortura: definiciones y testimonios*⁹. El capítulo divide fragmentos de testimonios en función de las categorías que encabezan cada

⁸ SARLO, Beatriz. *Tiempo Pasado*, Buenos Aires. Siglo XXI Editores. 2005. pág. 61.

apartado.

De esta planificación estructural y de la no mención tanto de víctimas como de victimarios es posible plantear la pregunta por el destinatario de este corpus.

Si el testimonio no judicializa en sí mismo – en términos legales - ¹⁰, si su utilización como materia prima está al servicio de una representación en tanto categoría – [...] *se incluyen solo aquellas descripciones representativas de lo señalado por quienes entregaron su testimonio*[...] ¹¹, ¿a la completitud de qué capítulo corresponde, según la escritura de Lagos, la entrega de este informe?

Acabo de escribir: *según la escritura*. Es importante detenerse en este punto.

El acontecimiento en el caso Valech –que no es necesariamente equivalente al testimonio de las víctimas, a sus vivencias-, emerge gracias a la judicatura de los gobiernos de la Concertación los cuales desde la figura del Juez ¹² documentalizan dichos *sucesos*.

Lagos, al buscar la completitud de un capítulo, al depositar en la suya los duelos de bocas y voces de los afectados, cubre con un hábito teleológico -en esta segunda instancia enunciativa suya- los *sucesos* experimentados por la mayoría de los testimoniantes o primeras personas. Es el fallo el que actúa. Es el fallo quien falla, y no los testimonios. Es la clausura la que sobreviene y *embarca*, sobre, y desde, un pasado aún demasiado cercano.

⁹ Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. Edición Ministerio del Interior. Edición Digital. págs. 225 – 257.

¹⁰ Además del método de tortura, los sujetos-víctimas son solo distinguibles entre sí mediante género: Hombre, detenido en septiembre de 1973. Relato de su reclusión en Regimiento Nro. 14. Los sujetos-victimarios a su vez son representados como hiatos y solo reconocibles por la ejecución de la tortura o su rango militar: Apareció el teniente [...] preguntando con groserías si había hablado. El cabo [...] responde que no he hecho nada. Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. Edición Ministerio del Interior. Edición Digital. pág. 240.

¹¹ Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. Edición Ministerio del Interior. Edición Digital. pág. 225.

¹² La inscripción del acontecimiento sólo tendrá lugar por el desvío del tribunal. Por tribunal no hay que entender solamente la institución jurídica sino más allá, sus procedimientos, su trabajo de pesquisa, la identificación de objetos testimoniales, la autenticación crítica, el registro, la comparecencia de las partes, la decisión, la ejecución, etc. En síntesis, todo aquello que caracteriza tanto a la historiografía como a la museografía. Pero antes que todas estas instituciones modernas, incluso antes e la institución misma del tribunal, está la figura del Juez, tal y como aparece en el Antiguo Testamento (...) El Juez es aquel que intenta acoger la demanda de aquel que ha sufrido un daño y que el tribunal no ha registrado. El juez no tiene archivos: el actuario no tiene huellas que comunicar, y sin embargo, hay algo que queda suspendido en este no man's land entre el dato y la huella. Puesto que no es repetible y autenticable a partir de la huella, no es –en términos estrictos- un acontecimiento. Y sin embargo ello ocurrió: una ruina de acontecimiento” DÉOTTE, Jean - Louis. op. cit. pág. 25.

III.- REMEMORANDO A - LEG(ORÍ)AS

En su “autobiografía” Barthes se refiere a su escritura: “El Texto no puede contar nada, se lleva mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria, que es ya la del Pueblo, la de la masa insubjetiva (o sujeto generalizado)[...]”

¹³

Probablemente Barthes no experimentó los sucesos de la tortura, más su afirmación anterior es legible dentro de los aspectos de la lengua en tanto forma de representación. Los planteamientos recurrentes de este texto, y que decantarán en el exceso que exhibe Fragmentos de un discurso amoroso, apuntan hacia la (im)posibilidad de una reconstrucción del sujeto.

Lo que se plantea, entonces, en esta escritura, no es la discusión en torno a si existió tortura o no, sino a la capacidad representativa de su exhibición en relación con la memoria.

La inscripción o texto emerge gracias a una judicatura, mas dentro de este acto se incluyen los probables saqueos, pesquisas y un completo aparataje que permite la emergencia de una alteridad.

Valech exhibe en su composición el trabajo del montaje ¹⁴ en donde cada uno de los segmentos testimoniales ha sido determinado y seccionado en función de una categoría de tortura (Desnudamiento, Golpizas Reiteradas, Colgamientos, Violencia Sexual, Violencia Sexual Contra Mujeres, etc.). Todos estos testimonios se encuentran

¹³ BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Avila Editores. 1978. pág. 5.

funcionalizados en pos de una idea, un concepto, una visión supuestamente estable y dispuesta a la circulación masiva – el mismo registro con el que trabajo es más fácil y rápido de hallar en web que a través del diario oficial -. La representación gráfica, la ausencia presente de estos cortes se da a través de los signos [...], que se pueden encontrar en cualquier momento de los relatos testimoniales. El corte puede presentizar tanto la ausencia de un nombre como la omisión de un cronotopo del relato. Estas sucesivas incisiones se dan no solo por el efecto del montaje – a nivel compilación -, sino, además, por una condición o mecanismo de lectura afín a cualquier narración y lectura: la alegoría.

La alegoría como mecanismo de lectura se halla estabilizada aquí, principalmente desde los planteamientos de Jacques Derrida – leyendo a De Man - y una descentrada lectura del concepto de alegoría según Walter Benjamin ¹⁵.

¿Qué sucede en este caso testimonial, en que los sujetos son conformados por un N.N, donde los testimonios están en función de un tejido ad-hoc a una idea central (la restitución de las víctimas mediante la emergencia de los *sucesos*)? O mejor, ¿cómo influye el carácter fragmentario de los testimonios en este cuerpo textual?

¹⁴ “A través de los raccords, cortes y falsos raccords, el montaje es la determinación del Todo (el tercer nivel bergsonian). Eisenstein no se cansa de recordar que el montaje es el todo [...] la Idea. [...] El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes-movimiento y sus relaciones.” DELEUZE, Gilles. La Imagen - Movimiento. Estudios Sobre Cine I. Barcelona. Paidós. 1991. pág. 51.

¹⁵ La alegoría se acciona mediante el traslado de significantes en una cadena metonímica. Hay en este mecanismo de lectura un desfase de referencialidad en tanto el significante del signo se halla vacío y solo se llena a través de la violencia impuesta de un significado. Derrida, leyendo a De Man, quien a su vez lee a Hegel, inscribe: “Lo que narra la alegoría es pues, en palabras del propio Hegel, la separación o desarticulación del sujeto respecto al predicado [...]. Para que el discurso tenga sentido, es preciso que se produzca esta separación, y sin embargo ella es incompatible con la generalidad necesaria de todo sentido. La alegoría funciona, categórica y lógicamente, como la piedra angular defectiva del sistema entero”. DERRIDA, Jacques. Memorias para Paul De Man. Barcelona. Gedisa. 1989. pág. 81. En esta relectura realizada por Derrida, la alegoría se exhibe como un mecanismo paradójico en tanto representa a una memoria que va más allá, reuniendo las dos memorias planteadas por Platón como contrapuestas: la mala memoria (hypomneme o pharmakon) frente a una buena memoria (anamnesis). Derrida, leyendo a De Man, exhibe estas memorias como una paradoja en tanto se presentan como un “deber de memoria” inscrito en una memoria quizá anterior a Gédachtnis y Erinnerung. Se rompe entonces el principio dialéctico de la memoria. Por otra parte el concepto de alegoría, planteado por Walter Benjamín en Alegoría y Trauerspiel, resulta afín en tanto hace reflexionar sobre la reconstrucción de un pasado que se basa en la reconstrucción de ruinas o restos: “Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad “simbólica” de expresión, de toda armonía formal clásica. De todo rasgo humano, sin embargo en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo.” BENJAMIN, Walter. Alegoría y Trauerspiel. en: El Origen del Drama Barroco Alemán. Madrid. Taurus. 1990. pág. 159. En estas dos formas de plantear la alegoría, se sintetiza el carácter paradójico de la rememoración en tanto este acto reconstructivo tiene como condición el constante diferimiento. La (im)posibilidad de reconstrucción supone una experiencia de la no experiencia y viceversa. Por lo tanto consta de un carácter anfibológico, es decir, una contradicción que no se opone sino que suma en su confrontación y choque. Además, se deduce que la conformación de la memoria (en tanto alegórica) se plantea y depende de un presente que siempre apunta hacia el futuro, desde este punto de vista es ideológica.

Según Deotté, el fragmento es una unidad extremadamente afín al Museo, a la colección, al archivamiento. Esto sucede por el carácter metonímico del fragmento, lo cual significa el encabalgamiento de un significante sobre otro y así sucesivamente. La estabilidad del fragmento radicaría en su carácter de apertura o inacabamiento, su diferimiento continuo de significado lo hace saltar de superficie de inscripción en superficie de inscripción, provocando un efecto de circulación que es al fin un acto comunicacional. Este efecto de circulación es lo que haría provechoso al mensaje que es este fragmento. Tal como sucede con el dinero la comunicación se traduce en un valor de cambio.

Desde este punto de vista, la experiencia mediada por un carácter alegórico en el acto de rememoración, que a su vez se encuentra circulando a través del texto – en este caso por un espacio virtual (Internet) - adquiere constantemente un diferimiento en tanto su igualamiento se da por la disyunción constante de significado. El significante corre eternamente tras el significado.

¿Qué es lo que se entrega entonces? Al recordar se alegoriza, al alegorizar se (a)lega, entregando y no una materia prima a disposición del apremio presente. Legando constantemente un alegato que (des)aparece ante los lectores potenciales.

ANAMNESIS

IV.- LEGOS

El duelo es la madre de la alegoría. DELBER AVELAR. Alegorías de la derrota.

Es probable que un posible lector considere los plateado anteriormente como una monstruosidad u horror. Es una idea probable, mas cabe en torno a esto una pregunta: si este texto que es el *Informe Valech* se halla en circulación, y dispuesto a la lectura e interpretación de un lector incógnito, ¿cuál es el efecto que supuestamente debería provocar? Si este corresponde a una toma de conciencia en torno al horror cometido en el período de los *sucesos*, el texto se presenta como un arma de doble filo.

La escena es la siguiente: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, año 2005. Una treintena de personas en una sala de conferencias mas bien pequeña. El tema de “reflexión” de dicha conferencia ¹⁶ ha sido el tratamiento de la memoria y el centro de la ronda de preguntas finales es nada menos que la excelentísima representante del Museo de la Memoria de Lyon. La luz de diciembre desborda cada rincón de la sala. Las reiterativas afirmaciones/preguntas por parte de un mayoritario grupo de señoras han oscilado entre el género y la educación en relación al uso de Villa Grimaldi como medio educativo. Las señoras preguntan, la representante de Villa Grimaldi traduce y la representante del Museo de la Memoria de Lyon responde cortésmente en francés. El ambiente es gratísimo y distendido, la camaradería corre paralela a las sonrisas mutuas. Todos *saben perfectamente lo que es la memoria y para*

¹⁶ Realizada y promovida por los representantes de Parque por la Paz (Villa Grimaldi). La conferencia se hallaba enmarcada en la planificación de transformar a Villa Grimaldi en un Museo de la Memoria.

qué sirve, por lo tanto es sobre lo que menos se habla: es el olvido presentizado.

Tras la toma de palabra de una señora que propone la planificación de visitas guiadas del estudiantado escolar, un joven que se ha sentido fuera de sitio durante la hora y media se anima a hacer una pregunta. Levanta la mano y la sonriente representante de Villa Grimaldi responde con un gesto de aprobación. ¿Qué políticas de memoria son suficientemente necesarias teniendo en cuenta una estetización y actual cosmetización de la experiencia?, porque usted sabrá que el parque construido sobre el terreno en que existió Villa Grimaldi no es Villa Grimaldi, dice el joven, que a estas alturas ya teme la probable resaca por parte los asistentes, cuyas cabezas juntas suman tantos años de trabajo intelectual.

Pero no se oye nada, bufidos rabiosos en un rincón, suspiros en otro y un profundísimo e incómodo mutis. Los ojos de la representante se mueven de un lado a otro, la dama francesa no entiende lo que sucede y ríe, algunos profesores comienzan a asentir con desgano al comentario. Comprendiendo que los ha puesto en jaque, el joven deja entrever un tímido gesto burlón para que la representante traduzca la pregunta a la excelentísima dama francesa. Pero la representante de Villa Grimaldi empieza a perder control y diplomacia, e indignada, se encarga de responder ella misma la pregunta: ¡Pero cómo, si la gente tiene que ir para saber lo que ahí sucedió! – la mujer se ruboriza -. ¡Para conocer los lugares en que se torturó gente!, - la mujer suda -, ¡para saber lo que pasó! – la mujer frunce los labios-.

La representante de la mismísima Villa Grimaldi no ha entendido el fondo de la pregunta. Obviamente, tampoco ha habido traducción.

Lo legible tras esta situación, perfectamente adaptable al caso Valech, es el problema de la simbolización de los espacios – tanto monumentales como documentales - de representación memorialística, es decir, la sentencia de la finalidad como fin y el fin como finalidad.

Si los testimonios del Informe Valech pretenden, tal como propone Lagos en la introducción, dar un cierre a un período de restitución memorial nacional mediante la reunión fragmentaria de relatos, a lo que se da paso es a la simbolización. El símbolo, al contrario de la alegoría, impone la estabilización de un concepto o signo lingüístico: *redondea la representación en una totalidad infisurada, en la cual imagen y sentido, signo y concepto, son indistinguibles.*¹⁷ El símbolo no acepta el carácter metonímico y de apertura que porta la alegoría. Las políticas gubernamentales de memoria, al no asumir la *descomposición* como elemento del duelo, iconizan esta serie de testimonios, transformándolos en caricaturas de los *sucesos*. Cosa que no sucedería si éstos no se hallasen en dicho documento. A su vez, el duelo, como resultado de la pérdida, se realiza en su incapacidad de realización: el duelo es un constante *estar en duelo*, y aquí radica su dificultad, en la decisión – mediante los sistemas de coacción social - de cuál es el límite para el olvido y el recuerdo. El *Informe Valech*, en tanto elemento de *solu(c)(s)ión* unitiva, provocaría precisamente el efecto inverso a sus supuestos propósitos, modelando a sus potenciales lectores como legos: constructo afín a cierto legado; alguien que no

¹⁷ AVELAR, Idelver. *Alegorías de la Derrota: La Ficción Postdictatorial y el Trabajo del Duelo*. Santiago. Cuarto Propio. 2000. pág. 16.

tiene noticias ni letras. Teleológicamente, provocaría la finalidad en el fin y viceversa.

¿Hay un modo, una forma de deber para hacerse cargo de estos recuerdos ajenos? Quien escribe ahora no forma parte ni simpatiza con partido político alguno, tampoco pertenece a un núcleo familiar o cercano a algún afectado, pero ha leído los textos y le importan lo suficiente como para realizar un trabajo, que muy probablemente, y al igual que *La Bemba*, acabará en algún ángulo del olvido.¹⁸

¹⁸ La Bemba es un texto que corresponde a la escritura teórica de un preso político, el cual mediante un excesivo análisis teórico, posterior a su experiencia y basado en conocimientos previos a su paso por la tortura y la cárcel, construyó un testimonio que tiene su asidero en un aparataje analítico. Todo esto lo convierte en un caso aparte ya que su condición posdictatorial –como sujeto enunciante- no se caracteriza por su experiencia. Mediante su aparataje teórico trabaja su experiencia como la experiencia de otro (la Teoría del Rumor Carcelario), es decir, como quien analiza sus materiales y no como quien quiere testimoniar como víctima o denunciante. Por supuesto, este texto tan disfuncional a las coyunturas postdictatoriales se halla relativamente olvidado. La Bemba. en: ÍPOLA, Emilio. Ideología y discurso populista. Buenos Aires. Siglo XXI. 2005.

V.- EXPEDICIÓN (o Sobreexposición)

Nota de Título ¹⁹.

Me están robando la imagen. Me han agarrá'o con los perros atados y... me están... Lo que van a hacer con mi imagen... no sé... JUAN CARLOS ONETTI. Entrevista Filmada: A Propósito de "El Dirigible". (Adaptación fílmica libre de El Pozo). 1994.

Aunque a primera vista no parezca, existe una abismante diferencia entre las palabras *educar* y *enseñar*: mientras la primera proviene del latín *duco* (*conducir*), la segunda encuentra su raíz en *insignare* (*poner en signos*) ²⁰.

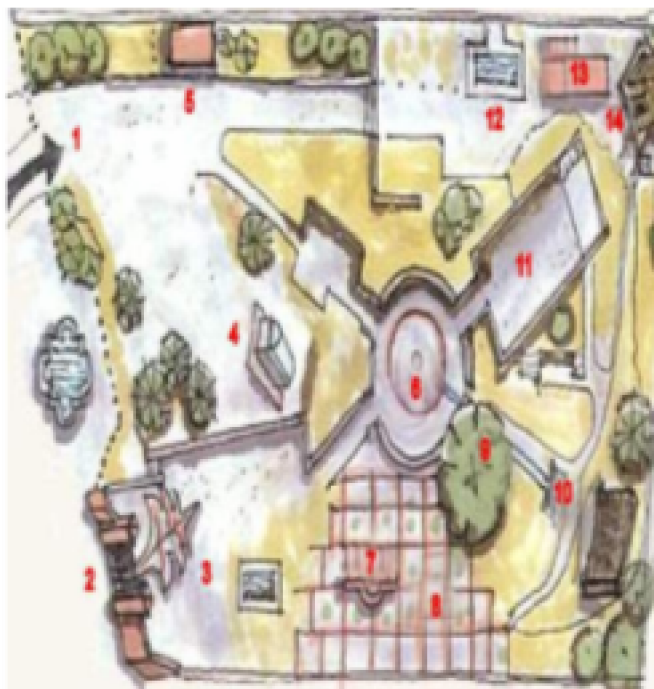
Es bajo la ilusión del segundo término, y no del propuesto por el *entonces ministro* y la entusiasta *señora en la conferencia*, que quien escribe visita Parque por la Paz. Para tales efectos, Quien Escribe llega al parque durante el horario de colación: de dos a cuatro de la tarde, se asoma por la reja y llama un par de veces. El aspecto del parque es fantasmal, comenzó septiembre y ha llovido hace pocos días, el aroma es de tierra mojada y humedad. Quien escribe piensa que su visita debe suceder fuera del horario normal de atención, de acuerdo a sus conocimientos teóricos sería más provechosa la noche, pero la quietud desbordante del almuerzo basta. ²¹ Grita un par de veces más y el

¹⁹ Sobreexposición: Fenómeno que consiste en aplicarle al negativo fotográfico más luz de lo indicado, para que al revelarlo se obtenga una luminosidad más allá de lo normal.

²⁰ COROMINAS, Jean y PASCUAL, José. Diccionario Etimológico. Madrid. Gredos. 1989.

cuidador le abre, Quien Escribe le explica la situación y el cuidador le permite pasar.

Parque por la Paz ofrece en su versión web un mapeo de su circuito:



Quien Escribe ya ha visto dicho circuito antes y decide no partir por el *principio*, no mirar a la piedra de entrada numerada por el 1 en el mapa. Lo primero en verse – punto cinco - es lo siguiente:

²¹ En torno a la memoria como olvido se hace necesario estabilizar una serie de conceptos: El Museo como institución surgida durante la Revolución Francesa se pretende democrática. La puesta en marcha de un período de “liberación” de colecciones artísticas o culturales pertenecientes a la iglesia y a ciertas coronas se presenta como una paradoja, en tanto cada movimiento de liberación porta, al mismo tiempo, un carácter de “anexión”. El Museo, además, pretende abarcar el conocimiento universal –no es casual su concordancia temporal con la Declaración Universal de Derechos del Hombre- mediante la supuesta suspensión temporal de sus materiales en exhibición. Según Deotté: Hay como una ideología de los lugares de memoria, que se junta con la del patrimonio. Su fondo común es la afirmación de una continuidad entre lo actual y el pasado, en que la materialidad de los archivos sería la marca más evidente. DEOTTÉ, Jean Louis, pág. 186. Por otra parte, si el narrador es quien puede restituir el acontecimiento a la memoria colectiva y se ha visto mermado por la estética del shock, lo que hallamos como experiencia “verdadera” –incluso dependiendo de la materialidad de los archivos-, sería según Deotté leyendo a Benjamín, un acto anamnésico: La aparición de la estética, como tema y como dominio de la realidad (el arte), señalaría esta crisis de la experiencia “objetiva” y “subjetiva”. En efecto, desde que una analítica del gusto, y a fortiori, una analítica de lo sublime, ellas mismas aparecieron ligadas a un nuevo género literario (el recorrido de exposición de Diderot); fue ahí el signo de historia de una crisis de la experiencia. Poniendo el acento sobre el choque, Benjamín describe entonces tal quiebra de la superficie de inscripción –individual y colectiva- que la experiencia no puede ser más que individual, separada de la comunidad: la experiencia de lo vivido. Paradojalmente, entonces, la experiencia subjetiva moderna –incluso la que se confundiría en los museos de saberes – es llamada vivida (Erlebnis) porque está cosificada. Lo vivido es lo inauténtico. [...] Por el contrario, la experiencia vuelta imposible, que permitía una recolección subjetiva de una experiencia colectiva es llamada simplemente la experiencia (Erfahrung). [...] La experiencia “verdadera” se retira en la noche, es la de la ensoñación inconciente, de las correspondencias, de la memoria involuntaria proustiana, de la rememoración o, más bien, de la anamnesis. DEOTTÉ, Jean Louis. op. cit. pág. 192.



Desde su invención hasta hoy la fotografía se ha pretendido uno de los medios de representación más fidedignos a la hora de *exhibir* el mundo, pues, supuestamente, entre lente y camarógrafo solo mediaría la máquina²².

En este caso, la fotografía se halla en el marco contextual Parque por la Paz. Este nombre no hace decir nada a la foto sin la referencia a Villa Grimaldi (lugar de detención y torturas durante el período de dictadura militar en Chile). Quien Escribe, entonces, debe pensar que los rostros exhibidos en estas fotografías pertenecen a personas que ocuparon esas inmediaciones durante aquellos días, en el aspecto fantasmal de las fotos se lee, además, una sugestión sobre la desaparición de dichos sujetos.²³

²² En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen. Sean cuales fueren las limitaciones [...] o pretensiones [...] del fotógrafo individual, una fotografía – cualquier fotografía – parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos. SONTAG, Susan. Sobre la Fotografía. Buenos Aires. 2006. pág. 16.

Mediante la condición democrática del acto fotográfico ²⁴ es posible revelar a la fotografía como la forma de representación menos fidedigna de un *suceso*: Según Susan Sontag el papel de la fotografía no consistiría en reproducir un suceso sino en re-velarlo: “*Sean cuales fueren los argumentos morales a favor de la fotografía, su efecto principal es convertir el mundo en un gran almacén o museo sin paredes donde cualquier tema es rebajado a artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética. Por medio de la cámara las personas se transforman en consumidores o turistas de la realidad*” ²⁵. El sentido de la fotografía – lo que los lectores *deben saber* en su revelamiento – dependerá de la *correcta* o *errónea* identificación de la imagen, lo cual significa, también, que dependerá de palabras, de signos, de nombres; en este caso corresponderá a Villa Grimaldi, y oblicuamente, a Parque por la Paz.

A lo que refiere la fotografía de Grimaldi, entonces, es a un determinado *tema*, similar al tratado en el *Informe Valech*. ²⁶

Hay algo vergonzante rodeando a Quien Escribe, le gustaría ocultar que al ver aquellas fotografías en blanco y negro ha pensado – casi instintivamente – en un significante que se aleja terminantemente de los espacios en que los rostros se representan. Al ver los rostros, al pensar en los *sucesos* no vividos, Quien Escribe ha sentido náuseas de sí mismo, de su distancia estética. Lo que no ha podido sacar de su visión obsesiva es esta imagen:

²³ La palabra fantasma – derivación de fantasía - encuentra un límite de su genealogía en el término griego φάντασμα, a través de este significante se despliegan significados aparentemente contrapuestos en el español el la medida que corresponde tanto a visión, imagen, aparición; como a fantasma, ensueño o ilusión. Diccionario Vox Griego – Español. Barcelona. Calabria. 1996.

²⁴ Desde sus inicios, la fotografía implicó la captura del mayor número posible de temas. La pintura jamás había tenido ambiciones tan imperiales. La posterior industrialización de la tecnología de la cámara sólo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su origen mismo: democratizar todas la experiencias traduciéndolas a imágenes. SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires. 2006. Pág. 17.

²⁵ SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires. 2006. Pág. 158.

²⁶ En el caso de la fotografía fija, usamos lo que sabemos del drama en el cual se inscribe el tema de la imagen. SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires. 2006. Pág. 130.



El nombre es “*Mujer Desconocida*”²⁷ y la copia se adjudica al fotógrafo Nadar y al año 1860. Lo extraño de esta foto es que dentro del gran desfile de artistas que posaron para Nadar (Victor Hugo, Baudelaire, Doré, Manet, etc.) es la única pose sin nombre, sin referente.

Ha pasado un tiempo de esta situación incómoda y Quien Escribe se ha animado, sin entender mucho por qué, a mostrar esta fotografía a un profesor de lenguas románicas, el profesor la ve, la recorre, piensa un par de segundos y dice: La mujer desconocida, claro, es una mujer de vida leve. ¿De vida leve?, ¿qué quiere decir eso? Una mujer de vida fácil, responde él. La figura de la prostitución, piensa para sí Quien Escribe, creyendo dar explicación a sus obsesiones visuales e intentando recordar algunas ideas de Walter Benjamín en torno al *cambio* y al *transe*.

Quien Escribe ha deseado recorrer el paseo, inútilmente, bajo el signo de la *enseñanza*, ha intentado modificar la antecesión del mapa. Reconoce, ahora, que la *expedición* se dedica a forjar solo métodos *educativos*.

De todos modos Quien escribe necesita comunicar, fotográficamente y en función de su tesis (aún sabiendo que dichas fotografías no serán nada más que un artefacto a favor de un determinado tema: la memoria como olvido), así que finaliza el capítulo con la siguientes fotografías: La primera corresponde un reportaje encontrado en web, a la antecesión del simulacro, la segunda a lo que Quien Escribe cree haber visto el día de su

²⁷ Mujer Desconocida. En: Nadar. París. Ed. Troisième. 1982. Pág. 32.

visita:









La pregunta no se cierra: ¿Qué es lo que se lega a generaciones posteriores?, ¿qué depositan estos discursos en quienes no accedieron al horror de los *sucesos*?

ANAMNESIS

VI.- SUMERGIR, EMERGER.

La inscripción en piedra reza:

PISCINA

LUGAR DE AMEDRENTAMIENTO

Sitio: Parque por la Paz (Villa Grimaldi): Lugar de memoria.

Primera re presentación:

Comúnmente, la piscina debería hallarse vaciada, mas el azar abundante de la naturaleza ha decretado lo contrario. Ha llovido y el reflejo, sugestivo de un significado estable e invertido, proyecta un cielo que a los ojos de entonces parece, parecía triste, amarillo. ¿Amedrentador? Solo en la medida de lo inquietante, de su insuficiencia, de su carácter de suplemento (lo que falta y sobra a la vez). El cielo de entonces no es el de *entonces*. Esta es la primera emergencia de una alteridad: intervenida por la naturaleza: El cielo que el agua entristece, en relación al evento “experiencial” – Septiembre 2005 - se hace inaprensible en cuanto a algún tipo de cercanía a una otredad – la del referente Villa Grimaldi, si existe y es uno -, o más bien, la encubre de simulaciones²⁸.

Segunda re presentación:

²⁸ “Si decimos del simulacro que es una copia de copia, icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza.” DELEUZE, Gilles. Apéndice, Capítulo 1: Simulacro y Filosofía. En: Lógica del Sentido. Buenos Aires. Antigua, Paidós, Ibérica. 1989. Pág. 259.

Villa Grimaldi fue arrasada, “en-causada” hacia la ceniza, con motivo del borramiento de las huellas relacionadas con la masacre. Sobre sus ruinas cenicientas, y durante los gobiernos de la Concertación – no con su financiamiento – se han reinstalado y mantenido una serie de espacios “representativos”: La Torre, Casas Corvi, una maqueta de la casa principal, La Piscina, etc.

La diferencia entre la piscina y los demás espacios radica en que, aparentemente, ésta no habría sido reinstalada, sino que se mantuvo, al menos en su forma o contornos, en el espacio dentro del cual cumplió funciones distintas al común de las piscinas. ¿Se mantuvo en el tiempo? No, no se afiátó en el tiempo debido al tránsito de su efecto: de lugar de detención y tortura se transformó en un paseo:

Siempre que las fotografías de temas más solemnes o desgarradores sean arte – y en eso se convierten cuando cuelgan de paredes, a pesar de cuanto se diga en contra – comparten el destino de todo arte colgado de paredes o apoyado en el piso de exhibición en los espacios públicos. Es decir, son estaciones a lo largo de un paseo, por lo general acompañado. Una visita a un museo o galería es un acto social, plagado de distracciones, en el curso del cual el arte se ve y se comenta.²⁹

Este espacio de trayecto es legible desde la cosmetización de la experiencia: Si para Lévinas el otro es un ente ante cual se debe tener cierta *responsabilidad*, la cual pasa a través de un tercer elemento que relaciona: en resumen el otro es visto desde una ética; ante la situación de la piscina, la ética se transforma en un acto estético exhibiendo el devenir recorrido desde y hasta: ética –estética – cosmética³⁰.

La manifestación de la segunda alteridad – término que cada vez parece más atravesado por aquel cerco que (a)cerca de Derrida – (des)aparece desde la figura del simulacro, pero esta vez como mapa que precede al territorio, es decir, desde los planteamientos del simulacro según Baudrillard:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que precede al territorio –PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS- y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los jirones de un territorio lo que se pudrirían lentamente sobre la

²⁹ SONTAG, Susan. *Ante el Dolor de los Demás*. Buenos Aires. Alfaguara. 2003. Pág. 141.

³⁰ “¿De qué se alimenta, entonces, el Museo imaginario de Malraux? De lo que queda cuando las antiguas pertenencias han sido negadas, ruinas que, paradójicamente, porque son como retratos de cadáveres, son ellas mismas, pero infinitamente más bellas, más verídicas. El Museo las eleva a la altura de la semejanza, privándolas de sí mismas, cuando la vida ya les ha sido retirada. Es solo en el Museo [...] que éstas finalmente se parecen. Y pareciéndose, se ensamblan unas con otras en un flujo perpetuo sin finalidad, en que por intermedio de sus colgajes, se deslizan unas en otras. El movimiento siempre más abstractivo, siempre más cercano al vacío, del hombre universal, es como el del Ángelus Novus de Klee, según Walter Benjamin: el ángel, el Gran Conservador, avanza retrocediendo. Delante de él se amontonan las ruinas de los mundos pasados o exóticos. Contempla entonces la vasta procesión turbulenta de la cosmética extendida hacia todas las producciones; lo que hoy se llama bienes culturales.” DÉOTTE, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido*. Santiago. Cuarto propio. 1998. Pág. 61.

superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real.³¹

Tercera re-presentación:

El acto fotográfico funciona como una suspensión de... El acto fotográfico, si bien correspondería a un modo de acceder al tiempo eventual en contraposición con la pintura, por ejemplo, no alcanza a dar cuenta de un sentido – o relación significante/significado equivalente, debido a su carácter no argumental – o su excesiva exposición al argumento – y su carácter fragmentario y selectivo: es decir, será incapaz de dar cuenta de un problema tal como lo puede ser la tortura y el asesinato.³² Por ende, el carácter de iniquidad de lo que podríamos llamar (in)memorial es portado dentro de estos aspectos que acá llamamos alteridad, es una arista más.

Cuarta re- presentación:

Al final – un final -, la manifestación de alteridad que antecede y precede a las demás: este en - sayo: este error: este yerro: esta errancia escritural en donde el arte es saber perderse.

La escritura funciona a través del nominalismo y la referencia constante a través de los nombres. En este caso la piscina es nombre y representación de – en tanto lugar de memoria – los nombres inscritos en el memorial de Villa Grimaldi:

Al invocar o nombrar a alguien cuando está vivo, sabemos que su nombre lo puede sobrevivir y ya lo sobrevive; el nombre comienza a acompañarlo en vida diciendo y portando su muerte cada vez que se le pronuncia al nombrarlo o invocarlo, cada vez que se lo inscribe en una lista, en un registro civil o una “firma” o signatura [signature]³³

La intransitividad transitiva – un modo del aparecer - se manifestaría a través de la alegoría³⁴ en tanto modo de re-velar un enunciado condenado mediante la crisis de representación:

Lo que narra la alegoría es pues, en palabras del propio Hegel, “la separación o desarticulación del sujeto respecto del predicado. Para que el discurso tenga

³¹ BAUDRILLARD, Jean. *Cap. I. La Precesión de los Simulacros. En: Cultura y simulacro. Barcelona. Ed. Cairós. 2002. Págs. 9-10.*

³² “El habla común fija la diferencia entre las imágenes hechas a mano como las de Goya y las fotografías, mediante la convención de que los artistas “hacen” dibujos y pinturas y los fotógrafos “toman” fotografías. Pero la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir [...] Se supone que una fotografía no evoca sino muestra. Por eso, a diferencia de las imágenes hechas a mano, se pueden tener por pruebas. Pero ¿pruebas de qué? La sospecha de que “Muerte de un soldado republicano” de Capa quizá no muestra lo que se dice que muestra (una hipótesis afirma que presenta un ejercicio de instrucción cerca del frente) sigue rondando los debates sobre la fotografía bélica. Todo el mundo es literal cuando de fotografías se trata.” SONTAG, Susan. *Ante el Dolor de los demás. Buenos Aires. Alfaguara. 2003. Págs. 57-58.*

³³ DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul De Man. Barcelona. Gedisa. 1989. pág. 61.*

sentido, es preciso que se produzca esta separación, y sin embargo ella es incomparable con la generalidad necesaria de todo sentido. La alegoría funciona, categórica y lógicamente, como piedra angular defectiva del sistema entero.³⁵

Así, cuando se nombra cualquiera de los referentes de los cuales se escribe e inscribe, se escoge un medio característicamente complicado para decir, se elige la escritura negra, juiciosa y que refiere lenguaje sobre lenguaje y que eterna, tardíamente, corre tras algún suceso acaecido.

Este problema de alteridad, que pareciera ser tan de la memoria, de la musa olvidadiza, de la memoria como olvido, se conforma por aquel elemento llamado punto de fuga, aquí se diría su imposibilidad de fuga, más abismo que otra cosa. Este ha sido precisamente el ejercicio realizado en este en-sayo en el cual se produce una quinta re-presentación en el *durante de tu lectura*. Aquí, en este *momento* donde nos (a)cercamos, precisamente nos hundimos en un fracaso, el de la lectura, pero siempre con esta (im)posibilidad, que es y no: el acto de sucumbir que es siempre (a)cercarce a un otro:

Quando me ocurre abismarme así es porque no hay más lugar para mi en ninguna parte, ni siquiera en la muerte. La imagen del otro – a la que me adhería, de la que vivía- ya no existe; tan pronto es una catástrofe (fútil) la que parece alejarla para siempre, tan pronto es una felicidad excesiva la que me hace reencontrarla; de todas maneras, separado o disuelto, no soy acogido en ninguna parte; en frente, ni yo, ni tu, ni muerte, nadie más a quien hablar.³⁶

³⁴ “Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad “simbólica” de expresión, de toda armonía formal clásica. De todo rasgo humano, sin embargo en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo”. BENJAMIN, Walter. Alegoría y Trauerspiel. En: *El origen del drama barroco alemán*. Madrid. Taurus. 1990. Pág. 159.

³⁵ DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul De Man*. Barcelona. Gedisa. 1989. Pág. 80.

³⁶ BARTHES, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. Madrid. Siglo XXI Editores. 1996. Pág. 22.

VII.- CUESTIÓN SUPERFICIAL. “La cuestión no consiste hoy en saber si el cine puede prescindir del espacio sino, más bien, si los espacios pueden prescindir del cine”. VIRILIO, Paul. *Estética de*

VII.- CUESTIÓN SUPERFICIAL. ³⁷

La velocidad de transporte multiplica la ausencia. PAUL VIRILIO. Estética de la Desaparición. Lo que se encierra en la permanencia está ya petrificado RAINER MARÍA RILKE. Sonetos a Orfeo.

Un rasgo común entre el *Informe Valech* y Parque por la Paz corresponde a su canal alternativo, el lector puede *acceder* al documento y monumento mediante una serie de *clicks* ³⁸.

Si bien la pantalla catódica o plasmática actual es parte de una genealogía cuya trayectoria es rastreable tanto en la *perspectiva renacentista* como en los *Prerrafaelistas*, su estabilización como medio masivo – es decir sobreexpuesto y expedito - se retrotrae a la supuesta primera fotografía, adjudicada a Niepce:

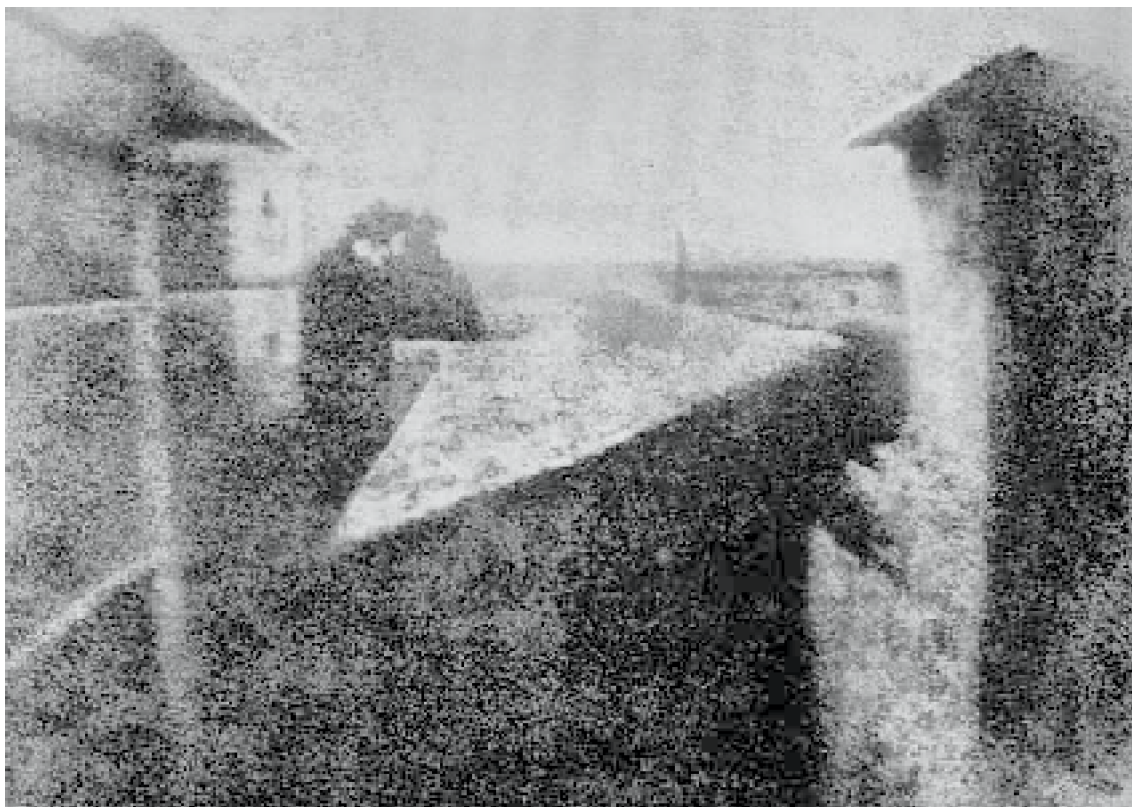
37

“La cuestión no consiste hoy en saber si el cine puede prescindir del espacio sino, más bien, si los espacios pueden

prescindir del cine”. VIRILIO, Paul. *Estética de la Desaparición*. Barcelona. Ed. Anagrama. 1998. Pág. 72.

38

Si bien Parque por la Paz puede ser visitado y el Informe Valech pedido en el Diario Oficial, la mínima distancia de un click a través de la World Wide Web se presenta de modo más seductor, simple y veloz; sobretodo para generaciones más jóvenes – y mucho más hábiles tecnológicamente – que no han tenido relación directa con los sucesos. Las direcciones son: www.villagrimaldicorp.cl y www.gobiernodechile.cl. Clickee si desea.



La imagen se ve *tan mal* como la también supuesta primera filmación/experimento cinematográfico de Edward Muybridge: ³⁹

³⁹ "... la fama Muybridge se basó más bien en sus estudios de movimiento, que comenzó en 1872 al tratar de fijar en la imagen el galope de un caballo. Continuó sus experimentos en 1877, colocando esta vez doce cámaras, una junto a la otra, con el propósito de fijar todas las fases del movimiento del animal al galope. Las obras *Locomoción Animal* y *El Cuerpo Humano en Movimiento* fueron publicadas todavía en vida de él. Pegadas una a continuación de la otra, y observadas a través de un cilindro estroboscópico, las fotografías semejaban, por primera vez, imágenes animadas. El mismo Muybridge proyectó sus imágenes sobre una tela a través de aparatos de este tipo, razón por la cual es considerado como uno de los precursores de la cinematografía." Museo Ludwig Colonia: *La Fotografía del Siglo XX*. Austria, Benedikt Taschen, 1997. Pág. 456.

VII.- CUESTIÓN SUPERFICIAL. “La cuestión no consiste hoy en saber si el cine puede prescindir del espacio sino, más bien, si los espacios pueden prescindir del cine”. VIRILIO, Paul. Estética de



Aquellos techos de París, visualmente, sugieren más la *deformidad* de una pintura expresionista que la reproducción fiel de la *realidad*. A su vez tras la realización del experimento de Muybridge a partir de 1878 se publicaron en todas partes las fotografías tomadas en California. Provocaron el entusiasmo de los investigadores científicos y la indignación de los artistas académicos, quienes pretendieron que la fotografía veía mal ”.

40

Este *ver mal* está directamente relacionado con el abismante cambio que habrá de provocar a través de todo el siglo XX el *movimiento detenido* del cine (y *viceversa*), las exigencias que la velocidad impondrá a la mirada en su nueva forma de *ver* servirán de fermento a una transformación de lectura sobre el mundo y por tanto del mundo mismo.

Según Susan Sontag en *Ante el Dolor de los Demás*:

El atentado al World Trade Center del 11 de Septiembre de 2001 se calificó muchas veces de “irreal”, “surrealista”, “como una película” en las primeras crónicas de los que habían escapado de las torres o lo habían visto desde las inmediaciones. Tras cuatro décadas de cintas hollywoodenses de desastres y elevados presupuestos, “Fue como una película” parece haber desplazado el modo como los sobrevivientes de una catástrofe solían expresar su nula asimilación a corto plazo de lo que acababan de sufrir.⁴¹

Tras cuarenta años de cine de catástrofe – adorno de efectos especiales mediante - la manifestación de la *experiencia* es articulada desde un referente artificial, desde el artefacto, desde el caro juguete cinematográfico llamado cine.

La fotografía detiene la realidad – si algo puede decir la fotografía por sí misma, es: *esto existió* -, el cine a su vez, echa a andar esta serie de verdaderas *lexias* reveladoras del hombre y obligan a apuntar la mirada desde la base de lo *conocido*, de la *gnosis*,

⁴⁰ SADOUL, George : *Historia del Cine Mundial. Desde los Orígenes Hasta Nuestros Días*. México, Siglo XXI, 1987. Pág. 7.

⁴¹ SONTAG, Susan. *Ante el Dolor de los Demás*. Buenos Aires. Alfaguara. 2003. Pág. 31.

pues la velocidad, que primero se producirá a 16 fotogramas por segundo y luego a 24 fotogramas por segundo, exigirá una lectura que no da espacio a la pausa, una lectura vertiginosa en donde la interpretación se encuentra siempre doblemente a destiempo. El signo lingüístico encontrará, entonces, un buen motivo para darse en estabilidad, en *igualitaredad* e *indiferencia* en pos del conocimiento.

Pero la pantalla catódica y plasmática no cuentan con una importante característica del cine y fotografía: su *palpabilidad*, su concreción material. La imagen se materializa en el medio de archivamiento: el cine es una forma continua de fotografías, por lo tanto ambos mecanismos representativos se plasman en un medio clasificable y archivablemente concreto ⁴². No sucede lo mismo con las emisiones de la pantalla catódica y plasmática, en donde, de modo similar al puntillismo impresionista, la imagen se va configurando en base a una serie de píxeles o fragmentos diminutos que exhiben *acabando* al objeto representado. Si nos situamos en la pantalla masiva actual – el monitor del PC – encontramos una situación más compleja aún: se puede *estar* frente a otra persona en tiempo real y en diálogo, se puede incluso llegar a relaciones de tipo sexual en *tiempo real*. La pregunta que sobreviene ante esto es la que se hace Paul Virilio en *La Inseguridad del Territorio*:

El día que el aparato supersónico, al igual que el aparato fotográfico, nos permita tomar cualquier instantánea del mundo nos convertiremos en una película sensible que nada puede “velar”, un rollo fotográfico en el que las sobreimpresiones volverán incomprendible la imagen. ¿Qué espera nos espera para cuando ya no tengamos necesidad de esperar para llegar? ⁴³

Virilio responde esta pregunta suponiendo lo que pasará a nuestro vehículo metabólico en relación a la lectura veloz: *se volverá pesado, inoperante, insuficiente*. Estos adjetivos son semejantes al jaque que provoca el exceso y desborde de información en la memoria: el momento en que la misma memoria se convierte en olvido, no alternadamente, sino a la vez. Para aquellos lectores que gustan de la desgastante y tediosa estabilidad: es la imagen y paradoja de Funes, el memorioso, quien olvida porque recuerda.

Esta instantaneidad que obliga a estabilizar significantes, el hipervínculo sin el cual no hay *avance* en la lectura, se presentan como pieza fundamental en la *democratización* que pretende el *Informe Valech* y Parque por la Paz, nosotros, lectores, podemos aparentemente alcanzarlos con no más que un click – onomatopeya y no signo – gracias al cual *poseemos* y *acabamos* lo que aquellos testimonios y experiencia puedan comunicarnos a través de otros medios.

Es en la velocidad de estas superficies (in)memorialmente fugaces, vidriescas y ultrarrápidas por nece(s)idad, donde se halla la estabilización de *conceptos*, *definiciones* (tan caras nuestro actual clientaje estudiantil) y *nombres*, y hasta tal punto que la acumulación memorial será cada vez más fiable a estos sistemas y medios *anamnésicos* que a los antiguos métodos de archivo. ⁴⁴

⁴² No hago referencia aquí al actual cine digital, el cual sería otro tema en sí, mucho más complejo.

⁴³ VIRILIO, Paul. *La Inseguridad del Territorio*. Buenos Aires. Ed. La Marca. 1999. Pág. 191.

VII.- CUESTIÓN SUPERFICIAL. “La cuestión no consiste hoy en saber si el cine puede prescindir del espacio sino, más bien, si los espacios pueden prescindir del cine”. VIRILIO, Paul. Estética de

Beatriz Sarlo ejemplifica estos nuevos formatos de lectura en *Escenas de la Vida Posmoderna*, en el capítulo correspondiente al *zapping*, ella los nombra ahí como una nueva sintagmática, paradójicamente paradigmática, donde ya no importa el orden, velocidad o alternancia que se siga en el *zapping* pues cada una de las tramas de los canales de televisión son fácilmente reconstruibles.

La *sintagmática anamnésica* es hoy el modo *palpable* y *concreto* de transmisión informativa, otra pieza más en el tablero de los juegos *posmodernos* – si existen y son uno –. La cuestión, la pregunta en torno a estas vidriescas superficies de inscripción, creo, gira alrededor de la gran tentación que ellas mismas provocan a quienes pretendan saber darles un uso *productivo*: ¿usarlas para atenuar – arruinando – las ruinas que ellas mismas han venido provocando desde las vanguardias?

Es nuevamente *in-signare* frente a *duco*.

⁴⁴ “El hombre, deslumbrado consigo mismo, fabrica su doble, su espectro inteligente, y confía la tesaurización de su saber a un reflejo. Una vez más estamos en el ámbito de la ilusión cinematográfica, del espejismo que produce la precipitación de la información en la pantalla del ordenador. Pero lo que se ofrece es justamente información, no sensación: se trata de la apátheia, esa impasibilidad científica que hace que cuanto más informado está el hombre, tanto más se extiende a su alrededor el desierto del mundo. La repetición de la información (ya conocida) perturbará cada vez más los estímulos de la observación extrayéndolos automática y rápidamente no solo de la memoria, sino ante todo, de la mirada, hasta el punto de que, a partir de entonces, la velocidad de la luz limitará la lectura de la información y lo más importante en la electrónica informática será lo que se presenta en la pantalla y no lo que se guarda en la memoria.” Otro lugar desde el cuál exhibir este arruinamiento cultural podría ser 2666 de Roberto Bolaño: En La Parte de los Crímenes el lector asiste sin cesar a la estabilización del crimen como lo común, se acaba el enigma y los relatos sobre víctimas de asesinatos y vejaciones atroces desfilan uno tras de otro a través de más de doscientas páginas. El efecto anestésico y apático que se presenta en una lectura, al asistir una y otra vez a definiciones y caracterizaciones de los cuerpos femeninos arrasados, encuentra su lugar en la disminución del shock benjamineano. No está de más re-citar el epígrafe inicial de Baudelaire: Un oasis de horror en medio de / un desierto de aburrimiento. VIRILIO, Paul. Estética de la desaparición. Barcelona. Anagrama. 1988. Pág. 50, 51. y BOLAÑO, Roberto. 2666. Anagrama. Barcelona. 2004.

ANAMNESIS

VII.- SITIO.

Nota del título ⁴⁵

¿Quién no diría que las glosas aumentan las dudas y la ignorancia, puesto que no se ve ningún libro, sea humano, sea divino, en que el mundo se afane, cuya interpretación agote la dificultad? MONTAIGNE. Ensayos. Cap. XIII: De la Experiencia. Me he sentado a escribir este diario, no quiero que la soledad vague en mí sin sentido, necesito gente, necesito lectores... No para comunicarme con ellos. Sencillamente para dar señales de vida. WITOLD GOMBROWICZ. Diario 1953-1969.

Como lector, pocos de los testimonios o relatos del *Informe Valech* me han punzado tanto como el siguiente fragmento:

Ya de mañana fui trasladado (arrastrado por el pelo) a una sala de reuniones donde se me expuso (semi desnudo) al grupo, sentándome en frente y mirándolos; cosa que no podía hacer bien ya que tenía ambos ojos muy hinchados y sangraba de la cabeza y todo el cuerpo estaba golpeado. Se les dijo: “Aquí está vuestro jefe, así tratamos a los perros” [...]. ⁴⁶

⁴⁵ Para el discurso académico que aspire y guste de la estabilidad, se expone y destaca el juego de significados entre sitio (lugar, espacio) y sitio (cerco, rodeo, acción de asolar, encierro).

⁴⁶ *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura: Capítulo: Métodos de tortura, definiciones y testimonios. Edición Ministerio del Interior. Edición Digital. Pág. 237.*

Se revela algo en su literalidad, se oye el eco de una resonancia literaturesca, o este efecto de inquietud solo se deba a lo intemporal, al tintineo afásico de “*Aquí está vuestro jefe, así tratamos a los perros...*”. Este enunciado podría haber estado en una novela de Tolstoi, pero no, se encuentra en el *Informe Valech* y no sería literatura, sino testimonio directo cumpliendo una finalidad de estabilización y reparación de un pasado, supuestamente.

Cuando en una entrevista le preguntan a Primo Levi – sobreviviente de Auschwitz - sobre la importancia del traspaso del testimonio a las nuevas generaciones en el marco de las conferencias en colegios secundarios, Levi hace referencia a que hace bastante tiempo que no asiste a una y dice: *De todos modos siento que mis textos son viejos, que envejecieron.*⁴⁷ He aquí un ejemplo del desgaste del *shock* en el anacronismo y los límites difusos entre testimonio y relato en cualquier acto de lenguaje. Levi, quien personalmente dice que los sobrevivientes del *lager* no son los *mejores*, expresa la duda, la contradicción entre el acto de decir o no, de relatar “olvidando” o callar.

Demos un salto en el tiempo: Año 2004, previo a la aparición pública del *Informe Valech* – no de la recopilación de los testimonios – se publica en Chile una novela de Mauricio Electorat: *La Burla del Tiempo*. En ella se encuentra el siguiente fragmento:

Y un detalle curioso, que había un tableteo de máquinas de escribir como ruido de fondo, taca taca taca tac, ¡ting! ¿Qué huevada tan rara, no? Digo hablándole al Claudio del espejo, ahí en el bar Boadas, en la calle Tallers, en Barcelona, España, veinte años después. [...] Nada tan extraño, dice él, que en todas esas casas, hablando de los centros de detención de la policía política, en la calle Londres, en José Domingo Cañas, en Villa Grimaldi, había oficinas, quiere decir que también se hacía trabajo administrativo, con mecanógrafas, secretarias, empleados, todo eso. O sea que taca, taca, tac, ¡ting!, patada en el culo, que caminara el huevón, que no lo habían traído de paseo, taca tac ¡ting!, golpe en la cabeza, ¿qué mierda?, cuidado con el mate, agáchate, taca tac ¡ting!, fierro helado, piensa, cañón de metralleta en las costillas y otra patada, esta vez en los riñones, taca tac ¡ting!, llegamos, huevón, siéntate no más, busca a tuntas dónde, pero zancadilla, cae al suelo, de bruces, taca tac, levántate mierda, ¡ting!, que qué se había creído, trata de incorporarse, pero no puede y el suelo está mojado, solo entonces se da cuenta, huele a orines, allí, en sus narices, el suelo lleno de meados. El tipo se debe de haber dado cuenta de su mueca de asco, porque taca tac ¡ting!, ¿tenís sed, huevón?, lame no más, que qué creía, ¿que le iban a traer whisky? Carcajada. ¡ting! Lo levantan en vilo, lo sientan en una silla a horcajadas, le atan las manos contra el respaldo. Que cerrara los ojos, el concha de su madre, taca taca tac, le quitan las vendas, arrancan pestañas, le ponen un capuchón, lo atan con una cuerda, casi no respira y él, reuniendo fuerzas consigue sacar un hilo de voz, por favor, si acaso podía saber por qué razón estaba aquí, y claro, que le debían una explicación al caballero, cómo no ¡ting!, bofetón, puñetazo en la mandíbula. No siente nada. Un resplandor solo y después, silencio.⁴⁸

⁴⁷ LEVI, Primo. Deber de Memoria. Ed. Libros del Zorzal. Buenos Aires 2006. Pág. 29.

⁴⁸ ELECTORAT, Mauricio. *La burla del tiempo*. Colombia. Seix Barral. 2004. Págs. 291-292.

Si bien el tratamiento del lenguaje en relación al uso, que es lo que prima en el lenguaje, es más actual que en aquel testimonio, lo importante radica, creo, en el tratamiento del (pa)t(h)ema. La importancia no está anclada en si el narrador, o el mismísimo Electorat experimentaron o no la tortura, tampoco en los niveles de violencia que adquiriera o no la descripción, sino en la vuelta de tuerca en torno al tema, lo que Hannah Arendt llama “entrenar a la imaginación para que salga de visita”. El poder de dicho fragmento no radica en lo verídico que porta sino en su carácter verosímil, lo cual no significa que se esté reflexionando aquí sobre la literatura como sistema autónomo y distanciado del mundo ni mucho menos. El poder de la literatura se revelaría en este párrafo como la potencia de diálogo y apertura que porta en relación a ese *otro* primer testimonio, la capacidad de poder reinventar un *suceso* que, como ya se ha expuesto en el primer capítulo, nunca da la medida del acto lingüístico.

En el párrafo la *experiencia* se refresca y revela, además, mediante un trabajo de reflexión en su forma y contenido (ambas, partes de un solo cuerpo): el movimiento difuso en la relación entre escritura y experiencia. En este trabajo de reflexión se lee, además de este movimiento, o mejor, en él, la aparición del tercer espacio.

La literatura – en este caso latinoamericana – ha ido adquiriendo durante los últimos años una cercanía a la teoría, escritores como Rey Rossa, Volpi, Somoza, Electorat, Bolaño, Piglia, por citar a algunos, exhiben en la escritura al fantasma del desarraigo identitario latinoamericano apoyando su escritura en reflexiones críticas, estéticas y filosóficas. Ante la velocidad de la sobremodernidad ⁴⁹, que exige una búsqueda de sentido en medio de sistemas en constante cambio, la nece(s)idad de lo identitario latinoamericano se presenta aparentemente como un obstáculo (como si la cultura griega no fuera una traducción romana depositada y modelada en el mundo europeo), mas aquel vacío, ese no-lugar, aquel *sitio* de la pérdida que se arrastra desde los textos “precolombinos” puede ser, según la teoría del tercer espacio, el lugar de recuperación.

Si la excesiva y abundante sobremodernidad transforma al mundo en un reguero de desechos conceptuales, para el caso latinoamericano, según Moreiras: “*Quizá en el residuo o excedente esté, después de todo, en su sentido específico de resto o remanente irreducible al ontologocentrismo, la posibilidad de una cierta contribución latinoamericana a la crítica de la ideología, de la que depende en última instancia el valor*

⁴⁹ Marc Augé piensa la sobremodernidad como un anverso de la posmodernidad, lo que ésta no muestra. Lo que yo leo tras sus postulados es el pensar la posmodernidad más desde su carácter moderno y desde el sentido de la acumulación, exceso y desborde que la caracteriza: “La “aceleración” de la historia corresponde de hecho a una multiplicación de acontecimientos generalmente no previstos por los economistas, los historiadores ni los sociólogos. Es la superabundancia de acontecimientos lo que resulta un problema [...] Lo que es nuevo no es que el mundo no tenga, o tenga poco o menos sentido, sino que experimentemos implícita e intensamente la necesidad cotidiana de darle alguno: de dar sentido al mundo, no a tal pueblo o a tal raza. Esta necesidad de dar sentido al presente sino al pasado, es el rescate de la superabundancia de acontecimientos que corresponde a una situación que podríamos llamar de “sobremodernidad” para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso. [...]Es pues, con una figura del exceso – el exceso de tiempo – con lo que definiremos primero la situación de sobremodernidad [...] Desde el punto de vista de la sobremodernidad la dificultad de pensar el tiempo se debe a la superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo”. AUGÉ, Marc. Los no-lugares: Espacios del anonimato. Barcelona. Ed. Gedisa. 1993. Págs. 34 -35 -36 -37.

*ideológico mismo de la práctica estética y de la práctica crítica”*⁵⁰

Este “aporte” se daría a través de una narrativa que encuentra su último punto de (des)anclaje en el trabajo del *método*, lo paradójico radicaría en que el método forme parte decisiva en el delineamiento borrador de la identidad.

Un buen ejemplo donde se abismaría tanto esta *paradoxa* como el trabajo del tercer espacio sería aquel momento de Respiración Artificial⁵¹ en que Tardewski – alter ego de Witold Gombrowicz, filósofo y escritor polaco radicado durante décadas en Argentina – le explica a Renzi la teoría de Valéry: El Discurso del Método es la primera novela moderna, pues la trama consiste en el trabajo de una idea. Tardewski ficcional, potencial Gombrowicz poseedor de un lenguaje sin lugar, carente de vocales, explica desde aquel territorio lingüístico limítrofe – algún *sitio* inabismable entre Latinoamérica y Europa – una teoría del método como primera novela moderna al argentino Renzi, éste porta la contraparte a la propuesta con la teoría de la escritura arltiana como primer hito de la literatura moderna latinoamericana. Este método sumado al vacío *llenándose* en identidad daría contorno al tercer espacio.

Escribí *llenándose*, esta forma del gerundio, tan insoportable para las clases cultas iniciadoras de la supuesta novela moderna latinoamericana correspondía al trabajo de lenguaje desarrollado por Roberto Arlt. Para Piglia Arlt *ocupa* el *lugar* de iniciador de la novela moderna latinoamericana pues *parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, dinero y locura, entre verdad y complot y los convierte en una estrategia narrativa.*⁵² La limpieza, la pulcritud del lenguaje, en contraposición a un Lugones, por ejemplo, no son características del discurso arltiano, tampoco la transcripción cruda o primaria del habla, su trabajo de lenguaje corresponde a un pastiche que reúne desde discursos técnicos hasta formas radionovelescas. En este vacío conformado por experiencia y lenguaje y *llenándose* constantemente en vacío, los textos latinoamericanos *se constituyen a partir de una experiencia básica o extrema de pérdida del fundamento que de una forma u otra tematizan; por último, todos ellos hacen del lugar de la pérdida el lugar de una cierta recuperación, siempre precaria e inestable, pues siempre constituida sobre un abismo.*⁵³ Tras esta figura formada de movilidad constante y solo contorno se *sitiaría* una posible identidad. Esa “identidad”, mediada desde el tercer espacio, se revela, dando un salto desde Arlt hasta Electorat, en la figura de uno de sus personajes apátridas y de habla coloquial, quien exponiendo en pleno discurso ante la Comisión Internacional para la Administración Pública, y sobre el podio, procede a preguntarse por la pérdida amorosa que inició mediante la correspondencia realizada con *Señorita latinoamericana, bien parecida, de origen escandinavo*, y cuyas exigencias para dicha correspondencia amorosa son *Cultura y buena presentación*⁵⁴. Dicho personaje sugería a la dama, en el proceso de conquista, las lecturas de *los*

⁵⁰ MOREIRAS, Alberto. Tercer Espacio: Literatura y Duelo en América Latina. Santiago. Lom Ed. 1999. Pág. 21.

⁵¹ PIGLIA, Ricardo. Respiración Artificial. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1988.

⁵² PIGLIA, Ricardo. La Ciudad Ausente, Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1992. Pág. 28.

⁵³ MOREIRAS, Alberto. Tercer Espacio: Literatura y Duelo en América Latina. Santiago. Lom Ed. 1999. Pág. 25.

*famosos Lanzallamas de Arlt.*⁵⁵ Es en esta alegoría donde se revela el residuo, el pastiche, una identidad.

En otro texto de Arlt titulado *Escritor Fracasado* asistimos a la narración de un escritor que ha intentado todos los caminos posibles para convertirse en un narrador sobresaliente, desde el frecuentar círculos intelectuales, hasta la dirigencia de escritores jóvenes e iconoclastas, desde la compra de una silla de cemento emuladora de una celda de monasterio hasta la crítica literaria.

Lo que llama la atención del texto es la enunciación final. Tras intentar todos los caminos posibles, el personaje justifica su elección por la inacción, *mediocridad* y preferencia por la inclasificación ante sus (im)pares con: *Yo sé que tengo razón.*⁵⁶

En *Yo sé que tengo razón* se unen dos componentes clave del tercer espacio: la enunciación en primera persona, es decir la *doxa*, juicio u opinión y el *método* expresado, eso sí, en función de la *doxa*: he aquí la *paradoxa* del tercer espacio en tanto el fracaso conforma, a la vez, un triunfo. El escritor fracasado *sabe perderse*, como diría Benjamin.

Si la *doxa* y el *método*⁵⁷ conforman parte importante del tercer espacio, y si la representación de la experiencia está condicionada por su negación, es decir por la lógica de los universos simbólicos - "*Lo propio de los universos simbólicos es constituir para los hombres que los han recibido como herencia un medio de reconocimiento más que de conocimiento*".⁵⁸ - hallaríamos el delineamiento de los contornos que (des)dibujan los límites entre escritura y realidad en tanto nuevo *acto experiencial*.

Según Foucault habría una especie de triángulo entre realidad, verdad y poder:

Mientras que lo fabuloso no puede funcionar más que en una indecisión entre lo verdadero y lo falso, la literatura se instaura en una decisión de no verdad: se ofrece explícitamente como artificio, pero comprometiéndose a producir efectos de verdad que son como tal perceptibles. [...] La ficción ha reemplazado [...] a lo fabuloso; la novela se liberó de lo fantástico y no se desarrollará mas que liberándose totalmente de sus ataduras. La literatura forma parte, por tanto, de este gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso, pero la literatura ocupa en él un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse ella misma

⁵⁴ ELECTORAT, Mauricio. Juego de Cartas. En: Nunca fui a Tijuana y otros relatos. Ed. Siglo XXI. Santiago. Pág. 87.

⁵⁵ Ver prólogo a Los Lanzallamas. ARLT, Roberto. Buenos Aires. Losada. 1990. Pág. 8. En él se plantea la distancia frente a un Joyce y la conformación de una literatura latinoamericana propia a fuerza de trabajo.

⁵⁶ ARLT, Roberto. Cuentos Completos. . Buenos Aires. Seix Barral 1996. Pág. 166.

⁵⁷ El actual no sería tiempo de sabios (sofoi), sino de quienes dominan el método, la técnica, quienes "hacen como que saben" (doxosofoi).

⁵⁸ AUGÉ, Marc. Los no-lugares: Espacios del anonimato. Ed. Gedisa. Barcelona. 1993. Pág. 39.

fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la transgresión, o de la revuelta. Más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la “infamia”, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado.⁵⁹

Habría en la literatura una ética paradójica, similar a la moral del juguete, en tanto ella misma formaría parte de este gran sistema de coacción Occidental (lo que Foucault llama también “mal de archivo”), por lo tanto la literatura, dentro o no de aquella coacción, supone un acto político en este *sacar a la imaginación de visita*, mas un acto político que siempre pasa por un filtro estético (es *Erlebnis* siendo *Erfahrung* en el acto y esfuerzo histórico de la memoria).

Como lector, la siguiente narración me parece mucho más horrorosa que varios de los testimonios del *Informe Valech*, en ella Carlos Wieder (El Infame), un artista del recién instalado régimen militar chileno en 1973 – poseedor de una abismante distancia estética – vuela sobre los cielos de Chile portando un mensaje:

Lentamente, por entre las nubes, apareció el avión. Al principio era una mancha no superior al tamaño de un mosquito. Calculé que venía de una base aérea de las cercanías, que tras un periplo aéreo por la costa volvía a su base. Poco a poco, pero sin dificultad, como si planeara en el aire, se fue acercando a la ciudad, confundido entre las nubes cilíndricas, que flotaban a gran altura [...] Y ahí, en esas alturas, comenzó a escribir un poema en el cielo. Al principio creí que el piloto se había vuelto loco y no me pareció extraño. La locura no era una excepción en aquellos días. Pensé que giraba en el aire deslumbrado por la desesperación y que luego se estrellaría contra algún edificio o plaza de la ciudad. Pero acto seguido, como engendradas por el mismo cielo en el cielo aparecieron las letras. Letras perfectamente dibujadas de humo gris negro sobre la enorme pantalla de cielo azul rosado que helaban los ojos del que las miraba. IN PRINCIPIO...CREAVIT DEUS...CAELUM ET TERRAM, leí como si estuviera dormido. Tuve la impresión – la esperanza – de que se tratara de una campaña publicitaria. Me reí solo. Entonces el avión volvió en dirección nuestra, hacia el oeste, y luego volvió a girar y dio otra pasada. Esta vez el verso fue mucho más largo y se extendió hasta los suburbios del sur. TERRA AUTEM ERAT INANIS... ET VACUA... ET TENEBRAE ERANT... SUPER FACIEM ABYSSI... ET SPIRITUS DEI... FEREBATUR SUPER AQUAS...[...] El avión se inclinó sobre un ala y volvió al centro de Concepción. DIXIT QUE DEUS...FIAT LUX... ET FACTA EST LUX, leí con dificultad, o tal vez lo adiviné o lo adiviné o lo soñé [...] En el cielo de Concepción quedaron las siguientes palabras: ET VIDIT DEUS... LUCEM QUOD... ESSET BONA... ET DIVISIT...LUCEM A TENEBRIS. [...] Esta vez solo escribió una palabra, más grande que las anteriores, en lo que calculé era el centro exacto de la ciudad: APRENDAN.⁶⁰

Ante mi lectura este fragmento es horrible. Explicaciones (método) u opiniones (doxa) aparte, esta escritura me punza y realiza un nuevo “giro subjetivo” en mi forma de repensar ciertos pasajes de una “historia oficial” chilena.

⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *La Vida de los Hombres Infames*. Ed. Altamira. La Plata. 1996. Pág. 137- 138.

⁶⁰ BOLAÑO, Roberto. *Estrella Distante*. Barcelona. Ed. Anagrama. 2000. Págs. 34 a 39.

Según Piglia *hay una relación entre la lectura y lo real, pero también hay una relación entre la lectura y los sueños, y en ese doble vínculo la novela ha tramado su historia.*⁶¹

Es esta relación la expuesta en *Respiración Artificial*, no como una dicotomía, sino como un movimiento continuo e inestable de signos oscilantes entre estas dos difusas realidades:

Esto es precisamente lo peligroso. Las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos venideros, las chispas de los incendios futuros. No tenía intención de decir eso, me contesta A. Eso dice usted, le contesto tratando de sonreír. Pero ¿sabe qué aspecto tienen las cosas realmente? Puede que estemos ya sentados encima del barril de pólvora que convierta en hecho su deseo.⁶²

Quien sabe leer es quien sabe oír, así habla Max Brod de aquel Kafka y lo define, sobre todo, como el que sabe oír. Kafka, lee Tardewski, era capaz de oír durante horas. En el mundo se comportaba sobre todo como un oyente reservado y monosilábico. Se comportaba en verdad, leyó Tardewski en su cuaderno de citas, como el que escucha, como el que sabe oír. Y ese es el mejor modo de definirlo, dijo Tardewski. El hombre que sabe oír, por debajo del murmullo incesante de las víctimas, las palabras que anuncian otro tipo de verdad. Oigamos por un momento, dijo Tardewski, la voz de aquel Kafka.⁶³

Esta escritura entonces, la que se hace ahora, ¿qué tipo de escritura política sería o gustaría ser? Gustaría ser la del escritor fracasado que renace como política intransigente, casi como no político, o al menos como el político que está solo y hace política primero sobre sí mismo y sobre su vida y se constituye como ejemplo.⁶⁴ , gustaría ser escritura que se acaba a sí misma en estos mecanismos de sitio, pues sitio es tanto lugar como a-solamiento, es el acto de dar lugar a un cuerpo textual y discursivo asumiendo el roer de los cuervos que al mismo tiempo van siendo delineados por la propia mano.

Se prepara aquí, entonces, una escritura del fracaso (académico, de tercera persona), un fracaso de político "irreal", trotskiano:

Hoy es martes 05 de Diciembre del 2006,

Hace un par de días una figura clave dentro de la división del país, división anclada de uno u otro modo sobre recuerdos no reparados, sobre fantasmas no discutidos, ha sido hospitalizada supuestamente con riesgo vital.

Durante el primer día de hospitalización de Pinochet pasé por las afueras del Hospital Militar, solo pasé y seguí rumbo al centro de Santiago por 11 de Septiembre. Al inicio de esta calle, manifestantes de izquierda expresando repudio de diversas y despreciables maneras. Seguí, y mientras caminaba hacia el centro, 11 de Septiembre

⁶¹ PIGLIA, Ricardo. *El Último Lector*. Barcelona. Ed Anagrama. 2005. Pág. 23.

⁶² PIGLIA, Ricardo. *Respiración Artificial*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1988. Pág. 260-261.

⁶³ PIGLIA, Ricardo. *Respiración Artificial*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1988. Pág. 262.

⁶⁴ PIGLIA, Ricardo. *El Último Lector*. Barcelona. Ed Anagrama. 2005. Pág. 114.

abajo, vi pasar por mi lado un grupo de escolares con el puño alzado, entonando a viva voz el Himno Nacional y gritando en honor a Pinochet.

Dos cosas han quedado rondando en mi pensamiento: todos, tanto de izquierda como de derecha, eran demasiado jóvenes. La otra es el fervor, el fervor de la maledicencia, el fervor de los cánticos militares. El fervor fanático y no crítico, el mismo fervor que quema algunos cientos de libros, fervor de ícono, geométrico, romboidal, como se dice del rostro de aquel Astrólogo, el ideólogo portador de iniquidad en *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas* de Arlt

La falta de crítica revela la falta de *dominio* del método. Y cabe aquí la pregunta ¿se puede esperar otra cosa de un lugar donde desde la academia hacia abajo existe una reticencia al método? Porque el método, como se ha desarrollado en este trabajo no es una estructura fija, sino crítica, móvil, que se roe a sí misma sin estancarse en definiciones eternas: el método radicaría en un *aprender a aprender* y como continuidad de lenguaje a un *aprender a aprender a leer*.

Desde mi *doxa* - ¿se puede realmente hablar sin este componente? - no veo en demasía este *aprender a aprender a leer* en las revisiones o correcciones de trabajos del pregrado de Literatura Hispánica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Extraña carencia, sobre todo cuando el trabajo se da en torno a aquel, a mi gusto, único gran poder y justificación de la literatura: El *sítio* de un espacio ajeno, un cambio en la perspectiva, estando y no a la vez en los *no-lugares* del *otro* mediante un *giro subjetivo*.

En estos momentos que las lecturas, y por ende las escrituras, no dan la medida - esta, *aquí*, parte de esa base -, no preparan el camino - o tal vez, terriblemente, sí -, que esta escritura sea un acto de provocación.

Bibliografía Principal

- AGAMBEN, Giorgio. Infancia e Historia: Destrucción de la Experiencia y Origen de la Historia. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2001,2003.
- AGAMBEN, Giorgio. Lo que queda de Auschwitz. Valencia. Ed. Pre-textos. 2002.
- AUGÉ, Marc. Los no-lugares: Espacios del anonimato. Barcelona. Ed. Gedisa. 1993.
- AVELAR, Idelver. Alegorías de la Derrota: La Ficción Postdictatorial y el Trabajo del Duelo. Santiago. Cuarto Propio. 2000.
- ARLT, Roberto. Cuentos Completos. . Buenos Aires. Seix Barral.1996.
- BARTHES, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. Madrid. Siglo XXI Editores.
- BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Avila Editores. 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. Cap. I. La Precesión de los Simulacros. En: Cultura y simulacro. Barcelona. Ed. Cairós. 2002.
- BENJAMIN, Walter. Alegoría y Trauerspiel. en: El Origen del Drama Barroco Alemán. Madrid. Taurus. 1990.
- BOLAÑO, Roberto. Estrella Distante. Barcelona. Ed. Anagrama. 2000.
- BOLAÑO, Roberto. 2666. Anagrama. Barcelona. 2004.
- COROMINAS, Jean y PASCUAL, José. Diccionario Etimológico. Madrid. Gredos. 1989.
- DELEUZE, Gilles. La Imagen - Movimiento. Estudios Sobre Cine I. Barcelona. Paidós. 1991.

- DELEUZE, Gilles. Apéndice, Capítulo 1: Simulacro y Filosofía. En: *Lógica del Sentido*. Buenos Aires. Antiguá, Paidós, Ibérica. 1989.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido*. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul De Man*. Barcelona. Gedisa. 1989.
- Diccionario Vox Griego – Español. Barcelona. Calabria. 1996.
- ELECTORAT, Mauricio. *Juego de Cartas*. En: *Nunca fui a Tijuana y otros relatos*. Ed. Siglo XXI. Santiago.
- ELECTORAT, Mauricio. *La burla del tiempo*. Colombia. Seix Barral. 2004.
- FOUCAULT, Michel. *La Vida de los Hombres Infames*. Ed. Altamira. La Plata. 1996.
- HUYSEN, Andreas. *En Busca del Futuro Perdido: Cultura y Memoria en Tiempos de Globalización*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2001.
- Informe Valech. Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. Edición Ministerio del Interior. Edición Digital.
- ÍPOLA, Emilio. *Ideología y discurso populista*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2005.
- LEVI, Primo. *Deber de Memoria*. Ed. Libros del Zorzal. Buenos Aires 2006.
- MOREIRAS, Alberto. *Tercer Espacio: Literatura y Duelo en América Latina*. Santiago. Lom Ed. 1999.
- Nadar. París. Ed. Troisième. 1982.
- PIGLIA, Ricardo. *El Último Lector*. Barcelona. Ed Anagrama. 2005.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración Artificial*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1988.
- SADOUL, George : *Historia del Cine Mundial. Desde los Orígenes Hasta Nuestros Días*. México, Siglo XXI, 1987.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo Pasado*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores. 2005.
- SONTAG, Susan. *Ante el Dolor de los Demás*. Buenos Aires. Alfaguara. 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires. 2006.
- VIRILIO, Paul. *Estética de la Desaparición*. Barcelona. Ed. Anagrama. 1998.
- La Fotografía del Siglo XX*. Austria, Benedikt Taschen, 1997.
- VIRILIO, Paul. *La Inseguridad del Territorio*. Buenos Aires. Ed. La Marca. 1999.

Bibliografía Secundaria

- ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona. Ed. Gustavo Pili. 2002.
- ALBERA, Francois. (comp). *Los Formalistas Rusos y el Cine*. Barcelona. Paidós.
- ANDREW, Dudley. *Las Principales Teorías Cinematográficas*. Madrid. Rialp. 1993.
- ARLT, Roberto. *Los Lanzallamas*. Buenos Aires. Losada. 1977
- BAUMAN, Zigmunt. ARLT, Roberto. *Los Siete Locos*. Madrid. Cátedra. 1997.
- La Posmodernidad y sus Descontentos*. Ed Akal. 2001.

-
- BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida*. Buenos Aires. Páidos. 1997.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. México. D. F. Siglo XXI. 1980.
- BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. Madrid. Tusquet. 1995.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid. Rialp. 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Cuadros de un Pensamiento*. Buenos Aires. Imago Mundi. 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires. Alfaguara. 1990.
- BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de la Reproductibilidad Técnica*. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires. Taurus. 1989.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire*. Madrid. Siglo XXI. 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *La Comunidad Inconfesable*. Madrid. Arena Libros. 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *La Escritura del Desastre*. Caracas. Monte Ávila. 1990.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona. Ed. Península. 1987.
- CLARK, Toby. *Arte y Propaganda en el Siglo XX*. Madrid. Akal. 2000.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlín Alexanderplatz*. Madrid. Cátedra. 2002. 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. *Montaje*. En: *Anotaciones de un Director de Cine*. Moscú. Ed. Progreso. 1938.
- FOUCAULT, Michel. *La Escritura de Sí*. En: *Ética, Estética y Hermenéutica*. Buenos Aires. Páidos. 1999.
- FREUND, Gisèle. *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1976.
- GOMBROWICZ, Witold. *Diario (1953 – 1969)*. Barcelona. Seix Barral. 2005.
- HORCKHEIMER – ADORNO. *La Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires. Ed. Sur. 1969.
- KRACAUER, Sigfrid. *De Caligari a Hitler*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1961.
- LEVI, Primo. *Trilogía de Auschwitz: Si esto es un Hombre, Los Hundidos y los Salvados, La Tregua*. México D.F. El Aleph Ediciones. 2005
- LYOTARD, Jean Francoise. *La Condición Posmoderna*. Madrid. Cátedra. 1989.
- MONTAIGNE, Michel. *Ensayos*. Barcelona. Océano. 1999.
- RUIZ, Raúl. *Poética del Cine*. Santiago. Ed Sudamericana. 2000.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la Vida Posmoderna*. Buenos Aires. Ariel. 1994.
- SARLO, Beatriz. *La Imaginación Técnica*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1997.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus, Historia de un Sobreviviente I: Mi Padre Sangra Historia*. Buenos Aires. Emecé. 1994.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus, Historia de un Sobreviviente II: Y Aquí Comenzaron mis Problemas*. Aires. Emecé. 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *La Política del Modernismo*. Buenos Aires. Manantial. 1997.