



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

LETTERATURE D'AMERICA

RIVISTA TRIMESTRALE

LAURA SCARABELLI, *El gesto testimonial de Diamela Eltit.*
Puño y letra, espejos y espejismos

ALESSANDRO ROCCO, *Relato filmico y memoria de la infancia*
durante el terrorismo de estado en Argentina: el guion
Kamchatka, de Marcelo Figueras

ROSA MARIA GRILLO, *Mi cuerpo y sus voces*

ILARIA MAGNANI, *La classicità del male: la Fedra argentina di*
Sergio Olguín

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI, *Lo vivido y lo narrado en las*
autobiografías de testimonio. Algunas reflexiones acerca del
género autobiográfico: de Pilar Calveiro a Eduardo Jozami

BULZONI EDITORE

LETTERATURE D'AMERICA

Trimestrale

Dipartimento di Studi Europei, Americani ed Interculturali
Sapienza, Università di Roma

Direttore Responsabile: Ettore Finazzi Agrò

Direttori di Sezione: Camilla Cattarulla (Ispanoamericana)
Cristina Giorcelli (Angloamericana)
Ettore Finazzi Agrò (Brasiliana)

Comitato di consulenza: Luca Bacchini, Susanna Nanni,
Sabrina Vellucci.

Comitato Scientifico: Ronald Bush (Univ. of Oxford); Donald Pease (Dartmouth College); John Carlos Rowe (Univ. of Southern California); Cristina Iglesia (Univ. de Buenos Aires); Jorge Lafforgue (Univ. del Salvador/Univ. Nacional de Lomas de Zamora); Francisco Tovar Blanco (Univ. de Lleida); Raúl Antelo (Univ. Federal de Santa Catarina); Francisco Foot Hardman (Univ. Estadual da Campinas); Beatriz Resende (Univ. Federal do Estado do Rio de Janeiro).

La pubblicazione dei saggi viene sottoposta a referaggio da parte di esperti anonimi

Sede: Piazzale Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

Stampa: Tipografia "Domograf"
Circ.ne Tuscolana, 38 - 00174 Roma

ABBONAMENTI

Abbonamento annuo:

Italia € 50,00 - Estero € 65,00

Fascicoli singoli:

Un numero € 15,00 - Un numero doppio € 25,00

Periodico iscritto in data 26-9-2000 al n. 396/2000 del Registro della Stampa del Tribunale di Roma (già precedentemente registrato presso il medesimo tribunale, al n. 17931 del 21-12-1979).

ISPANOAMERICANA

Anno XXXVIII, n. 168, 2018

« La letteratura testimoniale nel Cono Sud»

- LAURA SCARABELLI, *El gesto testimonial de Diamela Eltit. Puño y letra, espejos y espejismos*pag. 5
- ALESSANDRO ROCCO, *Relato filmico y memoria de la infancia durante el terrorismo de estado en Argentina: el guion Kamchatka, de Marcelo Figueras* » 31
- ROSA MARIA GRILLO, *Mi cuerpo y sus voces* » 49
- ILARIA MAGNANI, *La classicità del male: la Fedra argentina di Sergio Olguín* » 77
- MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI, *Lo vivido y lo narrado en las autobiografías de testimonio. Algunas reflexiones acerca del género autobiográfico: de Pilar Calveiro a Eduardo Jozami* » 99

I contributi qui presentati sono tutti riconducibili a un Progetto di Ricerca Interuniversitario Nazionale (PRIN) finanziato dal MIUR (Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca) per il triennio 2017-2020. Al progetto, coordinato dall'Università degli Studi di Milano, partecipano, come unità locali, le Università di Bari, Napoli, Padova, Salerno e Roma Tre. Il tema è quanto mai attuale nell'ambito delle letterature ispano-americane: l'obiettivo principale, infatti, è quello di riscrivere il canone della letteratura di testimonianza a partire da quella prodotta nei contesti dittatoriali e post-dittatoriali dei paesi del Cono Sud dell'America Latina. Proprio le difficoltà politiche, sociali e culturali presenti dagli anni '70 del XX secolo in Argentina, Cile, Uruguay e Paraguay hanno determinato il rifiorire di una narrativa testimoniale caratterizzata da nuove modalità stilistiche e contenutistiche che si avvalgono anche del modello dell'Olocausto. Si creano così nuovi ibridi che, senza rinnegare tutta la precedente tradizione della letteratura di testimonianza, aggiungono possibilità interpretative e danno nuova linfa a un genere considerato da gran parte della critica l'unico dotato di continuità in ambito ispano-americano, ma relegato ai margini del canone proprio per quel carattere interstiziale che da sempre lo colloca ai confini fra varie forme e discipline.

EL GESTO TESTIMONIAL DE DIAMELA ELTIT.
PUÑO Y LETRA, ESPEJOS Y ESPEJISMOS

Uno de los primeros interrogantes que el lector tiene que afrontar al acercarse al entramado narrativo de *Puño y letra*¹ radica en la consistencia misma del texto, que roza diferentes tipologías escriturales eludiendo toda definición genérica rígida. La misma autora incide en la incertidumbre al afirmar que: “Quizás este libro representa lo más ‘experimental’ que he realizado porque existe un riesgo, un espacio impreciso, un hueco en su posible catalogación.”²

Universalmente reconocido como novela, por razones editoriales más que sustanciales, la operación narrativa surge de una serie de condiciones que la aproximan a la dimensión testimonial, y aunque el marco de la operación bien responda a las coordenadas que rigen dicho género en la definición que le dio la academia norteamericana, es cierto que la presencia constante de una serie de dudas, cuestionamientos y ambigüedades pone en tela de juicio sus principales elementos definitorios: el espacio-tiempo de la narración, el rol y la consistencia del testigo, la denuncia de una verdad silenciada, la refe-

¹ Diamela Eltit, *Puño y letra. Juicio Oral* (Santiago de Chile: Seix Barral, 2005). Todas las citas de la obra en el presente trabajo remiten a esta edición.

² Entrevista a Diamela Eltit por Álvaro Matus, *La Nación* (4 de noviembre de 2005).

rencialidad del lenguaje, el efecto oralidad-verdad.³ La escritura de Eltit no se propone contar y reproducir una historia ‘lateral,’ oculta y desconocida, no quiere exponer dialécticamente un saber alternativo, una visión e interpretación otra de la realidad. Su palabra se pone al servicio de las minorías, exhibiéndolas más que dándole voz, dejándolas fluir en las infinitas/indefinidas articulaciones de su habla, mostrando su materialidad y sus posibilidades. El lenguaje entra en relación con lo vivido, encarna sus paradojas y dudas, no se somete a la disciplina de lo referencial, para vehicular contenidos únicos y transparentes.

Una de las consecuencias directas del golpe de estado fue la paulatina simplificación del lenguaje, la aniquilación de su capacidad de contener la diferencia en las pluralidades de la significación. Una lengua siempre más binaria y dogmática, al

³ Hugo Achugar, en su ensayo “Historias paralelas/ ejemplares: la historia y la voz del otro,” reflexiona sobre los vínculos entre testimonio original y su mediación subrayando que la duplicación de enunciados en un único relato encuentra una solución plausible en la producción de una serie de instancias orales en el texto escrito, que generan ciertos ‘efectos de oralidad.’ Achugar en John Beverley e Id., eds., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (Lima-Berkley: Latinoamericana Editores, 1992), pp. 75-76. En clave de paradoja, en una serie de experimentaciones testimoniales (me refiero a *El padre mío*, 1989 y a *El infarto del alma*, 1994), Diamela Eltit, a través de estos ‘efectos de oralidad,’ logra poner en tela de juicio el concepto ‘verdad,’ demostrando que el mismo lenguaje es una construcción política y socialmente orientada. La deconstrucción del habla, que roza su grado cero en la palabra fragmentada de *El Padre Mío*, se eleva a metonimia del Estado chileno y su pérdida de ‘sentido’ tras el golpe de estado. En la misma línea de articulación del discurso, Eltit selecciona una serie de fragmentos del juicio Prats para lograr un doble objetivo: cuestionar el lenguaje de la ley (los fragmentos del interrogatorio de Zambelli presentan un testigo ‘falso,’ que se contradice, que puede afirmar tan solo lo que desconoce, que no sabe lo que vio y no está implicado moralmente con su causa) y, por ende, mostrar las debilidades del lenguaje tras la dictadura. El golpe de estado ha provocado una gran infección de la lengua, ha quebrado todo proceso de significación y la única forma para recobrar una dicibilidad posible está en la detenida observación de las fisuras generadas por el habla, de los intersticios de la palabra, de sus umbrales.

servicio de las rígidas analíticas del poder, una lengua estereotipada y fija, que contribuyó a trazar una nueva imagen de la realidad, donde “el nosotros fue construyéndose contra los otros, los enemigos.”⁴

Los artistas responden a estas circunstancias con las armas que poseen: Eltit se ‘hace’ testigo y ex-pone la crisis del lenguaje referencial dejando libre la significación, visibilizando la sustancia misma del habla, su consistencia material, una propiedad de todos y para todos, capaz de afirmar identidades y territorios negados y ocultados (los suburbios, el hospital psiquiátrico, los locos, los vagabundos, las prostitutas...) y eludir las normalizaciones y jerarquías de las estructuras discursivas.⁵ Con este gesto, subversivo y vanguardista, recupera la esencia del testimonio: transmite la ‘verdad’ del gran acontecimiento que ha presenciado (el golpe) a través de su personal interpretación y digestión. Una lectura fidedigna porque expresa el compromiso de la palabra y con la palabra,⁶ rescatando la memoria, reparándola.

⁴ Diamela Eltit, “Las dos caras de la moneda,” *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (Santiago: Planeta, 2000), pp. 17-24.

⁵ Un primer acercamiento a la escritura de Eltit en el ámbito testimonial se encuentra en Nelly Richard, *Residuos y metáforas. Ensayo de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* (Santiago: Cuarto Propio, 1998), sobre todo el capítulo V “Puntos de fuga y líneas de escape.”

⁶ Recupero la acepción de testimonio de Paul Ricoeur. Para el filósofo, el testimonio no es una prueba sino un acto, no depende del vínculo entre la declaración y la realidad que describe, sino de la acción del sujeto que manifiesta públicamente su convicción y entrega personal: “¿qué es un testigo verídico, un testigo fiel? Todo el mundo comprende que es otra cosa que un narrador exacto, es decir, escrupuloso.” Paul Ricoeur, “L’herméneutique du témoignage,” *Le Témoignage, Actes du colloque organisé par le Centre international d’études humanistes et par l’Institut d’études philosophiques de Rome*, Castelli, Enrico ed. (Paris: Aubier-Montaigne), p. 42. La atestación no es certeza sino creencia, pero no la creencia dóxica del “yo creo que,” sino una creencia basada en la relación con el testigo, en la fe en la palabra del otro “yo creo en.”

Para entender la peculiar construcción de *Puño y Letra* es sumamente importante evaluar el profundo interés de la autora por esta práctica que cruza su entera producción y que alimenta su reflexión teórica.⁷ A partir de estos umbrales, es necesario esclarecer las condiciones que posibilitaron el gesto testimonial, premisas para su articulación, los referentes literarios que armaron la cadena de citas y el peculiar desdoblamiento de la función del testigo que posibilitaron la construcción narrativa (Zambelli, testigo en el juicio, y Eltit, testigo del desastre chileno).

Pre-textos: pistas y desvíos en la construcción del escenario narrativo

En el año 2000 Diamela Eltit residía en Argentina y tuvo la oportunidad de frecuentar “de manera sistemática” (13) las sesiones del juicio contra el chileno Enrique Arancibia Clavel, acusado de complicidad en el doble asesinato del general Carlos Prats González, excomandante en jefe del ejército de Chile durante el gobierno de Allende, y de su esposa Sofía Cuthbert Charlione.

Los hechos se remontan a la medianoche del 30 de septiembre de 1974 en la capital argentina. El coche Fiat 125 de Prats salta por los aires debido a un artefacto explosivo colo-

⁷ En uno de sus ensayos más recientes, la autora reflexiona sobre la importancia de la práctica y materialidad testimonial en su poética: “En algunos momentos me resultó necesario también salir de la ficción, del conjunto de ficciones posibles, para ingresar en otros espacios colmados por relatos y transcurros que no me pertenecían y que, sin embargo, me habitaron de una manera verdaderamente poderosa.” Es importante subrayar que el mismo palimpsesto de la colección, que orienta y crea un horizonte de sentido al conjunto de lecturas literarias, teóricas y sociales, se basa en un trabajo etnográfico y testimonial a la vez: la recopilación de una serie de relatos kawésqar, realizada con el lingüista Óscar Aguilera. Diamela Eltit, “En la zona intensa del otro yo misma,” *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política* (Santiago de Chile, Seix Barral, 2016), p. 381.

cado bajo la caja de velocidades. El estallido es impresionante y los restos del automóvil y de los cuerpos mutilados de la pareja se esparcen por los alrededores.

La experiencia del juicio queda impresa indeleblemente en la autora, convirtiéndose en materia privilegiada para la escritura: “Cuando asistí no pensé en el libro. Esa necesidad se presentó más tarde, cuando me di cuenta de que el conjunto del escenario jurídico me daba vueltas y vueltas. Ya se había anclado en mi memoria.”⁸ Finalmente, entre los años 2003 y 2004, Eltit se pone a seleccionar los materiales pertinentes para el libro (“lecturas múltiples y audición de horas y horas de cintas,” 13).

El hipotexto más evidente que justifica la permanencia del ‘escenario jurídico’ en el imaginario de la autora es el “proceso Eichmann,” en el que participó Hannah Arendt y que dio origen a su controvertida reflexión sobre la banalidad del mal. El gesto de Eltit parece ‘citar’ la praxis de la filósofa.⁹ Ambas atienden un juicio que abrirá el paso a una profunda reflexión sobre el pasado y las experiencias que vivieron, ambas tienen que ‘desplazarse’ para elaborar lo vivido: Arendt vuelve a Jerusalén, Eltit se separa del entorno chileno para recobrar el pasado del ‘golpe’ e intentar elaborarlo.

El resultado de este trabajo de montaje es un texto híbrido, que oscila entre el documento y la ficción y reúne diferen-

⁸ Entrevista a Diamela Eltit por Lola E. Jazmín, *Las últimas noticias* (Santiago de Chile, 7 de noviembre de 2005), p. 35.

⁹ En apoyo a mi argumentación, Áurea Sotomayor, en su ensayo sobre la obra, subraya la tesis de Shoshana Felman, quien reflexiona sobre los vínculos entre trauma colectivo e inconsciente jurídico. Según Felman, todo gran juicio contiene la cita de un juicio anterior. La escena del proceso, así como la reconstruye Eltit, está inscrita en un imaginario compartido que se remonta a los grandes juicios contra los criminales del Holocausto y puede fácilmente evocar un paralelismo con la acción de Hannah Arendt en Jerusalén. Áurea Sotomayor, “Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán (*Puño y letra* de Diamela Eltit),” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, n. 241 (octubre-diciembre 2012): 1013-1026.

tes formas narrativas: el testimonio del juicio (la “Presentación,” dividida en tres partes); la reproducción de una carta de Pinochet al General Prats, escrita el día de su sucesión al mando del ejército; la transcripción literal del interrogatorio de uno de los testigos principales, pareja del imputado (“Textualmente,” con el subtítulo: “Las contradicciones de Zambelli. Crimen y farándula”); la reproducción de las intervenciones de los abogados de la familia Prats (“Alegato”) y un ensayo de la misma autora que, a partir de las premisas contenidas en la “Presentación,” ofrece su testimonio de lo vivido, conectando la experiencia del juicio con la historia de Chile a partir del golpe (“Transversal-mente”). Como en el caso de otras experimentaciones testimoniales de Eltit,¹⁰ los cuatro apartados que componen el texto no están ordenados según un índice que oriente la lectura, dejando al lector la ‘responsabilidad’ de orientarse en el texto. Es evidente que la sección final, “Transversal-mente,” tiene el objetivo de romper la continuidad del discurso testimonial, construido con pruebas e intervenciones judiciales, para introducir un testimonio de segundo grado, autoral.¹¹ La autora se encarga de exponer las circunstancias del proceso y lo hace rememorando la historia de Chile a partir de 1973, la historia entera de su pueblo, una historia a la que ha(n) sobrevivido,¹² una historia que se debe

¹⁰ Me refiero a *El infarto del alma*, foto-texto que Eltit publica en 1994 junto con la artista Paz Errázuriz. En el peculiar testimonio del poder del amor en la locura, las páginas carecen de numeración y los diferentes apartados que componen el texto no siguen un índice de lectura.

¹¹ Se crea un juego dialéctico entre dos figuras de testigo, que reflejan dos tiempos de la narración. Zambelli, que durante el juicio traduce sin convicción sus conocimientos sobre el imputado, su amante, y Eltit, testigo digna de fe, que relata su historia de sobreviviente tras el golpe de estado chileno.

¹² Demostraré en mi argumentación que el yo testimonial de Eltit se convierte en un ‘nosotros.’ La autora habla por los que no han sobrevivido, intentando restituir dignidad y memoria al cuerpo olvidado de la nación.

‘relatar’ y ‘revelar,’ volver a contar, como acto de justicia frente a un pasado que no pasa.

El juicio y sus fisuras: re-pensar el testimonio y re-citar las paradojas

A partir de estas premisas, es decir, del reconocimiento de una serie de ‘gestos citacionales,’ mecanismos de citación en la operación narrativa (cita del hipotexto de Arendt, cita de los fragmentos del juicio, cita de las intervenciones de los jueces), el objetivo de mi trabajo es demostrar el peculiar funcionamiento del paradigma testimonial en la obra. Volviendo al grado cero del acto testimonial, Eltit traduce y transmite la experiencia de lo vivido, recoge fragmentos de vida y los hace relucir en la praxis narrativa: los relata gracias a la materialidad del lenguaje. Su aproximación al testimonio nunca es terminante, ni se propone aportar ‘pruebas’ definitivas. Su acción testimonial es, más bien, un acercamiento al abismo y a la insensatez de lo vivido, expresa el quiebre de toda posibilidad de entender y evaluar ciertos acontecimientos porque ya de por sí pertenecen a un horizonte irracional y caótico.

Dicho en otros términos, la organización del texto no contribuye a ofrecer datos referenciales que puedan facilitarnos un horizonte de lectura para desentrañar el ‘proceso Prats,’ sino todo lo contrario. La misma autora declara que su objetivo es presentificar las contradicciones que no la abandonaron después del mismo juicio. Más que una argumentación bien articulada, Eltit quiere mostrar una serie de paradojas y dudas.

Eltit disemina esta sensación de incertidumbre y vacilación en la puerta de entrada al texto, la “Presentación.” En las primeras líneas afirma:

sumergida en la ambigüedad constante que me provoca el ingreso hacia textos no ficcionales, las imágenes del juicio seguían y seguían asaltándome, con la misma fuerza que la suma de problemas que no conseguía sortear. (13)

Y sigue diciendo:

Al menos elaboré tres versiones distintas que necesitaban rehacerse, repensarse. Pero los reparos ante las paradojas y contradicciones que yo, como autora, experimentaba frente al texto seguían intactas [...] Entonces, decidí que lo más pertinente sería evidenciar los obstáculos que me han rodeado en el tiempo de producción de este libro. (13-14)

Las figuras de la repetición y los verbos con valor reiterativo contaminan el lenguaje ya desde la primera página de la presentación: la experiencia intensa del juicio en la que ‘se volvía a transitar’ la historia chilena; las imágenes de las sesiones que ‘seguían y seguían’ asaltándola, las tres versiones distintas del libro, que necesitaban ‘rehacerse, repensarse.’ Estos constantes retornos, explicitados en el lenguaje, parecen encontrar correlación en la misma práctica de construcción del texto.¹³ Como hemos visto, el ochenta por ciento de la obra constituye la cita literal de fragmentos del interrogatorio y de las intervenciones de los abogados de la familia Prats, entrelazados con el testimonio de la misma autora, lo que (des)orienta la lectura del texto. Las citas del juicio y las continuas vueltas y revueltas

¹³ Leonidas Morales cierra el prólogo de su libro-entrevista con Diamela Eltit con algunas reflexiones sobre los mecanismos de la oralidad de la autora, y reconoce un estrecho vínculo entre las diferentes formas de la repetición y las frecuentes interrupciones de su habla, especie de “parálisis momentánea del flujo discursivo.” Según Morales, la repetición no tiene una función meramente enfática, reflejo de las redundancias típicas de la oralidad, es algo más profundo que responde a una peculiar forma de articulación del pensamiento, analógico, lateral. Las repeticiones introducen un quiebre en la linealidad de la argumentación para abrir nuevos sentidos y cuestionamientos, así como planos paralelos del discurso dialógico. La función de la repetición en este texto, reflejo de la dimensión oral del juicio, recobra esta multiplicación de planos, por lo menos desdoblado los niveles testimoniales: los testimonios involucrados en el juicio Prats y el testimonio de una sobreviviente a la dictadura, la misma autora. Leonidas Morales, *Conversaciones con Diamela Eltit* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998), pp. 18-19.

en la mente de la autora logran crear un vínculo analógico entre la sustancialidad del proceso y la condición chilena tras la dictadura. El desplazamiento determinado por estos movimientos, esta libre circulación de sensaciones alrededor de un mismo objeto, el asesinato Prats, crea una especie de desdoblamiento que revela un múltiple escenario testimonial: de un lado, el juicio Prats (Humberto Zambelli, las querellantes, los abogados), del otro, Diamela Eltit frente a la circunstancia trágica del golpe.

Un camino parafraseado por los mismos movimientos de la autora al acceder a la sala del tribunal.

Ingreso a la sala. Experimento una sensación de extrañeza no exenta de vacío. Pero entonces, asombrada, reconozco cuánto se aloja en mí el atisbo del miedo antiguo que resurge. Porque se desencadena una masa confusa de recuerdos que me impulsa hacia un lugar caótico e incierto donde está impreso ese tiempo político que nunca ha cesado [...] Pese a que estoy en Buenos Aires, me invade un rencor antiguo, enteramente chileno. (21)

Podemos afirmar que lo que queda de la frecuentación ‘sistemática’ a las sesiones, la interpretación/traducción del proceso, no consiste en una redacción orgánica y transparente de lo ocurrido, sino en la exhibición de una serie de baches, quiebres, zonas oscuras, concretadas en tres imágenes (o escenarios) que se imponen en la mente de la autora y se convierten en metáfora viva de la condición chilena a partir del golpe de estado. Estas figuras, móviles y escurridizas, literalmente ‘esparcidas’ en los textos, logran contener el movimiento analógico que une Argentina y Chile, la situación del juicio y la condición de la nación, la ley frente a los culpables y la palabra como último espacio de reparación. Palabras anarquistas y nómadas, diseminadas casualmente en el entramado narrativo, palabras que podemos reconstruir y recuperar en un renovado gesto testimonial y citacional.

Del golpe al estallido: giro militar

En su célebre ensayo titulado “Las dos caras de la moneda,” Diamela Eltit analiza la historia política chilena a través de una detenida reconstrucción del escenario del 11 de septiembre.

En su esfuerzo por recordar el pasado “sin caer en el absorto vértigo testimonial,” la autora no se deja arrastrar por el poder de las palabras y, desde su “lugar literario,” abre un intenso juego analógico (y anafórico) alrededor de la palabra ‘golpe’:

Digo golpe pensando en cicatriz o en hematoma o en fractura o en mutilación. Digo golpe como corte entre un instante y otro, como sorpresa, como accidente, como asalto, como dolor, como juego agresivo, como síntoma.¹⁴

No es casual que su reconstrucción del juicio Prats presente una imagen similar, la de la detonación de la bomba que destruyó los cuerpos del general y de su mujer, una explosión que canceló sus vidas, su integridad, su presencia en el mundo. Estallido que la misma autora retoma en la dedicatoria, vinculando la historia de estos cuerpos hechos pedazos a la “memoria pulverizada” de su madre.¹⁵ Cuerpos y memoria. Cuerpos violados y violentados de miles de chilenos, memorias fragmentadas y rotas.

Tanto el golpe como el estallido remiten al mismo campo semántico de la fractura, de la interrupción, del quiebre.

Estas palabras/imágenes ya de por sí representan una respuesta, una reorganización de los procesos de significación, interrumpidos definitivamente por el gesto de la junta militar. El movimiento analógico que une el golpe al estallido instaaura un contra-discurso capaz de releer analíticamente el poder

¹⁴ Eltit, “Las dos caras de la moneda,” cit., p. 17.

¹⁵ “A mi madre y su memoria pulverizada,” dedica Eltit su texto.

militar, desentrañando su textura, explicitando sus debilidades, mostrando su insensatez. Una nueva lengua que se desplaza entre las fisuras de la significación, “Transversal-Mente,” una palabra/acción capaz de rozar la superficie de la (nueva) lógica, cruzando sus signos estereotipados y mostrando sus absurdas configuraciones.

Eltit nos explica que uno de los primeros obstáculos que la han rodeado durante el tiempo de producción del libro fue la distancia con las estructuras militares:

La realidad o la virtualidad bélica, la vocación a las armas, la rigidez institucional, su filiación patriótica y nacionalista, sembraron en mí un campo de desconfianza que no pudo sino expandirse hacia una abierta aversión luego de los 17 años de dictadura. (14)

Y una de las primeras imágenes capaces de encarnar la figura del imputado, Enrique Lautaro Arancibia Clavel, es la de un “prisionero exhibido en medio de una tropa enemiga,” “un soldado capturado, sometido a un consejo de guerra” (21): de este modo quiere aproximarnos a las álgidas jerarquías de las estructuras militares, a las estáticas geometrías que determinan relaciones de poder omnisciente y absoluto, reflejo opaco del pinochetismo.

El hombre es el mediocre¹⁶ producto de esta condición y refleja la imagen de la banalidad del mal elaborada por Hannah Arendt tras el juicio Eichmann.

Eltit (d)enuncia la tesis de la obediencia debida, fruto de la institución de cierta tecnología del poder que difuminó los confines entre disciplinados burócratas, pasivos frente a los dictámenes de un orden y una ley perversa, y odiosos criminales. La descripción de Arancibia Clavel exhibe una serie de detalles que bien representan la incapacidad de pensamiento propio, junto con una superficialidad extrema que se convier-

¹⁶ “Se trata de un hombre físicamente común, regordete, neutro” (22).

te en desafío al pensamiento, características que la filósofa judía de origen alemán indicó como principales atributos del mal:

Ahora estoy convencida de que el mal nunca puede ser “radical”, sino únicamente extremo, y que no posee profundidad ni tampoco ninguna dimensión demoníaca. Puede extenderse sobre el mundo entero y echarlo a perder precisamente porque es un hongo que invade las superficies. Y “desafía el pensamiento”, tal como dije, porque el pensamiento intenta alcanzar cierta profundidad, ir a la raíz, pero cuando trata con la cuestión del mal esa intención se ve frustrada, porque no hay nada. Esa es su “banalidad”. Solamente el bien tiene profundidad y puede ser radical.¹⁷

Es más, Eltit nos presenta una evolución de esta ‘incapacidad del pensamiento,’ que no responde tan solo al seguimiento ciego de hábitos y pautas establecidas, sino que está estrictamente vinculada a ciertas ‘patologías’ del mundo global impulsadas por el diseño pinochetista:¹⁸ el vínculo siempre más evidente entre mundo y mercado, el deseo narcisista de omnipotencia y autoafirmación, el anhelo ilimitado de presen-

¹⁷ La cita es un fragmento de la respuesta de Arendt a la carta de Sholem tras la publicación de la *Banalidad del mal*. “Eichmann in Jerusalem: An Exchange of Letters between Gershom Scholem and Hannah Arendt,” publicado inicialmente en *Encounter* (enero de 1964): 51-56. La carta de Arendt a Sholem fue reimpresa en Hannah Arendt, R. H. Feldman (ed.), *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in Modern Age* (Nueva York: Grove Press, 1978), pp. 250-51.

¹⁸ Véase Thomas Moulian, *Chile actual. Anatomía de un mito* (Santiago: LOM-ARCIS, 1997). El autor, reflexionando sobre la condición chilena de fin de siglo, afirma: “Chile Actual proviene de la fertilidad de un ‘ménage a trois’, es la materialización de una cópula incesante entre militares, intelectuales neo liberales y empresarios nacionales o transnacionales. Coito de diecisiete años que produjo una sociedad donde lo social es construido como natural y donde (hasta ahora) sólo hay paulatinos ajustes” (p. 18).

cia y visibilidad. Una actitud antiprometeica¹⁹ que se nutre de inmediatas y reiteradas satisfacciones personales, vaciadas de sentido y reflejo de un hedonismo extremo,²⁰ una conducta movida por un deseo de autoafirmación y éxito, que contribuye a borrar las bases de toda ‘comunidad’ posible en la cancelación del vínculo que nos une a los otros y en la entropización del amor hacia uno mismo. El escenario del proceso introduce este elemento de afirmación absoluta y autorreferencial del yo como única razón que justifica la presencia del imputado en la escena criminal.

Como primer acercamiento a la figura de Arancibia, la autora, en una especie de retrato en negativo, subraya su inconsistencia:

Un sujeto que consigue una notoria singularidad debido al proceso que lo pone en el centro de una escena jurídica. Incluso se pudiera pensar que esta escena le acomoda porque lo visibiliza. Lo arranca de un anonimato de más de cuatro años de cárcel para adquirir una vida en la que se volverá a revisar, de manera activa, su historial. [...] Porque el Juicio Oral se ha constituido para él, por él. (22)

¹⁹ Cuando hablo de ‘actitud antiprometeica’ me refiero a las reflexiones de Marcuse sobre la imagen de Narciso. Véase Herbert Marcuse, *Eros y civilización* (Madrid: Sarpe, 1983), sobre todo la segunda parte (cap. VIII). La filósofa italiana Elena Pulcini ha subrayado los riesgos de esta afirmación liberatoria del placer y de la imaginación y el rechazo del orden, del progreso y de la producción inscritos en la ‘revolución capitalista.’ Su posible degeneración coincide con una serie de efectos patológicos típicos de las sociedades de masas: la destrucción y pérdida de la relación empática con los otros, reemplazada por el anhelo por su propio bienestar personal, el mito del éxito personal, la paulatina pérdida de los lazos sociales y civiles. Elena Pulcini, *La cura del mundo. Paura e responsabilità dell’era globale* (Torino: Bollati e Boringhieri, 2009), pp. 29-59.

²⁰ Siempre Pulcini, a partir de las argumentaciones de Lipovestky sobre la contemporaneidad y sus desvíos individualistas, define esta patología como “individualismo ilimitado” (*ibidem*).

Su presencia como sujeto se explicita tan solo en su deseo de visibilidad. No importan las circunstancias que lo fundamentan, se convierte en valor por sí mismo. El yo de Arancibia proyecta todas sus fantasías en el reflejo vaciado de su imagen:

Y esto, sin duda, lo gratifica. Permite que su rostro retome un sentido, ese mismo rostro que accederá a la ansiada fotografía proporcionándole una fama más que dudosa que, sin embargo, la linealidad monótona de su prontuario ha perseguido de manera irreprimible. (22)

Una voluntad de afirmación que lucha contra la debilidad y la entropía. Arancibia quiere mostrar y mostrarse en un mundo en el cual tan solo la superficie parece tener sentido.

La misma descripción del vestido contribuye a trazar la actitud autárquica del protagonista, empezando a proyectar una sombra siniestra sobre su rostro:

Vestido prolijamente, la idéntica indumentaria que exhibe de sesión en sesión, de semana en semana, semeja un uniforme (escolar, militar, siempre un simulacro). Pero de manera especial, la prenda que lo recubre se acerca de manera ostensible a un chaleco antibalas. Sí, como si la *protección blindada* de un chaleco antibalas lo pudiese precaver ante la profusión de palabras que se dirigen hacia él como único blanco. (23)

La protección de las prendas, que parecen sigilar la identidad del imputado protegiéndolo de la avalancha de palabras que lo ocupan, nos recuerda la figura de Pinochet en su primera aparición en pantalla, tras el golpe de estado:

amparado tras lentes oscuros, escamoteando la dirección de la mirada, una mirada imposible de detectar detrás de esos lentes que eran otra forma de *blindaje*, ratificándose la implantación de una atmósfera rígida, solventada por el nuevo lenguaje público que perseguía una comunicación

idéntica a los bandos militares, idéntica a su abismante escasez, por su tono impositivo [...].²¹

La mirada imposible del general, especie de prisma opaco que filtra una inédita visión del mundo, representa bien la nueva imagen del estado, subrayando una dramática ruptura entre el programa comunicativo del gobierno y su referente, Chile. La junta militar ha dejado de representar un proyecto común y compartido, vinculado a las exigencias del territorio, del pueblo. Representa tan solo el reflejo cóncavo de un diseño (global) de destrucción, una mera reacción determinada por el ansia de poder de un grupo reaccionario.

Los discursos sincopados y caóticos de los militares crean un quiebre en la cultura chilena, volviéndola ajena e ininteligible.

Podemos trazar una analogía entre la aparición de la junta en la pantalla, aquella tarde del 11 de septiembre, y el escenario del proceso basada en la teatralización, en la ficción, en la pose:

Enrique Lautaro Arancibia Clavel *se escuda* tras una distancia artificiosa que roza con una indiferencia igualmente impostada. [...] Buscará *representar al personaje* que, con seguridad, le dicta su estereotipada imaginación. [...] Ubicado plenamente en la sala, en el centro de lo que será su *escenario*, pareciera que estuviese actuando la *ficción cinematográfica* de un soldado capturado... (21, las cursivas son mías)

Y así:

Los cuerpos de los militares que encabezan el golpe comparecían, en las últimas horas de la tarde, como el último elemento que faltaba para completar la escenografía, esa puesta en escena de una obra política que se iba a represen-

²¹ Eltit, "Las dos caras de la moneda," cit., pp. 21-22.

tar por los próximos 17 años. Allí estaban, sentados tras una mesa oficial, los cuatro uniformados elaborando discursos entrecortados y no exentos de una confusión, señalando el fin de los partidos políticos, el fin de prácticamente todo para dar inicio a una nueva era — la era del orden — en la postrimerías de uno de los días chilenos más álgidos y caóticos del siglo.²²

Tanto Arancibia, en sus múltiples identidades,²³ como la junta militar se convierten en los protagonistas oscuros de un espectáculo, de una “obra política,” “pieza teatral,” un simulacro del pasado (creado por la Unidad Popular) que parece haber desaparecido para siempre, dejando paso al artificio y al travestismo.

Un espectáculo que empezó justo el día de la toma de la Moneda, determinando una alteración de los signos culturales, de los imaginarios, de las formas de apropiación del espacio:

Ese año, el 74, hubimos de olvidar forzosamente los rituales en los que habían transcurrido nuestros pasados pensantes. Olvidar que las calles nos pertenecían, olvidar un conjunto importante de palabras que nos podían denunciar. Olvidar las estéticas en las que antes nos organizábamos. Olvidar cada milímetro de rebeldía. (189)

La contrarrevolución golpista, basada en la negación casi atávica de los presupuestos ‘comunitarios’ de la Unidad Popular, se fomentó gracias a los intereses particulares de las fracciones burguesas chilenas que, tras una política de cancelación y olvido de la revolución socialista que había reformado el estado en los últimos años, contribuyeron a preservar sus

²² *Ibidem*, p. 22

²³ Enrique, Juan Felipe, Luis Felipe, Miguel: bajo estos nombres se oculta y construye la identidad de Arancibia, confirmando la extrema inestabilidad de un sujeto que se edifica en un juego de espejismos.

propios intereses, adaptándolo a las nuevas exigencias del mercado global.²⁴

La escena del proceso y la actitud egoísta y ensimismada de sus protagonistas evoca, mediante un constante desplazamiento del sentido, el escenario que posibilitó la dictadura. La sed irracional y vacía de poder es la clave principal que moviliza la acción de Arancibia, el deseo de fama y revancha. De la misma manera, los militares se embarcan en la aventura del golpe de estado, sin un proyecto propio, por simple voluntad de poder, que encontró en el programa de desarrollo del neoliberalismo su concreción ideológica.

Las palabras-imágenes de Eltit funcionan como dispositivos de desvelamiento, un contra-lenguaje de resistencia al olvido y a la destrucción que tiene como último recurso el mismo cuerpo: la superficie de un cuerpo despojado, inerme, abusado, pero rebelde.

La evocación de la bomba en el proceso Prats abre una serie de movimientos semánticos que se condensan en el rostro trágico de Pinochet, tras los cuerpos pulverizados de las víctimas; el viaje entre el golpe y el estallido moviliza pistas subversivas de afirmación de la memoria en el verbo. Un desplazamiento que subraya siempre un vacío, una ausencia, una falta, una asimetría. Tan sólo en los intersticios de la metáfora viva y libre se puede sacar un sentido y esbozar una interpretación, dejar testimonio. Porque la evocación del golpe tras el estallido convoca en la escena a sus verdaderos protagonistas. Por un lado, los responsables: Pinochet y su rostro impermeable el día del golpe de estado, la junta militar, los demás jefes, los militares “de verdad.”²⁵ Por el otro, las víctimas, todas, no

²⁴ Véase Moulian, *Chile actual. Anatomía de un mito*, cit., pp. 24-30.

²⁵ Otros recursos que posibilitan la afirmación de estos vacíos son la cita y el montaje. La recopilación de las transcripciones del juicio se abre con una carta amistosa del mismo Pinochet a Prats, escrita después del golpe, en la cual el general sella su traición. La exhibición de dicho documento contribu-

tan sólo las más célebres, la gente común que padeció todo esto. En medio, una derecha política difusa, dispuesta a ceder su soberanía por un falso deseo de inmunidad y seguridad, demasiado ocupados en preservar sus pequeños poderes y subjetividades.

Humberto Zambelli. El falso testigo y la farándula mediática

El segundo obstáculo que emerge de las palabras de la autora y que se convierte en material para la escritura consiste en el reconocimiento de ciertas asimetrías en los procesos de rememoración del golpe de estado. El 11 de septiembre se registró en los medios de comunicación y en el imaginario colectivo de forma metonímica, mediante el recurso a (pocas) víctimas ejemplares capaces de encarnar el desastre. Este procedimiento produjo el inevitable ocultamiento de los crímenes sobre miles de ciudadanos, una comunidad entera que ‘desapareció’ materialmente y simbólicamente, transformada en “meras cifras o simples nombres en el memorial público de una catástrofe” (15). Propongo una lectura alternativa de la transcripción del interrogatorio a Humberto Zambelli, una de las figuras claves en el juicio, a partir de las paradojas del mismo concepto de desaparición en la puesta en tela de juicio de la dialéctica visible/invisible.

Cifrando las mismas palabras de Eltit, su presencia en el proceso y el estudio profundo del contexto que generó el asesinato Prats, la llevó a reflexionar sobre el mismo ‘montaje’ del escenario judicial, encontrando en la figura de Zambelli una posible apertura a nuevas significaciones. Su evidente homose-

ye, en cierto sentido, a denunciar la ausencia de Pinochet en el juicio y evoca la atmósfera de protección e impunidad que lo rodeó durante años, hasta su detención en Londres. A partir de aquel momento, afirma Eltit: “...pudo ponerse lenta, tensa, parcialmente, en forma menos temerosa, la ejecución de la ley. No la justicia, apenas una porción de ley” (33).

xualidad, su diferencia y singularidad se convierten en núcleos de interés por parte de una sociedad que encuentra sus valores tan solo en el sensacionalismo y en el mercado, y precisamente en este territorio problemático la autora encuentra una brecha para la escritura, exhibiendo una inusitada y nueva marca testimonial.

Si en la economía del interrogatorio el hombre representa el caso de un testigo inútil e inoportuno,²⁶ en un curioso vuelco la autora lo transforma en testigo de su tiempo, del tiempo artificial y caótico tras la dictadura, el tiempo de la farándula:

Pero atravesando esta condición, el cruce cómplice entre farándula y represión me pareció estratégico y, más aún, estimo que estas zonas complejas, confusas, en principio sorprendentes, conservan de una manera oblicua su vigencia en los sistemas actuales. (15)

La puesta en escena de Zambelli, pareja inédita de Arancibia, es la puerta de entrada para una reflexión sobre la pérdida de los vínculos sociales y civiles en un mundo siempre más mediatizado y globalizado, condicionado por los flujos del mercado, en el cual el hombre se ha convertido en simple consumidor y espectador. Es el pre-texto para mostrar la transformación de lo real en vaciado juego de pantallas.

Es interesante notar que Eltit, en un ensayo escrito en los

²⁶ Muchos críticos, siguiendo las argumentaciones de Agamben, han subrayado que la voz de Zambelli es un claro ejemplo de la imposibilidad del testimonio: véase Sotomayor, "Juzgar un inicio ...," cit., 2012; Noemi, "De Puño y letra. Justicia, documento, ética," en Rubí Carreño Bolívar (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales* (Madrid-Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana), pp. 201-13. En realidad, la misma autora en su "Presentación" nos indica las razones que la llevaron a prestar una peculiar atención a la figura del testigo. Lo que le importa no es tanto su discurso, el testimonio de por sí, sino los umbrales de su enunciación, su presencia como testigo, los signos que su cuerpo exhibe, expresión más plena de la relación

mismos años de la gestación del texto, describe las representaciones del golpe, a treinta años de distancia,²⁷ incidiendo en la excesiva proliferación de imágenes confusas y superpuestas, que no logran restituir la narración de lo que pasó sino todo lo contrario. Esta sobreabundancia de figuras fragmentadas, después de un silencio exagerado, le parece inoportuna, hasta siniestra: “Se trata de una mera bacanal de imágenes superpuestas hasta el estallido. Que no permiten ver nada. Nada más que un estallido de imágenes.”²⁸ Y sigue afirmando: “Treinta años después, las conmemoraciones parecen un festín para las nuevas masas (esas masas alienadas ante la luz cada vez más tóxicamente superficial de las pantallas)” (103).

La misma sensación de exceso que contribuye a desplazar indefinidamente los significados, carcomiendo toda posibilidad de elaboración del pasado en la memoria, se crea en la sala del proceso en la proliferación borrosa de las palabras de Zambelli, que no aportan ninguna información relevante para el desarrollo del juicio y contribuyen a difuminar los planos de la narración, descentrando la ‘razón’ de la querrela: farándula.

Ya desde las primeras descripciones de la pareja homosexual de Arancibia la autora incide en su singularidad, sellada en su opción sexual. La introducción de este elemento personal introduce una forma de ‘desviación’ del crimen, echando una sombra a la dimensión pública del juicio. Arancibia es el engranaje de una célula, es un elemento secundario de una cúpula poderosa, real culpable de la destrucción y de la muerte del Estado Chileno. Es la parte de un todo oculto y ausen-

entre dictadura y mercado.

²⁷ El conjunto de dudas y ambigüedades que cruzan la mente de la autora al recopilar los materiales de *Puño y Letra* parece evadir los confines del texto para contaminar una serie de reflexiones paralelas, de carácter ensayístico.

²⁸ Diamela Eltit, “La memoria-pantalla. Acerca de las imágenes públicas como políticas de la desmemoria,” *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política* (Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2008), p.

te, que lo trasciende. El acto ominoso de Arancibia responde a un plan de muerte colectivo, no individual.

La presencia de Zambelli, coreógrafo y bailarín, el sensacionalismo relacionado con su excentricidad, los escenarios de las revistas en los teatros bonaerenses, los estrenos, las luces, perturban la consistencia de la acción criminal, trastocando sus confines. ¿Quién es Arancibia? ¿Cuáles son sus implicaciones reales en el asesinato? Y, sobre todo, ¿por qué ha decidido hacer parte de la DINA? ¿Cuál es el itinerario que lo llevó a convertirse en uno de los funcionarios más importantes del Operativo Colombo?

La imagen de un hombre mediocre, volcado a la causa de un organismo superior y todopoderoso, se disemina en un prisma de variantes posibles. Y Arancibia no es tan sólo un sujeto neutral, pasivo y programado para obedecer órdenes que lo trascienden, es más. Es el producto de un mundo-mercado global, donde los únicos valores capaces de dar sentido a la existencia coinciden con el consumo y la fama.²⁹

El principal motor de la acción de Enrique Arancibia no se relaciona con la obediencia a una célula sino con el deseo autorreferencial, de presencia y potencia. Principal protagonista de un escenario creado por él y para él.

Y las palabras vacías de Zambelli no nos ayudan a entender las razones e implicaciones en el asesinato de los Prats, no nos ofrecen elementos para corroborar la causa de culpabilidad, no echan luz sobre la vida de pareja, pero constituyen un testimonio fundamental de la transformación del tejido cultural, social y civil tras la dictadura. La memoria del testigo está totalmente centrada en la reconstrucción de su identidad de artista, no cabe espacio para la relación, para la pareja, para el

101.

²⁹ Para un detallado análisis de la transformación del ciudadano en consumidor, véase: Néstor García Canclini, *Ciudadanos y consumidores. Conflictos multiculturales de la globalización* (México: Grijalvo, 1995), en

otro. La figura de Arancibia es tan sólo un elemento de decoración en su vida teatral, hipertrófica, ensimismada.

Las palabras rotas del interrogatorio, junto con la descripción absurda de la pareja, nos ofrecen la clave para vislumbrar otro quiebre: la evaporación del sentido mismo de la comunidad, del bien común, fundamento del diseño utópico de Allende. Ciudadanos siempre más solos y ensimismados que se refugian en las múltiples imágenes creadas por las pantallas y en los teatros, especie de protecciones que los aísla del mundo, filtrando lo real y quebrando cualquier posibilidad de relación no mediada.³⁰ La imagen de Enrique Arancibia ofrecida por Zambelli contiene y condensa este retrato del individuo contemporáneo, metonimia de las principales patologías del Chile de la transición.

El gesto testimonial de Eltit se mueve entre la Argentina del asesinato Prats y Chile treinta años después del golpe: tiempos y espacios diferentes y una herida que sigue intacta.³¹

El cuerpo residual de la nación, enfermo pero resistente

Puño y letra se cierra con una sección que parece trozar el palimpsesto textual mediante un corte vertical, “Transversalmente.” Siempre gracias a la técnica del desplazamiento (textual y corporal), explora otro ‘estallido,’ otra ‘destrucción humana’ que ocurrió en 1974 en Chile, evocando al mismo tiempo el asesinato Prats y la institucionalización tras el golpe de estado:

particular, la introducción.

³⁰ Eltit habla de “...masas alienadas ante la luz cada vez más tóxicamente superficial de las pantallas.” Eltit, “La memoria pantalla,” cit., p. 103.

³¹ Como bien afirma Daniel Noemi, esta herida es, al mismo tiempo, la visibilización de una falta: una falta inscrita en el mismo juicio, en su traducción, una falta que se traduce en la acción del lector, en su compromiso con

El 18 de marzo de 1974 fueron encontrados muertos en una acequia, agujereados por múltiples balazos, Santiago Áviles, pintor, y Nicolás Flores, ayudante de tapicero, después que fueran detenidos durante un allanamiento en la población Quinta Bella.

Se institucionalizó una zona de abusos incesantes. Justo este año.

El 74 transcurrió de manera borrosa o inamovible, tal como si el paisaje hubiese petrificado y el único movimiento perceptible fuese el de los cuerpos. No, no los cuerpos, sino las piernas ensayando pasos subrepticios para abrirse camino en una nueva realidad. (183)

La fragmentación de los cuerpos del matrimonio Prats se mueve y alcanza otros cuerpos quebrados por la dictadura, cuerpos trizados por las balas de las armas, víctimas del terror, de la violencia y del abuso, cuerpos invisibilizados y ausentes, que representan bien la cancelación del mismo ‘cuerpo de la nación.’ Esta referencia a los muertos de la población de Quinta Bella es una clara ‘reparación biográfica’ a las tantas víctimas del golpe, a sus historias olvidadas y sin narración, sujetos que han perdido su consistencia en los pliegues del desastre y que ahora recobran un nombre propio en la materialidad del cuento.

El escenario que nos transmite Eltit es fantasmal: la dictadura parece haber paralizado todo. Las mentes no pueden pensar, el paisaje se ha petrificado, los contornos de la realidad son siempre más borrosos, no existe signo capaz de definirlos: “El año de la bomba de Buenos Aires fue el año en que nosotros definitivamente dejamos de decir. Simplemente hablábamos, no decíamos nada” (184). Palabras vacías, inútiles, inoportunas, palabras que no logran llenar los silencios.

Tras la cancelación de todo vínculo comunitario, la destrucción y la renuncia de la ciudadanía, referencia y umbral de la individualidad, la autora nos muestra una última posibilidad, instalada en el mismo ‘saber del cuerpo’: “No, no los

cuerpos, sino las piernas ensayando pasos subrepticios para abrirse camino en una nueva realidad” (183). Estamos otra vez frente a la presencia de un cuerpo en pedazos, un cuerpo que ha perdido su integridad, convirtiéndose en piernas capaces de penetrar alternativamente la realidad dictatorial, resto resistente, despojado, desalojado, solo, que sobrevive, pese a todo, resto que aprende a renacer en un nuevo orden, vigilado, “militarmente diagramado, ferozmente reducido” (186), fragmentos de un cuerpo inerte pero que sabe hablar, que todavía tiene palabras. En estos signos impasibles, inscritos en la superficie de la piel, se halla la única respuesta política posible, la única reacción tangible frente a una realidad insoportable: “Contaminados de arriba abajo por la violencia nos obligamos a sobrevivir a la violencia a fuerza de habitarla [...] Aprendimos a destruirnos” (188-89).

Estas sílabas rotas, sincopadas, estas ‘piernas’ en tránsito habitan la álgida geografía de la dictadura, explorando aquella ‘zona gris’ que la cultura del golpe ha alimentado: las políticas del olvido y el blanqueamiento del proyecto de la Unidad Popular, el clima de superficial bienestar que se introdujo en Chile, junto con las bombas, los allanamientos, la violencia, el paulatino ensimismamiento de un pueblo entero: “Muchos de nosotros entendíamos vagamente que el destino de nuestros cuerpos iba a ser únicamente incrementar el adentro. Nos quedábamos. Permanecíamos” (186).

La destrucción del cuerpo, su estallido, sus pedazos, sus heridas exhibidas, los cortes, la sangre, los órganos que se abren a la vista representan ‘lo que queda,’ el resto enfermo de la ciudadanía, de la nación: “Mi cuerpo crónico, a partir de este año, ya no tuvo cura. Arrastro la cicatriz que encubre la herida moral que me atravesó el alma de manera irreversible” (189).

Restos de cuerpos preparados para soportar, cuerpos destrozados que han aprendido a vivir en un pliegue, cuerpos crónicos y rígidos obligados a enfrentar diariamente la violencia.

Si por un lado la imagen del cuerpo enfermo ya de por sí representa los efectos de las políticas del estado sobre los ciudadanos que aprendieron a someterse al nuevo orden, del otro, esta misma ‘neutralidad,’ esta ‘aparente pasividad,’ se transforma en arma: “un instrumento, la única respuesta política posible con la que contábamos ese año” (187). El silencio y la inmovilidad densa de miles de civiles paralizados por la dictadura es un grito frente a la ferocidad del régimen. Un grito y un gesto que se convierten en denuncia.

La presencia de estos cuerpos, la épica muda de sus luchas, la historia menor de sus desapariciones, el cuento paradójico de sus elipsis, exhibidos en la superficie neutra de su misma piel, quiebra definitivamente el silencio.

En un curioso vuelco, la cadena de ‘olvidos’ que parece cerrar el recorrido testimonial de Eltit, “Olvidar que las calles nos pertenecían, olvidar un conjunto importante de palabras que nos podían denunciar. Olvidar las estéticas en las que antes nos organizábamos. Olvidar cada milímetro de rebeldía” (189), hace memoria.

Memorias inscritas en el cuerpo, que acoge la escritura en superficie, como herida, memorias menores y enfermas, memorias colectivas de un pueblo contaminado pero resistente, siempre rebelde.

