

DE LA MEMORIA

# signos

Nancy Nicholls L.

Memoria, arte y  
derechos humanos:  
la representación de  
lo imposible

SERIE ARTE



COLECCIÓN **SIGNOS DE LA MEMORIA**

2013



Nancy Nicholls L.  
Memoria, arte y derechos  
humanos: la representación  
de lo imposible

COLECCIÓN **SIGNOS DE LA MEMORIA**

2013



## Índice

### **Nancy Nicholls**

06

Ricardo Brodsky

### **Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible**

11

Nancy Nicholls L.

## Nancy Nicholls

Ricardo Brodsky

Director ejecutivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Nancy Nicholls es una académica que sorprende por su fino análisis de las relaciones entre memoria, arte y derechos humanos. En el presente artículo la autora recorre en profundidad tales relaciones, interés que ha marcado en gran medida su campo de investigación.

Para la Colección *Signos de la memoria*, del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Nicholls aceptó editar y complementar su conferencia *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible* realizada en enero de 2013, con ocasión del IV Coloquio Arte, Memoria y Derechos Humanos organizado por la Cátedra UNESCO de Educación en Derechos Humanos Harald Edelstam, la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y el MMDH.





Nancy Nicholls L./

Su reflexión llama la atención sobre la capacidad superior del arte respecto de las ciencias sociales, en sus distintas manifestaciones, para dar cuenta de la experiencia traumática de la represión, y muy particularmente, para representar la experiencia límite de la desaparición forzada y la muerte. Dicha virtud lleva a Nicholls a profundizar en las relaciones de la representación con la memoria y la historia, o dicho de otro modo, con la subjetividad –tan propia de la memoria– y la intersubjetividad desde la cual se busca construir los relatos históricos.

La mirada de Nicholls, una historiadora joven que goza del reconocimiento de sus pares, releva el interés por los sujetos y la subjetividad en el análisis de las prácticas represivas de la dictadura militar “donde confluyen las emociones, el sentido y el significado, donde las interpretaciones de las voces de los propios sujetos de estudio se interceptan o traslapan con la voz del investigador”.

De allí, entonces, su interés por la historia oral, la memoria y la potencialidad del arte. Fiel a

esta perspectiva, Nicholls emprende el análisis de obras de teatro, poemas, esculturas y obras visuales buscando encontrar el terreno común de todas ellas, que no es otro que la búsqueda por representar lo indescriptible, lo inenarrable de la experiencia humana frente a la despótica e inexcusable destrucción de la vida.



**Memoria, arte y  
derechos humanos:  
la representación de  
lo imposible**

Nancy Nicholls L.



Este artículo reflexiona sobre las posibilidades de representación de nuestra compleja historia reciente, en particular respecto de las experiencias traumáticas vividas por los prisioneros políticos de la dictadura militar entre las cuales se cuenta la detención-desaparición. La desaparición forzada de personas llevada a cabo por los agentes de inteligencia de la dictadura militar entre 1973 y 1990, ha constituido una experiencia límite para quienes la vivieron y sus familiares pasando a ser, con la muerte, imposiblemente testificada pues nadie ha regresado de ella para contarla.

Al indagar sobre las posibilidades de representación de la prisión política, de la tortura y de la detención-desaparición, el arte destaca como una expresión articuladora de imágenes y sonidos, de textos e imaginarios, de sentidos y emociones, que echa mano de la memoria, de los vestigios materiales del pasado y también de la ficción. Se podría decir que en sus variadas manifestacio-

nes, desde muy temprano el arte se ha hecho cargo de representar la represión en el Chile dictatorial, es decir, representar algo ausente no sólo por tratarse de sucesos pertenecientes a una realidad pasada, sino también porque desde otras áreas, como las ciencias sociales y en particular la historiografía, hubo renuencia para abordar estos terrenos; en tal sentido nos encontramos frente al riesgo de una doble ausencia. El artículo indaga en el teatro y en las obras artísticas memoriales, haciendo alusión a la poesía; en esta reflexión se recurre constantemente a la producción de arte sobre la *Shoah*\*.

Cabe decir, que al referirnos a la representación de experiencias traumáticas del pasado se hace necesario reflexionar en torno a la subjetividad e intersubjetividad propia de la memoria y la relación existente entre ésta y el arte, así como de manera tangencial entre éstas y la historia.

## **La memoria de la represión en Chile: ¿hasta dónde explorar?**

En el último tiempo, la producción de memoria sobre la dictadura militar ha venido desarro-

---

\* Holocausto en hebreo.



llándose de manera prolífica. Desde diversos ámbitos vemos surgir iniciativas de articulación y representación del pasado inmediato de nuestro país. Sin lugar a dudas esta producción se sitúa en lo que Elizabeth Jelin ha denominado un *campo de disputa*<sup>1</sup>, pues cuando se trata de memorias que involucran al conjunto de la sociedad y se refieren a hechos altamente controvertidos, traumáticos y que nos remiten a un pasado sobre el cual hay, al menos, dos generaciones de testigos vivos es imposible construir una memoria colectiva única e inequívoca. Son demasiados los ejes donde se montan las percepciones, visiones, interpretaciones de lo ocurrido; es demasiada grande la brecha entre las diversas vivencias de los mismos hechos históricos y, por lo tanto, lejos del consenso la sociedad chilena vive, más bien, en un disenso poco asumido. El escenario en consecuencia, oscila entre el silenciamiento, los brotes constantes de memoria y como señalamos, una disputa por situar y resituar las diversas memorias colectivas en el plano público.

Si pensamos en cómo la memoria de las experiencias traumáticas vividas por los opositores a la dictadura se ha articulado, hecho pública

y transmitido debemos referirnos a los primeros trabajos testimoniales publicados en el exilio que, como bien apunta Jaume Peris Blanes, constituyeron más bien textos de denuncia que de elaboración de memoria. Esto porque se estaba en los inicios de la dictadura y lo relevante para los ex prisioneros políticos en el exilio era concitar la solidaridad internacional dando a conocer la represión que ejercía el régimen militar a través de sus organismos de inteligencia. En esos momentos no se pensaba en la posterior disputa que tendría lugar una vez recuperada la democracia. Ejemplo de lo que venimos diciendo es el libro de Hernán Valdés, *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*.<sup>2</sup>

En los inicios de la transición democrática, el periodismo tuvo un rol destacado en enunciar y denunciar la represión dirigida por la dictadura militar a través de libros como *Chile. La memoria prohibida* que salió a la luz pública en 1989.<sup>3</sup> El teatro, el cine e incluso, recientemente, las series de televisión han sido dispositivos muy potentes en el abordaje de la prisión y la tortura. Pero lo interesante es destacar que los

tiempos han sido distintos para las diversas disciplinas. Dentro de las ciencias sociales, la historiografía, ha mostrado un retraso evidente lo cual obedece a diversas razones que serán tangencialmente analizadas más adelante. En contraposición, el arte y el teatro en particular se manifestaron tempranamente.

## **Los intrincados caminos de la memoria**

Cuando hablamos de memoria, necesariamente tenemos que referirnos al olvido. Para la gran mayoría de los autores la memoria y el olvido constituyen un binomio inseparable. El olvido amenaza constantemente la memoria, pero más bien –como lo plantea San Agustín– hay un tipo de olvido que ha sido guardado en la memoria donde precisamente es a través del recuerdo que sabemos que hemos olvidado. San Agustín lo grafica aludiendo a la mujer de la parábola del Evangelio, quien sabía que había perdido su dracma y lo buscaba; es decir sabía que algo se había perdido pero en tanto aún no lo encontraba, estaba ausente.<sup>4</sup> Por lo tanto hay olvidos propios de la forma de funcionamiento de la memoria humana,<sup>5</sup> pero también hay olvidos intencionados, provocados por imposición y por la fuerza.

Sobre estos últimos olvidos tenemos múltiples ejemplos. La historiadora oral Valerie Raleigh Yow nos recuerda una hambruna en la región de Kubán (Rusia), entre 1932 y 1933, sin que hubiera ni una sola noticia sobre ella, pero junto con acallar los hechos Stalin creó contramemorias para asegurarse que no quedaran registrados en la historia. Con posterioridad a 1988, cuando se abrió la posibilidad de investigar, los historiadores buscaron comprender los efectos que había causado este suceso en la población, pero se encontraron con que la gente que lo había sufrido era esquiva para hablar porque habían sido muchos los años de silencio. A pesar de que las condiciones políticas habían cambiado, los afectados aún sentían miedo. Y lo más sorprendente era que al no haber narrado la experiencia de la hambruna, estas personas no habían tenido la posibilidad de dotar de sentido e interpretar la experiencia.<sup>6</sup>

Pero no sólo se trata del binomio olvido y memoria, también existe el silencio que entra en juego en esta dialéctica y cumple un rol destacado. Lechner y Güell reflexionan que la memoria de los primeros veinte años del Chile postdictatorial estaba compuesta de silencios; los chilenos cono-

cían el pasado pero lo callaban al no haber sido posible su elaboración.<sup>7</sup> Para Luisa Passerini si la memoria se analiza desde el punto de vista de la narración, el silencio y el olvido se confunden: “Lo no dicho puede deberse, o bien a que su recuerdo haya sido realmente suprimido –a causa de un trauma, del contraste con el presente, de conflictos de naturaleza individual o colectiva–, o bien a que las condiciones para que sea expresado aún no existen (o ya no existen”.<sup>8</sup> Passerini cita al psicoanalista Jean Baptiste Potalis quien señala que lo reprimido en la memoria “no es un pedazo de memoria –un recuerdo– susceptible de reaparecer intacto, a través de cadenas de asociaciones”. Para el psicoanalista “todos nuestros recuerdos son imágenes (...) Lo que está registrado en la imagen no es el signo directo de un pedazo de memoria, sino el signo de una ausencia y lo que ha sido reprimido no es, ni lo ocurrido, ni el recuerdo, ni tan siquiera las señales concretas, sino la relación entre los recuerdos y las señales”.<sup>9</sup> Siguiendo el argumento de Potalis, Marc Augé plantea que el rol de los investigadores consiste en “disociar las relaciones constituidas”, “romper los vínculos institucionalizados” y “crear relaciones peligrosas”.<sup>10</sup>

En el terreno de la memoria, la narrativa que surge de la relación dialógica en situación de entrevista, o de manera informal en la reminiscencia compartida con otros, articula cadenas de recuerdos tejidas sobre imágenes del pasado –signos de una ausencia diría Potalis– que se ven afectadas por múltiples interferencias posteriores al acontecimiento evocado, tales como dispositivos mediáticos, narrativas y nuevas imágenes, conversaciones sobre los mismos hechos, entre otras. El día del golpe de Estado de 1973 es recordado por los partidarios de la Unidad Popular como un día gris; más allá de que el día pudiera haber estado efectivamente nublado, hay quienes reconocen que su recuerdo puede estar mediado por la tristeza, la desilusión, el temor y por imágenes en blanco y negro de La Moneda bombardeada por la Fuerza Aérea que han sido exhibidas con posterioridad.

## **Los límites de la representación historiográfica**

Volviendo a la elaboración de memoria y a la representación de la represión en el Chile dictatorial, podemos visualizar que en las ciencias sociales –y en la historiografía en

particular— éstas se han articulado sobre la base de enunciar genéricamente lo ocurrido, siendo el registro fáctico lo más importante como fundamento de veracidad, pero no como punto de partida para un análisis de los sujetos históricos. El énfasis a nivel analítico está centrado en el marco histórico en el cual se sitúa el fenómeno de la represión, donde las variables políticas, ideológicas y socioculturales son desplegadas e interrelacionadas como piezas del puzzle histórico. Es cierto que la figura de la víctima ha comenzado a ser analizada y poco a poco las zona grises a las que aludió Primo Levi en *Si esto es un hombre* también empiezan a inquietar a los investigadores, pero poco se ha indagado sobre los significados que tuvo un evento tan decisivo en la historia del siglo XX chileno como lo fue el golpe de Estado de 1973 y la posterior dictadura para las personas. Pareciera que a la historiografía le cuesta reconocer que no son sólo los eventos mismos los que deben hacerse inteligibles, sino también los sentidos que las personas les otorgan. Claramente, las experiencias de prisión, tortura y detención-desaparición se sitúan en este ámbito de comprensión.<sup>11</sup>

Sin lugar a dudas, como lo reflexiona Passerini, los diferentes contextos y tiempos permiten la elaboración de diversas construcciones del pasado y de esa manera van surgiendo nuevas narrativas que responden a nuevas necesidades e interrogantes del presente en el que se levantan. Tuvieron que transcurrir once años, desde el inicio de la transición democrática, para que Televisión Nacional de Chile, único canal estatal del país, exhibiera *Los archivos del cardenal* (2011), una serie de ficción inspirada en casos reales de violaciones a los derechos humanos cometidas por la dictadura chilena. Los doce capítulos de la primera temporada de la serie originaron un debate a través de los medios de comunicación, en el que se enfrentaban los detractores de la dictadura y sus defensores demostrando que la disputa por la memoria no sólo estaba vigente sino tenía mucho camino aún por recorrer. Lo que importa destacar aquí es que muy probablemente la exhibición de la serie —que mostraba escenas de prisión y tortura— no hubiera sido posible en otro momento histórico, por ejemplo en la década del 90, porque las condiciones no estaban dadas. En ese período la sociedad chilena no compartía el consenso



de hoy sobre lo innegable de la violación a los derechos humanos cometida por la dictadura, tampoco había una presencia tan clara de la memoria del golpe y de la dictadura en el espacio público, ni de las disputas por la hegemonía de las narrativas sobre el convulsionado pasado reciente.

Las condiciones –políticas, sociales, culturales– y los tiempos son claramente factores que inciden en la expresión de ciertos temas sensibles, conflictivos e incluso traumáticos. Por otro lado, debe considerarse el plano personal. Primo Levi, como nos recuerda Elizabeth Jelin, escribió apenas salió del campo de concentración de Auschwitz *Si esto es un hombre*, en tanto Jorge Semprún tardó cincuenta años en escribir sobre sus experiencias personales en el campo de concentración de Buchenwald.<sup>12</sup> Los casos de Levi y Semprún nos ponen en evidencia que además de las condiciones contextuales, existen tiempos personales para narrar experiencias traumáticas. Del mismo modo, las sociedades que han vivido traumas en su historia experimentan ciclos, algunos de silencio y otros en los cuales la memoria, por múltiples factores,

pareciera emerger hasta incluso convertirse en debate e interés público y oficial.

Sin embargo, si nos centramos en cómo las ciencias sociales en general, y la historiografía en particular, han abordado la problemática de la represión y la violación a los derechos humanos en la dictadura chilena, podemos comprobar que ha sido escasa la aproximación al sujeto y por ende a la zona subjetiva de la experiencia de represión, donde confluyen las emociones, el sentido y el significado y donde las interpretaciones de las voces de los propios sujetos de estudio se interceptan o traslapan con la voz del investigador. Del mismo modo, como adelantáramos, ciertas temáticas como la prisión, la tortura y la desaparición han sido sólo enunciadas por la historiografía, tratadas como estadística en la mayoría de los casos o descritas sucintamente de manera genérica. Múltiples pueden ser los factores que inciden en este estado de cosas. Diríamos que en primer lugar, la historiografía del tiempo presente en Chile, salvo algunas excepciones, ha utilizado con suma discreción las fuentes orales que constituyen el camino de entrada hacia la subjetividad de

la experiencia humana; en segundo lugar, se hace difícil para una disciplina como la historia sumergirse en la zona oscura del ser humano poniendo en el tapete, por ejemplo, el horror que puede significar la tortura.

Susan Sontag ha señalado, de manera muy perspicaz, cómo la sociedad estadounidense se ha volcado a recordar la experiencia de la *Shoah* y no la esclavitud negra. En sus palabras: “Instituir un museo que cuente ese gran crimen que ha sido la esclavitud de los africanos en Estados Unidos significaría recordar que el mal estaba aquí. Por el contrario, los americanos prefieren recordar el mal que estaba allí, del cual los Estados Unidos (...) están exentos”.<sup>13</sup> Es posible que algo en esta mirada de Sontag sea aplicable entre los historiadores del Chile reciente. Para el historiador Mario Garcés, el acto escritural del horror que significó la tortura en el Chile dictatorial se hace muy difícil, tanto para el propio historiador como para el lector.<sup>14</sup> También entra en juego la constatación que hace Henry Rousso, en el sentido que los historiadores del tiempo presente son, en muchos casos, vectores de memoria<sup>15</sup> lo cual ocurre porque,

además, han sido protagonistas o testigos de los hechos que investigan y narran. De ese modo, tratándose de experiencias complejas en el plano emocional, e incluso traumáticas, muchas veces los historiadores abordan su objeto de estudio dejando de lado el plano subjetivo. Finalmente, la historia se propone interpretar lo acaecido intentando otorgar elementos que hagan inteligible el pasado a la luz de las interrogantes del presente. Resulta complejo, por decir lo menos, explicarse fenómenos como la represión y la tortura. En casos de magnitud diferente, pero que apelan a la misma naturaleza, como los genocidios, las ciencias sociales se ven en dificultades para llegar a síntesis explicativas. El arte, por el contrario, es poseedor de una libertad que le está negada a las ciencias sociales, por lo que ha podido hacerse cargo de la representación de experiencias traumáticas desde muy temprano.<sup>16</sup>

## **La potencialidad del arte: subjetividad, intersubjetividad y memoria**

La posibilidad de alterar las asociaciones ya constituidas entre los recuerdos y las señales

que nos sugiere Augé, pareciera que son más posibles en la expresión y representación artística que en las ciencias sociales, al menos en la historiografía, lo que analizo más específicamente en este artículo. Para graficar este punto, me referiré al poema *Seife in Bayreuth* –Jabón en Bayreuth– escrito en 1993 por el dramaturgo y poeta alemán Heiner Müller. El poema tiene su punto de partida en la memoria de infancia del autor. Lo citaremos, para efecto del análisis:

*De niño escuché a los adultos decir:  
en los campos de concentración se hacía de los judíos  
jabón.*

*Desde entonces no he podido tocar el jabón y  
detesto su olor.*

*Ahora, para la puesta en escena de Tristán,  
estoy viviendo en un departamento nuevo en la ciudad  
de Bayreuth.*

*El departamento está más limpio que ningún otro  
que haya visto.*

*Todo está en su lugar: las ollas y los sartenes,  
los platos, las tazas, los vasos, la cama matrimonial,  
la ducha, MADE IN GERMANY, podría devolver la  
vida a un muerto.*

*En las paredes, flores y kitsch alpinos.  
Aquí preside el orden, también en el parque tras la  
casa, en la calle en silencio, frente al HYPOBANK.  
Cuando abro la ventana por primera vez: olor a jabón.  
La casa, el departamento, el parque, la ciudad de  
Bayreuth apestan a jabón.  
Ahora sé –que hablo contra el silencio–  
cómo es vivir en el infierno, sin ser muerto o asesino.  
Aquí ha nacido AUSCHWITZ, en el olor a jabón.<sup>17</sup>*

Para Luisa Passerini, es un ejemplo de una conexión “entre memoria individual y memoria colectiva, entre esfera privada y esfera pública, confirmando que el papel del individuo para restablecer un sentido colectivo del pasado es bastante significativo por las complejas relaciones entre silencio, memoria y olvido”.<sup>18</sup> Las posibilidades de representación de un pasado traumático, como lo fue la *Shoah*, a través de un poema como este tienen directa relación con un elemento que me gustaría destacar: la subjetividad y la intersubjetividad en el plano de la memoria.

La *Shoah* ha sido objeto de una amplísima reflexión y discusión teórica que encuentra sus

límites al interrogarse por la posibilidad de representación del evento mismo; algunas de las temáticas que se discuten es si este acontecimiento histórico tiene un carácter único, si es posible narrarlo, si existen realmente testigos que puedan dar cuenta de la experiencia.<sup>19</sup> Para Dori Laub, la *Shoah* constituye un evento sin testigos porque la naturaleza abrumadora del evento no permitió generar la posibilidad de que las víctimas pudieran dar un paso atrás y situarse en un marco de referencia que hiciera posible la interpretación.<sup>20</sup> Giorgio Agamben, por su parte, afirma que la *Shoah* ha extinguido la posibilidad del testimonio porque no ha habido nadie que pueda narrar la experiencia de la muerte en las cámaras de gas, tampoco la experiencia de los *musulmanes* –los “muertos vivos”– de los campos de concentración nazi. Han sido los pocos sobrevivientes del exterminio quienes han tomado la palabra para testimoniar por quienes no pudieron o, incluso, por quienes siendo sobrevivientes<sup>21</sup> han optado por callar, pero lo han hecho desde su posición de tales, es decir de sobrevivientes. Sólo podemos *imaginar* los últimos minutos de vida de quienes murieron en las cámaras de gas.

Filip Müller, judío checo y sobreviviente del Comando Especial de Auschwitz, nos relata en el documental de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), el derrotero de las víctimas judías desde los trenes apostados en Auschwitz hacia las cámaras de gas en Birkenau. Como miembro del Comando Especial su labor consistía en conducir a los prisioneros a las cámaras de gas y luego transportar los cadáveres a los crematorios. “Muchas veces lo vi”, testimonia Müller refiriéndose a la escena que se desplegaba una vez que se abrían las compuertas de las cámaras de gas y los cadáveres de las víctimas gaseadas se desplomaban como bloques de piedra. “El gas los mataba en diez a quince minutos” le informa Müller a Lanzmann en un relato conmovedor y terso, pero “hay que imaginar”, continúa el *sonderkommando*, pasando a describir lo que esos miles de personas encerradas pudieron haber vivido en esos últimos momentos de vida. Müller actúa como testigo de los momentos previos a la muerte y también de los momentos posteriores; imagina, razona, deduce, pero no puede hablar por los muertos.<sup>22</sup> Para Jean-Luc Nancy, la efectividad de los campos de concentra-



ción nazi habría consistido precisamente en el aplastamiento de la representación, una proposición mal planteada pero insistente, y por lo tanto la pregunta que habría que hacerse como punto de partida es: ¿qué ocurrió en Auschwitz con la representación misma?<sup>23</sup>

Volvamos a nuestro poema. Partiendo de una experiencia personal basada en una memoria transmitida, de oídas, Heiner Müller articula una representación de Auschwitz que toca, tal vez sin proponérselo, el carácter único, inenarrable, más allá de la comprensión, o de los binomios horror-santidad –parafraseando a Jean-Luc Nancy– de la experiencia concentracionaria nazi. A través de una práctica que choca con la capacidad de comprensión –hacer de los judíos jabón– Müller penetra en la zona de la experiencia personal para, a partir de ella, hacer que el lector se conecte con esa intimidad de su vivencia extrapolándola hacia el evento colectivo: Auschwitz. El poema, leído por el propio Müller en el Cementerio Judío de Weissensee y captado por la cámara, permite en quien lo escucha y tiene además la posibilidad de ver al autor relatando, una vivencia que se sitúa en un plano

distinto al de la comprensión racional; es más bien una experiencia que lleva al plano de las emociones. Si concordamos con Jean-Luc Nancy que representación es la presencia presentada, o expuesta, de algo ausente pero no como mera inmediatez del *ser-puesto-ahí* sino que exponiendo su valor, su sentido, “su ser como tal o incluso su sentido de verdad”<sup>24</sup>, este poema va al núcleo del sentido y contraviene la amenaza de la imposibilidad de la representación.

La representación, echando mano de la memoria y por lo tanto de la subjetividad, está siempre anclada en un presente. Del mismo modo, la rememoración se hace desde un presente que de ese modo integra las problemáticas, las interrogantes y los imaginarios de ese tiempo histórico; integra el futuro del hecho rememorado, como dice Joël Candau<sup>25</sup>, y por supuesto se articula desde la subjetividad también presente del sujeto que recuerda. El sentido por lo tanto del pasado, pertenece al presente.

En el poema de Müller, la rememoración es claramente hecha desde un presente. Si por un lado, es evidente que su recuerdo se articula en

torno a un núcleo significativo –se recuerdan “aquellos acontecimientos que nos crearon en los instantes decisivos de nuestro pasado”<sup>26</sup> – que además parte del terreno de lo sensorial<sup>27</sup>, también es claro que Müller habla desde su presente. Y ello, a través del juego entre diversas imágenes, espacios y tiempos: el espacio y tiempo de una ciudad alemana *presente* donde Müller habita circunstancialmente, en la cual priman el orden y la limpieza, versus el espacio y tiempo caótico y desgarrador de un Auschwitz *pasado*. La imagen del jabón –utensilio de limpieza– *presente* en la ciudad, en tanto ciudad pulcra pero contradictoriamente inundada de olor a jabón, donde la memoria sensorial de Müller remite a un pasado horroroso, el de Auschwitz. Podrían hacerse variadas lecturas e interpretaciones de este poema, sólo por nombrar una, que vincula el pasado traumático con el presente del autor, la del riesgo de borrar las zonas perversas de la historia<sup>28</sup> articulando una identidad nacional alemana pulcra hasta el límite de la falsedad. El poema, por lo tanto, a partir de una memoria individual de tipo sensorial y que se remonta a su infancia, se conecta con las memorias individuales de otros, los lectores –y oyentes– penetrando

el terreno de la memoria colectiva y logrando un juego de intersubjetividad. Un poema como este, puede tener múltiples efectos, evocar un abanico de emociones y un impacto en distintos niveles según la persona que lo lee o escucha, e incluso, ¿por qué no?, ningún impacto en absoluto. Sin embargo, nos atrevemos a decir que el poema conduce al lector/auditor –o al menos tiene la potencialidad para hacerlo– a realizar una suerte de síntesis de un evento histórico de orden catastrófico, como lo es la *Shoah*, que se produce como una epifanía en medio de las limitaciones de la comprensión racional.<sup>29</sup>

Situémonos ahora en Chile y en la representación teatral de las experiencias de represión de las víctimas de la dictadura militar, particularmente la tortura y la detención-desaparición. En un proyecto de investigación, realizado en 2012 en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, dirigido por Milena Grass y Andrés Kalawski, vemos de qué manera el teatro se había hecho cargo de este tipo de temáticas, no sólo en el periodo de la transición democrática, sino también en plena dictadura. Las posibilidades que ha tenido el teatro chileno de repre-

sentar estos temas, para estos investigadores tiene que ver con el recurso de la ficción, pero también con sortear la dificultad que implica la construcción de un relato de las experiencias traumáticas que, a diferencia de otras disciplinas, no busca una objetivización verbal sino que, por el contrario, se juega en el plano de la subjetividad y las emociones. Para Milena Grass “El teatro se ha convertido en el espacio por excelencia donde se fue plasmando la cuestión pendiente de las violaciones a los derechos humanos, convirtiéndose en un lugar que da cabida a las memorias en conflicto respecto de nuestro violento pasado reciente, y propiciando situaciones reparatorias para salir del trauma y permitir un proceso de duelo a través del cual se puedan sanar las heridas abiertas y se vaya reconstruyendo el tejido social”.

Analizaremos la obra experimental de Mauricio Pesutic titulada *Domingo, Isidro, No sé, Antonio*, estrenada en Santiago en octubre de 1984, para discutir el rol del teatro en la representación de la detención-desaparición. Para comenzar, citamos un fragmento de la época que ayuda a contextualizar la puesta en escena:

“La presentación (...) nació de la idea de Pesutic de cuatro hombres encerrados en un sótano y de allí se generó un trabajo experimental en torno al espacio y el tiempo (...) La creación (...) juega con desfasamientos en el tiempo y experimenta con las ideas de realidad-irrealidad y vida-muerte. En el montaje hay una cuota de ambigüedad”.<sup>30</sup>

La ambigüedad a la que alude el crítico tiene que ver con la imposibilidad de expresar abiertamente aquello que a todas luces era una denuncia y una representación de la prisión, los efectos de la tortura y otras formas de represión de los organismos de inteligencia de la dictadura. La ambientación por lo tanto no era explícita, tampoco lo era el contexto, ni la identidad de los personajes, salvo pequeños guiños.

Visto desde nuestro presente, lo cierto es que la puesta en escena alude a cuatro hombres prisioneros de la dictadura en un sótano, o una bodega de campo, en una situación de incertidumbre, daño físico y psicológico producto –es presumible pensar– del encie-

rro y la tortura. *No sé* es un *muerto vivo*, un personaje que nos recuerda en alguna medida a la figura del musulmán en los campos de concentración nazis.<sup>31</sup> Los hombres a ratos se sacan o ponen vendas en los ojos, no saben dónde están, lo adivinan por los sentidos.

*¿Qué lugar es este? pregunta Isidro*

*Mi casa, la de ustedes, dice No sé*

*¿Es un sótano?*

*Hay olor a vino, señala Domingo*

*¿Sería una bodega?*

*Puede ser, estamos en el campo, responde Antonio*

*¿Cómo lo sabe?*

*Los pájaros y el ruido de árboles cuando llegamos, concluye Antonio*

Estamos frente a la incertidumbre y el desconocimiento característico de la detención-prisión que realizaba la DINA y luego la CNI. A lo largo de la puesta en escena, el diálogo –y es posible pensar– el movimiento, la expresión de los cuerpos y los recursos teatrales, van generando en el lector/espectador una

sensación de agobio, de malestar que se siente en el cuerpo.<sup>32</sup> En un momento Isidro dice:

*Soñé que me fusilaban.*

*Y moría pero no moría.*

*Iba desnudo en un carro blanco*

*Tirado por unos enfermeros también de blanco.*

*Me llevaban por una calle larga y polvorienta*

*Bajo un sol enorme.*

*Íbamos rápido.*

*Los enfermeros corrían tirando el carro.*

*La calle estaba llena de gente*

*Que hacía sus cosas.*

*Pero no nos veían.*

*Yo les gritaba que me iban a fusilar,*

*Pero de mi boca salía viento en lugar de palabras.*

*Y salíamos al campo*

*Bajo ese sol enorme.*

*Hasta que llegábamos*

*A una fortaleza de murallas muy altas.*

*Entrábamos*

*Y había un patio.*

*Y dentro de ese patio,*

*Otro.*

*Y otro y otro y otro.*

*No sé cuántos patios eran,*



*Pero llegábamos al último.  
En el centro,  
Una muralla blanca  
Y junto a la muralla un libro  
Y junto al libro una campana sin badajo.  
El enfermero mayor  
Tomaba el libro y lo hojeaba  
Mientras me ponían junto a la muralla.  
Nada ni nadie daba sombra:  
El sol estaba en medio del cielo.  
El enfermero mayor  
Arrancaba una hoja del libro,  
La levantaba  
Y la hoja se quemaba al sol.  
Pero  
No salía humo ni quedaban cenizas:  
Quedaba la mano vacía del enfermero mayor al sol.  
Frente a mí,  
Los enfermeros de blanco me apuntaban,  
esperando.  
Entonces,  
El enfermero mayor batía la campana  
Sin sonido.  
Y me disparaban.  
Las balas salían en silencio de los cañones.  
Y me atravesaban.*

*Y yo moría.  
Pero los seguía viendo,  
Y ellos partían y me dejaban ahí.  
Muerto pero no muerto.  
Entonces,  
Yo les gritaba que volvieran  
Que me mataran.  
Pero ellos no me escuchaban  
Y mis gritos  
Levantaban polvo  
Y ellos se perdían entre el polvo.*<sup>33</sup>

La desaparición con resultado de muerte no ha dejado testigos. Hoy conocemos un poco más de la suerte de los desaparecidos, porque las voces que callaron por largos años han comenzado a hablar y se han expresado públicamente a través de dispositivos mediáticos. Jorgelino Vergara, por ejemplo, lo ha hecho a través del video documental de Marcela Said y Jean de Certeau, *El mocito*, y del libro de Javier Rebolledo, *La danza de los cuervos*. El destino final de los detenidos desaparecidos. La serie *Los archivos del cardenal* –también de una forma en que traslapa la realidad con la ficción– ha presentado en un medio de comunicación masiva casos de re-

presión rescatando documentos del periodo dictatorial, específicamente un testimonio otorgado en plena dictadura por un agente de los organismos de inteligencia del régimen de Pinochet.<sup>34</sup> De esta manera podemos saber, por las voces de los perpetradores o de quienes de alguna manera fueron parte del sistema represivo, algo más de la detención-desaparición con resultado de muerte. Las voces no obstante son pocas.

Sin embargo, en esta puesta en escena, la muerte se imagina, el prisionero sueña su muerte<sup>35</sup> y nos lleva a una zona insospechada de la experiencia represiva. Las palabras de Isidro se convierten en viento al salir de su boca y por lo tanto no son escuchadas. Al ejecutarlo, la campana es batida, pero no suena, las balas que lo atraviesan tampoco, Isidro muere pero no muere. A través de este relato, uno penetra en las posibles emociones del sujeto víctima de la detención: la incertidumbre del futuro, la espera frente a lo desconocido, la desolación del encierro, el trauma de la tortura. Llama la atención la angustia de desaparecer sin dejar rastros, sin dejar huellas, morir sin poder haber dado testimonio de lo vivido. Es tanta la necesidad en primer lugar de

testificar, y en segundo lugar de ser identificado, aunque sea en el momento de la muerte, que en el sueño de Isidro la calle de su recorrido mortuario está repleta de gente, que mira y trata de ver. En definitiva, están las condiciones para testificar, está el testimoniante y potencialmente está el oyente, pero algo ocurre: la gente no lo ve, las palabras no salen de su boca y son reemplazadas por viento; la enunciación falla, el oyente también.

Primo Levi, sobreviviente de la *Shoah*, ha dejado registrado el relato de sus sueños en el campo de trabajo forzado de Monowitz, perteneciente al complejo de Auschwitz, y de manera similar al extracto de la obra que analizamos, sólo que en este caso se trata de un sueño real, encontramos que en el sueño Levi vuelve a su terruño y cuenta lo vivido pero nadie lo escucha o nadie le cree. Rememora Levi:

“Mi sueño es muy ligero, es un velo, si quiero, lo rasgo (...) Aquí está mi hermana, y algún amigo mío indeterminado, y mucha más gente. Todos están escuchándome y yo les estoy contando precisamente esto: el silbido de las tres de la madrugada, la cama dura, mi vecino, a quien quiero empujar, pero a quien tengo

miedo de despertar porque es más fuerte que yo. Les hablo también prolijamente de nuestra hambre, y de la revisión de los piojos, y del Kapo que me ha dado un golpe en la nariz y luego me ha mandado a lavarme porque sangraba. Es un placer intenso, físico, inexpressable, el de estar en mi casa, entre personas amigas, tener tantas cosas que contar: pero no puedo dejar de darme cuenta de que mis oyentes no me siguen. O más bien se encuentran completamente indiferentes: hablan confusamente entre sí de otras cosas, como si yo no estuviese allí. Mi hermana me mira. Se pone de pie y se va sin decir palabra”.<sup>36</sup>

La misma necesidad de testimoniar, es identificada por Dori Laub en su trabajo como psicoanalista con sobrevivientes de la *Shoah* y como cofundador del Archivo Audiovisual de Testimonios del Holocausto de Yale. Laub ha destacado el testimonio de una mujer sobreviviente donde expresa claramente que tanto ella como otros judíos de los campos de concentración nazis querían sobrevivir, aunque fuera, un día después de la muerte de Hitler, de modo de poder contar sus historias.<sup>37</sup>

Junto a la necesidad urgente por testimoniar, la puesta en escena de Pesutic también nos pone frente a otra dimensión del fenómeno de la detención-desaparición, sugiriendo la aporía de una muerte sin materialidad alguna. Es propio de la condición humana recordar a sus muertos y de esa manera mantener viva su memoria, pero en la detención-desaparición sabemos que se trata de una muerte sin cuerpo, sin sepultura, sin la despedida simbólica propia de una ceremonia fúnebre, sin certezas, lo cual dificulta el duelo. “Y ellos partían y me dejaban ahí. Muerto pero no muerto”, señala Isidro, lo cual nos remite a la imposibilidad de resolución de la condición de detención-desaparición. Ni siquiera habría huellas porque a la imposibilidad del testimonio y al silencio que rodea el crimen, debe añadirse, la ausencia de restos materiales: “El enfermero mayor arrancaba una hoja del libro, la levantaba y la hoja se quemaba al sol. Pero no salía humo ni quedaban cenizas”.

Nadie sobrevivió a las cámaras de gas en las cuales los nazis exterminaron a millones de personas, en su mayoría judíos, y por lo tanto nadie ha podido testificar aquella experien-

cia. Lo mismo podría decirse de quienes fueron muertos y desaparecidos, no sólo en Chile, sino también en otras dictaduras latinoamericanas, siendo de ese modo un evento sin testigos, parafraseando a Laub. Sin embargo, el teatro penetra en esa zona desconocida y representa ficcionalmente aquello que no ha sido testimoniado, aquello que parece imposible de representar. Al hacerlo, se niega a cerrar la historia, a hacerse cómplice del silencio o el olvido, crea relaciones peligrosas entre las señas y los recuerdos —diría Augé— y con ellos nos convierte también a nosotros, en alguna medida, en testigos.

## **Memoriales: ¿quiénes representan?, ¿quiénes recuerdan?**

Para terminar esta reflexión quisiera referirme a las posibilidades que los memoriales, en tanto expresión de arte, han tenido en la representación de eventos históricos de la naturaleza de los que analizamos en ese artículo. Ha sido la Europa de los últimos decenios la que ha visto surgir una serie de obras monumentales que buscan representar y rememorar, pero sobre todo provocar una reflexión sobre los crímenes cometidos bajo

regímenes totalitarios. Paralelamente, en los países de la Europa Oriental que estuvieron bajo la influencia soviética, se ha generado un debate sobre la desmonumentalización de los numerosos memoriales levantados con motivo del triunfo de la URSS en la Segunda Guerra Mundial.

Sobre uno de los tres cementerios memoriales existentes en la ciudad de Berlín que albergan los restos de miles de soldados y oficiales del Ejército Rojo, Patrizia Dogliani ha escrito: “El tercer cementerio-memorial, que recoge los restos de unos 5.000 soldados soviéticos (...) ha representado y aún representa la presencia monumental más imponente, retórica, triunfalista y heroica de los soviéticos en la capital, y por tanto desde hace al menos una década está muy cuestionado”.<sup>38</sup> Cerca de la ciudad de Berlín, en el campo de concentración nazi de Sachsenhausen, sobrevive uno de estos monumentos erigido por los soviéticos. El campo de Sachsenhausen fue levantado por los nazis en 1936 y reunió a prisioneros de distinta índole que tenían en común ser considerados enemigos del régimen: socialistas, comunistas, homosexuales, gitanos y judíos integraban el universo concentra-



rio del campo hasta el fin de la guerra, cuando éste fue liberado. La complejidad de la historia del campo reside en que una vez liberado fue utilizado por los soviéticos como campo especial hasta 1950, período en el que fueron internadas en ese campo unas 60.000 personas, de las que 12.000 murieron a causa de las catastróficas condiciones de vida en cautiverio.<sup>39</sup> En 1961, la RDA erigió un monumento a la liberación que estaba dentro de la lógica antifascista y que evidencia claramente una lectura instrumentalizada de aquella: un soldado soviético acogiendo tras su liberación a dos prisioneros, detrás una imponente columna que puede verse desde muy lejos. En contraste, el campo alberga un memorial dedicado a todas las víctimas que sufrieron y murieron en su interior entre 1936 y 1945 que nos remite a las vivencias del sufrimiento y la muerte. Se trata, de igual manera que el primero, de un memorial figurativo, no obstante en este último no hay héroes, más bien hay víctimas. Sin embargo, estamos frente a memoriales que representan un evento histórico, la *Shoah* desde una interpretación ya concluida. ¿Hasta qué punto el arte figurativo es capaz de representar lo inenarrable, aquello que –como nos advierte



Monumento a la liberación, Sachsenhausen, Alemania, 1961.

Jean-Luc Nancy— ha hecho surgir la idea de la extinción de la posibilidad de representación?

El arte que de cierta manera se declara incapaz de la representación es aquel que paradójicamente pareciera tener más posibilidades de acercarse a ella. Los artistas Jochen Gerz y Ester Shalev realizaron en 1986 un monumento contra el fascismo en la ciudad de Hamburgo-Harburgo. Crearon una columna de 12 metros de altura recubierta con plomo y la instalaron en un puente peatonal de la ciudad. Instaron a través de volantes y otros medios a que la ciudadanía escribiera con punzones sus mensajes contra el fascismo en ella. Los vecinos acudieron y escribieron variados mensajes, testimonios, frases antibélicas, todo aquello que su pensamiento y su memoria expresara. Pero con inquietud los habitantes de la ciudad iban notando que la columna se hundía poco a poco, de modo que los mensajes grabados en el plomo iban desapareciendo, hasta que en 1992 la torre quedó totalmente bajo suelo. Hoy sólo se la puede ver hundida a través de una ventana. Una placa resta, a un costado, en la que se lee en siete lenguas, el enunciado que invitaba a los ciudadanos a hacerse parte del memorial:



Monumento a las víctimas (1936-1945), Sachsenhausen, Alemania.

“Invitamos a los ciudadanos de Harburgo y a los visitantes de la ciudad a añadir sus nombres aquí al lado de los nuestros. Al hacerlo nos comprometemos a permanecer vigilantes. En la medida que más y más nombres cubran esta columna de doce metros de altura, gradualmente irá hundiéndose. Un día, habrá desaparecido por completo y el sitio del Monumento contra el Fascismo de Harburgo estará vacío. Al final, somos sólo nosotros los que podemos alzarnos contra la injusticia”.<sup>40</sup>

En 1990 Jochen Gerz creó otro monumento – esta vez contra el racismo– en la ciudad alemana de Sarrebrück. El artista eligió trabajar con los adoquines de una calle del centro de la ciudad que conduce a través de una plaza hacia un castillo, sede del parlamento regional. Gertz averiguó cuántos cementerios judíos habían existido en 1939 en Alemania y llegó a la cifra de 2.146, entre los conocidos y los secretos. Decidió entonces sacar el mismo número de adoquines de la calle e inscribir en cada uno de ellos el nombre de los cementerios judíos. Esta obra se fue haciendo clandestinamente, de noche, sin llamar la atención ya que en un principio no fue legal.

Pero contrariamente a lo que se puede esperar de un memorial tradicional, Gerz colocó los adoquines con las inscripciones hacia abajo, de modo que nadie podía verlas. Más tarde, la obra memorial de Gerz fue aprobada por el gobierno local y la plaza donde está situada fue rebautizada con el nombre de *La plaza del monumento invisible*.<sup>41</sup> ¿Qué buscaba el artista con esto?

En los dos últimos monumentos que comentamos no hay una intención de presentar un relato acabado, donde la representación del evento rememorado esté hecha y finalizada. En el memorial de los soviéticos en el campo de Sachsenhausen, por el contrario, hay una lectura evidente que no deja lugar al público para su propia rememoración e interpretación. Todavía más, no sólo la lectura está acabada y es unívoca, sino que ha sido manipulada. Da lugar, como muchos otros monumentos, a una suerte de rememoración condensada, reduccionista y petrificada que no provoca en el público reflexión alguna, más allá de la que se sugiere. Gerz pertenece a un conjunto de artistas que entienden la monumentalización de manera muy distinta. Lejos de levantar una obra, que por su excesiva

visibilidad corra el riesgo de volverse invisible a los ojos del público, trabaja con el concepto de una representación que no aluda a referencias concretas, que no muestre todos los caminos hacia el evento histórico que se busca recordar, sino que inste al público a hacerse parte de la conmemoración y a buscar sus propios caminos. Ello, muchas veces es logrado por ausencia: si el monumento contra el fascismo desapareciera y finalmente quedara totalmente enterrado, debía ser la gente la que se encargara de mantener la memoria viva, la que recordara la experiencia de la *Shoah*, de los campos y la muerte de los campos. “Nos comprometemos a permanecer vigilantes” reza la placa. Con ello, Gerz delega en los vivos el acto de recordar, el acto de enunciar, el acto de transmitir la memoria de los eventos históricos de naturaleza catastrófica y traumática. Frente al vacío, a la ausencia, a la desaparición, sólo quedamos nosotros.

Si nos situamos en el plano de la representación, obras memoriales como éstas, de alguna manera se hacen cargo no sólo de la amenaza del silencio y de la invisibilización, sino también de la inefabilidad de un evento, la *Shoah*, que aparece



*Geometría de la conciencia*, Alfredo Jaar, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, enero 2010.



como indiscernible, irrepresentable. En Chile, la detención-desaparición, como hemos venido argumentando, ha sido fundamentalmente representada por el arte. Resulta interesante, detenernos en la obra *Geometría de la conciencia*, de Alfredo Jaar, para reflexionar en torno a la relación de esta obra memorial con el fenómeno de la detención-desaparición en Chile.

La obra de Jaar se encuentra ubicada bajo la explanada del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Está compuesta de “(...) 500 siluetas, todas reconocibles e identificables, que aparecen y desaparecen (...) son las de chilenos y chilenas; una gran proporción de ellas corresponde a los detenidos desaparecidos, pero otras son de personas vivas”.<sup>42</sup> De manera similar a lo que ocurre con las obras de Gerz, apela a un doble vacío, a una doble inexistencia, la de los detenidos desaparecidos y la de su posible olvido. La diferencia no obstante es que Jaar ha incorporado a las siluetas de aquellos, las de los vivos, tal vez como un gesto de vinculación entre la memoria y el presente, entre los chilenos que murieron y desaparecieron y los chilenos que permanecemos vivos. La obra de

Jaar, del mismo modo que las de Gerz, apela al público a “terminar la obra”, habiendo tantos finales o síntesis como personas la experimenten.

La propuesta consiste en entrar a un espacio oscuro que se cierra por unos minutos. Antes de entrar un guía del museo explica que se entrará a un recinto oscuro, se cerrará la puerta y tras unos pocos minutos se abrirá. Nada más se dice. Una vez adentro y tras unos momentos de oscuridad, se despliegan ante los ojos de los visitantes las siluetas de las 500 personas; es desde ellas que se desprende la luz, pero ocurre que estas se reproducen infinitamente, por efecto de los espejos que cubren los dos costados del recinto. La luz vuelve a apagarse y los visitantes experimentan nuevamente la oscuridad; finalmente la puerta se abre y los visitantes salen al exterior.

Uno termina la obra...mi experiencia como visitante es una más entre muchas otras; sólo me remito a ella para exponer algunos puntos de análisis. Al entrar en el recinto cerrado y oscuro, mi mirada se fijó en la señal de salida, que por motivos de seguridad, estaba dentro de la sala. Eso transportó mi mente a la detención de los

prisioneros políticos de la dictadura —estaba en el museo que hablaba de ellos, finalmente—. Estos no tenían la posibilidad de apretar un botón para escapar; debían permanecer en el encierro, la tortura, la incertidumbre. Indudablemente uno se pone en el lugar de la víctima, la diferencia es que yo lo hacía desde la imaginación. Luego vi cómo el letrero de salida se reproducía por efecto de los espejos y recordé Pawiak, en Varsovia, una de las cárceles más grandes para prisioneros políticos durante la ocupación alemana de Polonia. Probablemente pensé en Pawiak, hoy convertida en museo, porque recuerdo haber estado parada al final del corredor oscuro por el cual se entraba a las celdas. Al estar en el recinto oscuro experimentando la obra de Jaar, pensé en un túnel igualmente oscuro, pensé en Pawiak. Comencé a sentir un peso, una molestia; en ese momento la luz se encendió y sentí alivio. Vi las siluetas iluminadas y no pensé en los vivos, pensé en los muertos de la dictadura. Las siluetas eran eso, siluetas, por lo tanto, no había rostros; evoqué los rostros de las víctimas de la *Shoah*, que por mis lecturas y visitas a los museos rondan mi memoria. Estas siluetas, a diferencia de los rostros de las vícti-

mas de la *Shoah* eran neutras; esa constatación me hizo pensar en los detenidos-desaparecidos. Se apagó la luz y mi pensamiento se concentró en imaginar cómo habrán vivido la prisión, qué habrán sentido, qué habrán imaginado. La luz se encendió, miré al piso y distinguí mi reflejo en él, también las siluetas se reflejaban al infinito por efecto de los espejos, pero esta vez hacia abajo; asocié la profundidad visual con la magnitud de la represión, con la magnitud de significado de la detención-desaparición.

Experimentar la obra de Jaar, remite en gran medida a la intertextualidad. Lo que yo evocaba durante los minutos que estuve en el recinto cerrado tenía relación con los múltiples textos –discursos– con los que he tenido contacto a lo largo de mi vida sobre la detención, la represión, la tortura. El conjunto de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, por cierto, la visita a los sitios de memoria, los testimonios leídos de las víctimas de la represión de la dictadura chilena y de la *Shoah*, las películas y documentales, las obras de teatro, los libros, en fin, la experiencia del golpe y la represión contada por otros cercanos, un sinnú-

mero de narrativas que hicieron que mi experiencia fuera la que relaté a grandes rasgos. Sin un cúmulo significativo de otros textos con los cuales conjugar la obra artística de Jaar, mi experiencia seguramente habría sido diferente, pero no menos interesante.<sup>43</sup>

En segundo lugar, la experiencia remite a la sensorialidad; son los pensamientos, pero sin duda las sensaciones las que *terminan la obra*. Es a través de ellas y las emociones anexas que se logra la representación de aquello que se hace difícil enunciar y dotar de sentido. Sin duda, la obra conduce a la posición de la víctima y ya se nos ha advertido, muy asertivamente, que quienes sufrieron la represión de la dictadura fueron mucho más que víctimas. Fueron por cierto mujeres y hombres, militantes que poseían una ideología y un imaginario; eran personas que tenían una vida cotidiana, vínculos afectivos, una historia. Sin embargo, el devolverles su proyecto e historia de vida, no significa despojarlos de la condición de víctima que un día padecieron. ¿No sería esto contribuir a su invisibilización?

El arte, en sus variadas formas, logra representar lo inefable. Tal vez, la síntesis de lo argumentado en este análisis quede mejor expresada en los siguientes versos de *Adorno y el poeta*, de Hans Sahl:

*Un hombre a quien muchos tenían por sagaz había  
declarado que después de  
Auschwitz ningún poema era posible. Ese hombre  
sagaz parece no haber tenido  
en alta estima los poemas, como si fueran consuelos  
para contables  
sentimentales o lentes coloreadas a través de las  
cuales se ve el mundo.  
Creemos que los poemas, en general, recién vuelven  
a ser posibles hoy si sólo en  
el poema se puede decir aquello que de otro modo  
burla toda descripción.*<sup>44</sup>

**Nancy Nicholls Lopendía** es docente e investigadora de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se licenció como historiadora, para luego obtener un PhD en Sociología en la Universidad de Essex (UK). Sus áreas disciplinares son la historia, la historia reciente de Chile, la historia oral y la memoria.

Entre sus publicaciones figuran *Para una historia de los derechos humanos en Chile: historia institucional de la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas FASIC 1975-1991*, en coautoría con Mario Garcés (2005); *La historia reciente en Chile: explorando la subjetividad a través de la narrativa oral y el video documental* (2009); *Pajarito nuevo la lleva. Teatro y memoria. Estrategias de (re)presentación y elaboración escénica de la memoria traumática infantil*, en coautoría con María José Contreras y Milena Grass (2008); *Los archivos de la represión: de la polifonía de las voces a la construcción de la inteligibilidad* (2011); y *El archivo testimonial de la represión FASIC 1975 -1990: la narrabilidad del testimonio de la tortura* (2012).

## Notas

1. Elizabeth Jelin, Introducción, en: Elizabeth Jelin (comp. 2002), *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*, Madrid, Siglo Veintiuno, página 7 y Elizabeth Jelin, *Revistando el campo de las memorias. Un nuevo prólogo*, Núcleo de estudio sobre memoria, [memoria.ides.org.ar/elizabeth-jelin](http://memoria.ides.org.ar/elizabeth-jelin), página visitada el 13 de Marzo del 2013.
2. Jaume Peris (2008), *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*, Valencia, Universitat de València, páginas 11-13.
3. Eugenio Ahumada et.al. (1989), *Chile. La memoria prohibida, tres volúmenes*, Santiago, Pehuén Editores.
4. Paul Ricœur (2010), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo Cultura Económica, página 132.
5. A ello debe agregarse el olvido provocado por vivencias traumáticas.
6. D. Khubova, A. Ivankiev y T. Sharova, en: Valerie Raleigh Yow (2005), *Recording oral History. A guide for the Humanities and Social Sciences*, Altamira Press, USA, página 54.



7. Norbert Lechner y Pedro Güell (2006), “Construcción social de las memorias en la transición chilena” en: Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman (comps.), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Siglo Veitínuno, página 17 y siguientes.

8. . Luisa Passerini (2006), *Memoria y utopía. La primacía de la intersubjetividad*, Universitat de València, Valencia, página 25.

9. Jean Baptiste Potalis en: Luisa Passerini, op. cit., página 27. En este sentido es clarificador lo que Joël Candau señala a propósito del funcionamiento de la memoria humana. Para el autor, si bien en la obra de Freud hay dos miradas distintas sobre cómo funciona la memoria, ha sido el llamado *subjetivismo de la memoria* que ha predominado no sólo para Freud sino, también, para otros pensadores. De acuerdo a esta aproximación, la memoria nunca es el fiel reflejo del pasado, no es una huella que permanece indeleble a través del tiempo; es de manera diferente, una huella alterada, intervenida, falsificada. Joël Candau (2006), *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, páginas 17-18.

10. Marc Augé en: Passerini, op.cit. página 27.

11. Es importante establecer que hay excepciones a lo que venimos señalando, dentro de las que destacan *La caja de la memoria del Chile de Pinochet*, de Steve J. Stern, e *Historia contemporánea de Chile*,

de Gabriel Salazar y Julio Pinto, en los capítulos referidos a la historia reciente. En relación al significado que tienen los eventos históricos para las personas que los viven, véase: Alessandro Portelli (2003/2004), “El uso de la entrevista en la historia oral”, en: *Historia, memoria y pasado reciente*, Anuario N° 20, Escuela de Historia, UNR, Homo Sapiens Ediciones, Santa Fe, Argentina, página 36.

12. Elizabeth Jelin “La narrativa personal de lo invivible”, en: Carnovale, Lorenz y Pittaluga (comps. 2006), *Historia, memoria y fuentes orales*, Buenos Aires, Memoria Abierta, CeDInCi, páginas 65-66.

13. Susan Sontag en: Enzo Traverso (2007), *El pasado. Instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid, Marcial Pons, página 52.

14. Entrevista a Mario Garcés, Santiago, 17 de mayo de 2012, Proyecto Investigación Escuela de Teatro, PUC, Concurso VRI/CCA/2013-53.

15. Henry Rousso, en: Gabriela Águila, “Intersecciones entre historia y memoria, entre Europa y América Latina”, en: *Historia, memoria y pasado reciente*, op.cit., página 81.

16. Milena Grass, *Intermedialidad y estética de la memoria: los detenidos desaparecidos en el teatro chileno postgolpe*, Proyecto Investigación Escuela de Teatro, PUC, Concurso VRI/CCA/2013-53, inédito.

17. Para escuchar el poema por su autor:  
[www.youtube.com/watch%3Fv%3DxfhJomGeCGI](http://www.youtube.com/watch%3Fv%3DxfhJomGeCGI),  
página visitada el 14 de marzo del 2013. La traducción del inglés al castellano es de la autora.

18. Passerini, op.cit., página 34.

19. Saul Friedlander (comp. 2007), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

20. Dori Laub, “An event without a witness: truth, testimony and survival”, en: Shoshana Felman y Dori Laub (1992), *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, Routledge, UK, página 81.

21. Giorgio Agamben (2002), *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Madrid, Editora Nacional, página 32 y siguientes.

22. Filip Müller en: Claude Lanzmann (1985), *Shoah*, Videofilm Express, disco 3.

23. Jean-Luc Nancy (2006), *La representación prohibida*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, página 33.

24. Jean-Luc Nancy, op.cit., páginas 37-38.

25. Joël Candau, op.cit., página 33.

26. Bachelard en: Candau, op. cit., página 31. Véase

también: Alistair Thompson, “Memory and remembering in oral history”, en: D. Ritchie (ed. 2011), *The Oxford Handbook of Oral History*, New York, Oxford University Press, página 84.

27. Resulta interesante la manera en que el autor evoca una memoria transmitida relacionándola con una memoria de tipo sensorial –“desde entonces no he podido tocar el jabón y detesto su olor”– y cómo la conjunción de ambas es la que permite la articulación del poema. La memoria sensorial, el tacto pero sobre todo el olfato, perduran de manera evidente y explícita en la adultez del autor, en el presente de su existencia. Para la relación entre memoria y sentidos, véase. Paula Hamilton, “The Proust effect: oral history and the senses”, en: Donald A. Ritchie (ed.), op.cit., páginas 219-232.

28. Podría incluso utilizarse el lenguaje de Müller para hablar de la suciedad ética del nazismo.

29. Milena Grass, op. cit.

30. “En un sótano de la UC hay cuatro hombres encerrados”, diario Las Últimas Noticias, Santiago, 8 de octubre de 1984.

31. Véase: Agamben, op. cit., páginas 41-86.

32. Cabe señalar que en este artículo se analiza el guión de la puesta en escena y no la puesta en escena misma.

33. Mauricio Pesutic, *Domingo, Isidro, No sé, Antonio*, documento inédito, sin fecha.

34. Jean de Certeau y Marcela Said, *El mocito*, Icalma Films, 2010; Javier Rebolledo (2012), *La danza de los cuervos. El destino final de los detenidos desaparecidos*, Santiago, CEIBO Ediciones. El testimonio del agente del Servicio de Inteligencia de la Fuerza Aérea de Chile, Andrés Valenzuela Morales, quien en 1984 confesó las violaciones a los derechos humanos cometidas por los servicios de inteligencia del régimen sirvió de base para la creación de uno de los personajes de la serie. Véase: Nicolás Acuña, *Los archivos del cardenal*, Promocine, Parox, TVN, Chile, 2011, y Andrea Insunza y Javier Ortega (eds. 2011), *Los archivos del cardenal*. Casos reales, Catalonia, UDP.

35. Milena Grass ha señalado que en el teatro que aborda el fenómeno de la desaparición en Chile, existe una utilización de distintos medios ante “(...) la imposibilidad de organizar un relato coherente y que de sentido a la experiencia traumática, y porque ese intento de relato es atacado permanentemente por la irrupción de imágenes, olores, colores, sabores, etcétera (...) cada vez que se llega al punto de no resolución del conflicto, se presenta un nuevo medio”. Milena Grass, op.cit.

36. Primo Levi (2002), *Si esto es un hombre*, Madrid, Editora Nacional, páginas 71-72.

37. Dori Laub, op.cit., página 78.
38. Patricia Dogliani, “La memoria pública de la Segunda Guerra Mundial en Europa”, en: Ricard Vinyes (2009), *El estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Buenos Aires, Del Nuevo Extremo, página 191.
39. Günter Morsch y Astrid Ley (ed. 2011), El campo de concentración de Sachsenhausen. 1936-1945. *Acontecimientos y evolución*, Berlín, Metropól, página 188.
40. *Mahnmal gegen Faschismus* (Monument against Fascism), Hamburg-Harburg, Germany, 1986, Jochen Gerz and Esther Shalev- Gerz, en: Jochen Gerz, [www.gerz.fr](http://www.gerz.fr), página visitada el 25 de abril de 2013. La traducción del inglés al castellano es de la autora.
41. *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus* (2146 Stones. Monument against Racism), Saarbrücken, Germany, 1993, Jochen Gerz, en: Jochen Gerz, [www.gerz.fr](http://www.gerz.fr), página visitada el 25 de abril de 2013.
42. Adriana Valdés, *Geometría de la conciencia*, en: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, folleto de difusión, sin fecha.
43. A través de la fotografía, un grupo de jóvenes que visitaron el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos relató su experiencia de *Geometría*

*de la conciencia.* Es evidente que no todos poseían conocimientos sobre dictadura y la represión; sin embargo, la experiencia no los dejó indiferentes. Véase:<http://soymemoria.blogspot.com/2013/01/autorretratos-sobre-la-geometria-de-la.html>.

44. Hans Sahl, en: Jean-Luc Nancy, op.cit., páginas 15 y 16. La traducción aparece en prosa en el libro de Nancy.

# Créditos

Colección *Signos de la memoria*  
MUSEO DE LA MEMORIA Y  
LOS DERECHOS HUMANOS

Director de la colección  
Ricardo Brodsky

Editora  
Alessandra Burotto

Directora de arte  
Paz Moreno Israel

© del texto  
Nancy Nicholls L.

© de esta edición  
Museo de la Memoria y los  
Derechos Humanos

Fotografías páginas 48 y 50:  
Nancy Nicholls  
Fotografía página 54:  
Cristóbal Palma

Impresión y encuadernación:  
Andros Impresores

ISBN 978-956-9144-10-3  
Inscripción Registro Propiedad  
Intelectual N° 231508  
Santiago, agosto 2013



## Agradecimientos

José Bengoa, Rector Universidad Academia de Humanismo Cristiano.  
Cátedra UNESCO de Educación en Derechos Humanos  
Harald Edelstam.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos  
Matucana 501, Santiago, Chile  
(562) 2 597 96 00  
info@museodelamemoria.cl  
www.museodelamemoria.cl

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos cuenta con el financiamiento del Gobierno de Chile a través de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam).

La mirada de Nicholls, una historiadora joven que goza del reconocimiento de sus pares, releva el interés por los sujetos y la subjetividad en el análisis de las prácticas represivas de la dictadura militar “donde confluyen las emociones, el sentido y el significado, donde las interpretaciones de las voces de los propios sujetos de estudio se interceptan o traslapan con la voz del investigador”.

ISBN: 978-956-9144-10-3



MUSEO DE **LA MEMORIA** Y LOS **DERECHOS HUMANOS**