

TESTIMONIOS FRACTURADOS.
CUERPO Y ARCHIVO EN VALPARAÍSO, 1973

Consuelo Banda – Valeska Navea

“Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulos, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es.”

Jean-Luc Nancy, 58 indicios sobre el cuerpo

I

Dado el auge de la producción artística latinoamericana que entrecruza el archivo y la memoria -aproximadamente en los últimos veinte años- generalmente para representar e indagar en el pasado reciente del continente, particularmente países como Argentina, Brasil y Chile, que padecen la violencia política y los crímenes de dictaduras, nos preguntamos por la presencia o la posibilidad de corporeidad en la construcción de visualidades que intentan traer a escena cuerpos que ya no están allí. Cuerpos fracturados por el dolor y por la distancia de los relatos.

Para la historia oficializada, constructo tendiente a la elección por los relatos, el olvido se presenta como estrategia para sobrellevar el trauma, pero también esconde una solución a la irrepresentabilidad de lo que está ausente ¿Existe más allá del olvido y del horror de lo innombrable una simbología que se haga cuerpo para recuperar aquello ya olvidado? Para el arte, el problema de la representación del cuerpo y el trabajo con la memoria han encontrado asilo en la proliferación del uso del archivo, poniendo en obra la intimidad de los cuerpos sin relato bajo objetos cotidianos e íntimos, que así mismo son aquellos cuerpos que han sido excluidos de la historia.

El presente trabajo surge a partir de una investigación llevada a cabo en la ciudad de Valparaíso, en el marco de la producción de una exposición fotográfica dedicada a la figura de las ex presas políticas de la región, realizada por la artista visual y académica chilena Verónica Troncoso¹. El análisis se centra en algunos de

¹ La muestra, denominada *120 escalones y un café*, se expuso entre el 7 de enero y el 21 de marzo del 2015, en la Sala de Laboratorio del Parque Cultural de Valparaíso (Ex Cárcel de Valparaíso).

los diversos recintos de detención oficiales y clandestinos establecidos en la región, los enfoques investigativos dialogan con el trabajo de campo, donde se recopilan los testimonios y los archivos para generar algunas aproximaciones teóricas sobre el concepto de cuerpo y representación. Establecemos que la intención de este ejercicio escritural es construir una puerta de entrada al problema y exponer brevemente el objeto de estudio.

II

En Chile, el 11 de septiembre de 1973, las Fuerzas Armadas, alineadas con los grupos políticos de derecha y la Democracia Cristiana (DC) toman el control del país, bajo la consigna de que al erradicar el “régimen marxista” del gobierno popular de la Unidad Popular (UP), se alzaban como los nuevos libertadores de la patria. Esta dictadura cívico-militar se extendió en un período particularmente largo, estando en el poder de manera ilegítima entre 1973 y 1989, momento en el cual, a partir de un plebiscito popular (1988)², Augusto Pinochet comienza su salida del poder, siendo luego presidente el candidato de oposición Patricio Aylwin. Este último realiza algunos gestos de reconciliación nacional en la llamada “transición democrática”, donde hasta el día de hoy se han dado a conocer los graves atentados a los derechos humanos realizados por militares y civiles, a través de informes tanto nacionales como internacionales. Pese a que se ha reconocido la mayoría de los casos de las víctimas, el porcentaje de victimarios que está aún en libertad -sin haber recibido juicio ni sentencia alguna- es una de las tantas razones por las cuales los compromisos de reparación y justicia hacia los ex presos políticos y detenidos desaparecidos, son aún una gran deuda del régimen democrático.

La dictadura se presenta como uno de los periodos con mayor producción de imágenes sobre la historia reciente del país; un momento constantemente visitado y representado desde el imaginario colectivo. Un proceso en constante construcción, nunca cerrado, ya que la representación total del mismo es un ejercicio imposible de llevar a cabo. Si bien la imagen inaugural y la consolidación del golpe militar es el bombardeo al Palacio La Moneda, este comienza antes, durante la madrugada, siendo la zona naval de Valparaíso el primer punto tomado por la Armada para dirigir luego las tropas militares hacia Santiago³. Según el informe Valech (2004), “en esta región el mayor número de prisioneros se concentró entre 1973 y 1974. Los testimonios dan cuenta del maltrato físico y empleo masivo de tortura en casi todos los recintos por los que transitaron los detenidos durante los primeros años después del golpe de Estado.” (p. 305). Ejemplo de estos recintos de tortura fueron la Aca-

2 Segundo plebiscito realizado en el periodo, siendo el primero ampliamente deslegitimado por la opinión pública y el derecho internacional, aunque de igual manera fue momento en el cual se aprobaría la Constitución que rige hasta hoy en Chile.

3 Según la Comisión, hay registrados 151 recintos de detención a cargo de las Fuerzas Armadas, Carabineros e Investigaciones. Entre ellos, cuarteles, comisarías, casonas, universidades y cárceles.

demia de Guerra Naval y el Cuartel Silva Palma, como también los buques Escuela Esmeralda, Maipo (que llevó detenidos al campo de concentración de Pisagua y Chacabuco) y Lebu⁴, estos dos últimos a cargo de la Compañía Sudamericana de Vapores y que funcionaron como centros de detención y aislamiento.

En esta región, todas las cárceles mantuvieron presos políticos entre 1973 y 1989, siendo las mujeres llevadas a las diversas sedes de “correccionales de menores y de mujeres” administradas por la Congregación de Monjas del Buen Pastor, donde, si bien no se registra que al interior las prisioneras fueran torturadas, lo eran en los recintos donde previamente eran interrogadas. La Cárcel de Mujeres Buen Pastor de Valparaíso tuvo su mayor concentración de prisioneras políticas en 1974, aunque desde 1973 ya se registraban algunos casos, volviendo a aumentar desde 1980. “Según los testimonios, las mujeres detenidas que permanecieron en el recinto ingresaron a la cárcel enviadas desde diversos recintos militares. Estaban junto a las mujeres detenidas por delitos comunes, quienes en algunos casos las amenazaban y las golpeaban. En los primeros años, la mayoría fue derivada desde la Academia de Guerra y el Cuartel Silva Palma, otras desde diversos recintos de la DINA, como la Villa Grimaldi.” (Valech, 2004, p. 321).

Algunas mujeres eran derivadas allí luego de una sentencia, otras ni siquiera con un cargo, manteniéndolas retenidas por tiempos indefinidos hasta recibir un “Consejo de Guerra”⁵, donde se establecía su delito y su condena pese a que estos “no cumplieron con las normas de un racional y justo procedimiento.” (Rettig, 1991, p. 292). Gran parte de estas sentencias fueron informes que atribuyen falsos delitos, razón por la cual pocas veces fueron entregados a las presas, quienes hasta el día de hoy no conocen o recuerdan el fallo por el cual fueron privadas de libertad. Para esta investigación se siguieron los casos de Alicia Aurelia Olea Salinas, María Cristina Fuentealba Herrera, Elisa Elsa Serey Serey, Rosa Ermelinda Zúñiga Valencia, Patricia de la Cruz Pulgar Martínez, Sylvia del Carmen Lillo Robles, Carmen del Rosario Raffernau Gómez y Milena Ester Castro Neumann, algunas de ellas militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), del Partido Socialista (PS) y las Juventudes Comunistas (JJCC), pero la mayoría de ellas solo eran simpatizantes de los movimientos de izquierda.

4 “En el mes de noviembre, el Comité Internacional de Cruz Roja constató la permanencia de 324 prisioneros políticos en la motonave Lebu. [...] En términos generales, tanto el Maipo como el Lebu sólo fueron empleados como centros de detención. En estos barcos, algunos prisioneros estuvieron en camarotes, aunque la gran mayoría permaneció en sus bodegas, en condiciones de gran hacinamiento y total falta de higiene y sus servicios mínimos. Respecto del Lebu, la Cruz Roja Internacional, después de su visita del 1 de octubre de 1973, confirmó estos hechos señalando: el aislamiento del exterior en que se encontraban los detenidos por ignorar su familia su pertenencia allí; la regular calidad e insuficiencia de la comida; y, en general, las pésimas condiciones de detención. En dicha motonave se practicaron torturas y malos tratos a los prisioneros.” (Rettig, 1991, p. 292-293).

5 Junta militar fuera de todo margen legal que determina sentencias con las facultades de un tribunal de justicia a puertas cerradas.

Aunque no fue una de las mujeres nombradas, un testimonio significativo corresponde al de María Antonia González Cabezas entregado a la Tercera Sesión de la Comisión por la Federación Democrática Internacional de Mujeres, donde gracias a ella se pudo justificar a la Comisión del Informe Valech el nacimiento dentro de la cárcel de dos hijas de las presas políticas participantes en este proyecto. Entregamos aquí un extracto⁶:

(...) El 17 de noviembre de 1973, doce compañeras fuimos llevadas firmemente custodiadas al Buen Pastor en Van Buren 2614, con las delincuentes habituales. Ocupamos un dormitorio, en el cual dormimos en el suelo durante un mes y medio. Recibíamos visitas una vez por semana.

Y, ¿qué hice 1 año y 42 días en la cárcel? ¿Cómo expresar el dolor de la permanencia en una cárcel si se tiene que vivir cada día, si debes esperar? Cuánto daño, observando cada día a mi hija más delgada y más distinta a la que yo había criado. Esperando la condena. En cualquier momento nuevos interrogatorios. Escuchando los gritos de los vigilantes, el submundo de la cárcel, el lesbianismo de algunas, el desprecio de otros, en fin. Sin atención médica. Esperar el nacimiento del hijo de una compañera, ver crecer una niña en un lugar tan inhóspito, tan desamparado, tan lleno de peligros.

III

Como señalábamos anteriormente, existe un interés en la producción audiovisual que explora diversas formas y discursos respecto al archivo como un potencial de obra. En Chile, esto se ha intensificado a raíz de acontecimientos como la apertura del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, la instauración de ciertas políticas de conservación patrimonial y la reciente conmemoración de los 40 años del golpe militar. Dicho suceso ha puesto en el eje del debate diversas discusiones a nivel político y cultural respecto a la memoria y, sobre todo, las formas de “hacer memoria” que intervienen en los procesos de configuración de tópicos como identidad, imaginario y patrimonio, enunciando un desplazamiento significativo desde el concepto de *historia* hacia la *representación* y la *visualidad*.

Para Ana María Guasch (2005), la exposición, intervención y sistematización de archivos como proceso artístico es una práctica que tiene una genealogía⁷, donde “desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un «giro» hacia la consideración de la obra de arte «en tanto que archivo» o «como archivo» que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común

⁶Testimonio completo disponible en <http://www.blest.eu/biblio/comision/cap6.html>. Aquí fue editado para efectos de lectura y se ofrece solo un extracto pertinente al tema. Se excluyen los detalles de la tortura de la víctima.

⁷ Ver *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, publicado por AKAL Ediciones el año 2011.

interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural.” (p. 157). Sin embargo, contrario a lo que se podría decir de la década del sesenta –época de gran activismo artístico-político, de vanguardias y manifiestos comunes- actualmente esa reflexión puede ir más allá de lo generacional o del interés artístico propuesto por un colectivo y, definitivamente, más allá del arte, en una transformación y un cuestionamiento hacia el sistema de construcción de la historia.

Así, poner en montaje –en un contexto institucionalizado, artístico, efímero- los archivos personales, inéditos y desplazados de la grandilocuencia de los personajes principales, transgrede la hegemonía del discurso de la historia, el de conservación del archivo y el de la construcción de la memoria:

En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, repositionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado. (Guasch, 2005, p.158)

Podemos decir, de manera apresurada, que el arte y el archivo se entrecruzan como una acción que combate el olvido de los episodios de incomprensible violencia y horror que acontecen desde el siglo XX hasta nuestros días, los cuales si bien determinan un quiebre en la representación, disponen también su apertura. “En este sentido las artes visuales se constituyen como un campo dialógico de exploración y proliferación de lenguajes, en donde estos –los lenguajes- representan no solo la posibilidad de nuevas lecturas con respecto al archivo, sino a su vez, la reactivación de los mismos, bajo diversas operaciones visuales y de montaje de lo contenido en el corpus del archivo” (Navea, 2015, p.4). Una reactivación que no solo opera simbólicamente, sino que encuentra sentido por cuanto no apela al coleccionismo de relatos, sino a la apertura de un atlas para la historia, o dicho de otro modo, de un orden y conocimiento propios sin la historia.

IV

En las artes visuales, el cuerpo ha sido motivo de estudio, representación y soporte de producción de manera casi in-interrumpida durante todo el transcurso de la historia del arte, estableciéndose –así como el archivo- con mayor fuerza como paradigma durante la década del sesenta, mediante el surgimiento de las neovanguardias, los movimientos sociales de protesta por la liberación sexual, la puesta en escena del cuerpo para explorar problemas de género, la crítica hacia el capitalismo

y las dictaduras que ayudaron a la consagración de dicho modelo. Este último punto forma parte de un proceso latinoamericano particular, donde la idea de “ser pueblo” frente a un poder opresor, se cruza con la idea de “hacer cuerpo” como recuperación de la comunidad fragmentada por los mecanismos de la represión. Es aquí donde el cuerpo se presenta como mercancía en las sociedades de control, ya que en oposición a un cuerpo como comunidad -o inclusive propio-, este se ha vuelto un cuerpo individual dispuesto o sometido al consumo de otros.

Siguiendo con Ana María Guasch y la idea de *memoria*, hay un interés por el trabajo del archivo que supera las barreras del “interés tautológico” del arte conceptual. “Esta recuperación de la memoria [...] rehabilita los necesarios diálogos pasado-presente y sincronía-diacronía, más allá del triple interés (interés por el yo, por la realidad exterior y por el propio arte) que se aprecia en buena parte del arte del siglo XX tanto en las vanguardias como en las neovanguardias” (2005, p.158), viendo así, en el cruce del cuerpo y el archivo (como arte de la memoria), una particular salida a la “conceptualización” del cuerpo en el arte.

Para Didi-Huberman (2014), tanto *la* representación como *la* totalidad del pueblo –como concepto unificador y globalizante- no existe. Existen las representaciones y los pueblos y cada representación del mismo esta empujada por la representación de su otro. Aquello que no es pueblo es lo que ayuda a configurarlo y, de manera contraria, que exista un pueblo sostiene que existe un grupo que intentará a toda costa administrarlo como tarea constitutiva de sí mismo. Esto se hace patente en el caso del cuerpo que se manifiesta (es) frente a otro, desde una postura ideológica pero también corpórea, como señala Nancy (2007): “no puede haber un solo cuerpo, y el cuerpo lleva la diferencia. Son fuerzas situadas y tensadas las unas contra las otras. El “contra” (en contra, al encuentro, “cerquita”) es la principal categoría del cuerpo. Es decir, el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las aprehensiones, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y medidas”. (p. 20-21). En los crímenes de dictadura, el pueblo como un cuerpo (los cuerpos) se manifiesta frente a la desaparición, la tortura y la privación de su libertad. La desaparición de los cuerpos en dictadura no solo reconoce un mecanismo de protección frente al juicio de la guerra, sino una estrategia *descarnada* de desaparición de la última, transformada en una más difícil e inquebrantable forma de pueblo.

Son cuerpos *imaginados*, en una voluntad por transformar un objeto imposibilitado de relato en un archivo devenido signo, en imágenes acumuladas que, para François Soulages⁸, al momento de documentarse como parte del pasado, dejan de existir; ya no están allí donde creíamos saberlas. Esta relación es la que se tensiona en las artes visuales, allí donde es imperante la distancia con las imágenes para saber que ese *ser* torturado no está allí, sino que una corporalidad imaginaria se toma el lugar para comprender el horror.

⁸ François Soulages. Conversatorio “Historia, Política e Imágenes”. Facultad de Filosofía y Humanidades, 7 de mayo del 2015.

Es aquí donde establecemos las siguientes preguntas, que se presentan como apertura frente a lo expuesto: ¿Cómo trabajar desde las artes el problema de los cuerpos imposibilitados de relato y, por tanto, desplazados de la Historia, archivados solo en su corporalidad? ¿Es posible pensar en una historia desde la fractura en los cuerpos violentados que, pese a los relatos, continúan incapaces de representación? Esto nos permite pensar el problema desde la existencia de una percepción del cuerpo como testigo de la violencia y que, sobre todo, la recomposición de esa violencia es a través de la historia del cuerpo. Pero el cuerpo violentado como una totalidad no puede ser representado bajo ese mismo cariz, por tanto, ¿cómo abordar la experiencia de la realidad a través de su propio cuestionamiento? ¿De qué manera representar lo que ya no se puede comprender, lo que no se puede imaginar? Las imágenes del horror son suspendidas en la pérdida del relato, allí donde solo quedan cuerpos que han sido colocados en el olvido, en ese lugar que la historia les ha designado, condenándolos a cuerpos recuperados solo en cuanto testimonio, como un *suplemento* que permite lidiar con la realidad.

“El arte, porque se interesa en el cuerpo, lo representa, lo pone en escena y en juego, participa a su modo en la producción de una imaginería *significante* (de consenso o de disenso) del mismo. Pero ¿Cómo se enfrentan el arte contemporáneo y, más precisamente, el campo de la plástica a la cuestión, ineluctablemente compleja del cuerpo?” (Haber, 2007, p. 97). La completa historia de los cuerpos, en este caso los cuerpos torturados, no puede ser contada por los propios cuerpos, porque falta aquello que ha desaparecido, lo que oculta el cuerpo del delito ¿Debemos “hacer memoria”? o dicho de otro modo, ¿debemos hacer del cuerpo *una* memoria? Parafraseando a Carlos Ossa, estos cuerpos aparecen en cuanto las artes visuales trabajan con los archivos como un sistema de producción del pasado, más que una indagación sobre los acontecimientos del pasado. El ejercicio de archivar y des-archivar una memoria genera un quiebre donde el cuerpo que se expone no es el cuerpo en sí, como lo fue antes, ni el cuerpo actual que ha superado la violencia. Es un cuerpo nuevo que no pertenece plenamente al orden de la historia.

Bibliografía

GUASCH, Ana María (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *En*: AA.DD. *Materia*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, Barcelona.

(2011). *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, AKAL Ediciones, Barcelona.

- HABER, Stéphane (2007). *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- NANCY, Jean-Luc (2007). *58 indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma*, Editorial La cebra, Buenos Aires.
- NAVEA, Valeska (2015) *Cartografía de memorias en tránsito. Represión rural en Chile 1973-1990*. Disponible en: <http://archivoemergentes.uchile.cl/fuentes/cartografia-de-memorias-en-transito-represion-rural-en-chile-1973-1990-valeska-navea/>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). “Volver visible/ hacer sensible” *En*: V.V.A.A. *¿Qué es un pueblo?* LOM Ediciones, Santiago de Chile.