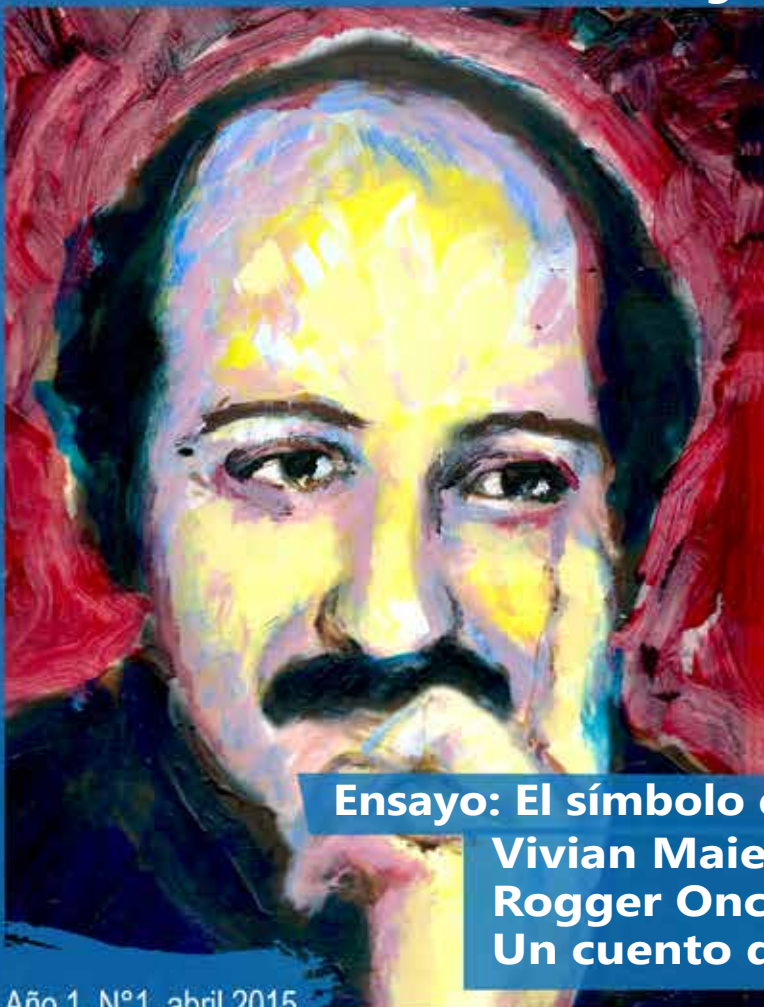


MEMORIA

Reportaje: El arte y el deber de memoria
Poesía argentina silenciada
Diálogo con la documentalista Elvira Díaz



Ensayo: El símbolo en la poesía de Miguel Hernández
Vivian Maier. Retratos de una época
Roger Oncoy. Más allá de los Andes
Un cuento de Jaime Hagel

EDITADA POR:

Colectivo AguaTinta
Avda. Portales 3960, of. 413
Santiago de Chile
revista@aguatinta.org
www.aguatinta.org
www.facebook.com/AguaTinta
issuu.com/aguatinta

PORTADA:

Diseño de Felipe Riquelme
Retratos en pintura acrílica de Brian Carlson



Año 1, N°1
Abril de 2015
Diagramación: Claudia Carmona

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile
Laura Verónica Fleischer, Argentina / Chile
Beatriz Matus Núñez, Santiago de Chile
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica
Carolina Pizarro Velásquez, Dinamarca / Chile
Marcia Vega, Santiago de Chile

COLABORADORES:

Brian Carlson, Wisconsin, Estados Unidos
Ricardo Castillo Sandoval, Colonia, Alemania
Rodrigo Díaz Quintana, Santiago de Chile
Felipe Riquelme Rivera, Santiago de Chile

AGRADECIMIENTOS:

A Lisette Maillet, por su ojo avizor, su mirada crítica y entusiasmo. A Iván Quezada, por su orientación e ideas. A Juana Crouchet, por su fe en el proyecto y su contribución a ampliar nuestro alcance. A Alejandro Cornejo, por poner a nuestra disposición su conocimiento en materia digital y de redes (y unas cuantas horas de trabajo). A José Luis Benavente, por ayudarnos a profesionalizar la comunicación con los lectores. A Emisoras Nuevomundo, por brindarse siempre a la difusión de las ideas y la creación. A nuestras amigas Alicia Falcone y Rossy Velásquez, por su cariño y por haber sido cómplices en la concepción de esta revista. A nuestros hijos, compañeros, familiares y amigos, por su paciencia y apoyo. A todos quienes esperaron por este primer número y hoy comienzan a hojear sus páginas, muchas gracias y bienvenidos.

AGUATINTA

EDITORIAL

Con este volumen iniciamos nuestra entrega de AguaTinta, una publicación electrónica de edición mensual destinada a difundir las más diversas manifestaciones artísticas y culturales que, creemos, constituyen un aporte a la comprensión del mundo en que vivimos y a la construcción de una sociedad tan reflexiva y crítica, como respetuosa de la diversidad. En estas páginas tendrán cabida los autores clásicos y su legado, tanto como quienes hoy, en distintos puntos del orbe, dan forma al pensamiento del siglo XXI.

Inauguramos nuestro vínculo con los lectores un día 23 de abril, por ser la fecha escogida, inicialmente por un grupo de escritores españoles y luego por la Unesco, para celebrar las letras. Saludamos, pues, el Día Internacional del Libro y la Lectura con un contenido enfocado en la memoria, la pública y la privada, pero especialmente en el rescate que de ella se hace a través del arte. Poesía, narrativa, plástica, cine y teatro son las cinco disciplinas que se vuelcan hoy al papel digital con una misión tal vez dolorosa, pero necesaria: contribuir a la reconstrucción de la memoria de los pueblos a partir de fragmentos, de recuerdos individuales que, en manos del hacedor, alcanzan nuevas dimensiones, hermanando la creación con la historia.

Un reportaje central pone sobre la mesa el concepto "deber de memoria" y lo relaciona con el arte, exponiendo dos ejemplos de su manifestación como catarsis, la experiencia de un director teatral belga, hijo de chilenos, y la obra de una escritora argentina exiliada; dos nacionalidades, dos generaciones representadas en un ejercicio artístico y reivindicador consciente. Un artículo recoge voces acalladas por la dictadura de Videla y las comparte con el mundo, simbolizando en ellas el rescate del arte mismo. A esto se suma la conversación sostenida con una realizadora audiovisual que ha puesto su cámara al servicio del reencuentro con las raíces. Y también el cine, pero con mirada germana, nos proporciona una imagen, un gesto capturado en fotograma, reflejo de otra historia individual que se reescribe a partir del colectivo.

Por su parte, dos artistas visuales, uno desde la fotografía y otro desde la acuarela, fijan identidad y memoria, el ayer y el hoy, en obras que las futuras generaciones reconocerán como retratos de la historia de los pueblos y su paisaje, como lo hace, no menos, el canto de un hombre que en tierras levantinas asumió el devenir de su tiempo hasta apagar su voz en una cárcel.

Les invitamos a recorrer este primer número, a compartirlo y a enriquecer nuestro trabajo con sus opiniones, sugerencias y colaboraciones.

CONTENIDOS:



4

Rogger Oncoy. Más allá de los Andes



10

Vivian Maier. Retratos de una época



20

Reportaje: El arte y el deber de memoria



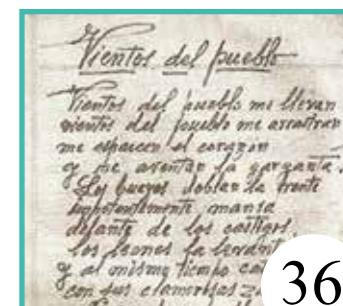
27

Poesía argentina silenciada



30

Elvira Díaz. Documentales para exhumar la memoria



36

El símbolo en la poesía de Miguel Hernández



ROGGER ONCOY

Más allá de los Andes

El pintor peruano se encumbra hoy como uno de los más destacados artistas latinoamericanos que han escogido la acuarela como técnica para su obra, desafiando las múltiples complejidades de ese pigmento. Si bien utiliza también el óleo y el acrílico, es aquella la que hoy, con tres décadas de trayectoria, le acomoda mejor y le ha dado notoriedad.

Nacido el 18 de mayo de 1964, desde muy pequeño mostró interés y talento para el dibujo y la pintura, pero nunca cursó estudios formales. Sus habilidades las desarrolló observando y pintando. Esta formación autodidacta tiene, en su opinión, ventajas que le abrieron su horizonte y le permiten disfrutar de los aspectos lúdicos de su arte.

"Al ser autodidacta, pinto sin parámetros; no me rijo por lo que me pueda enseñar una escuela determinada, sino que pinto lo que se me ocurre, dependiendo de mi ánimo, sea un abstracto, un hiperrealista si estoy con muchas ganas, o simplemente una caricatura, si veo a alguien con ciertos rasgos graciosos; soy muy alegre, me gusta bromear con mis caricaturas".

Ese aprendizaje sin mentores directos le llevó a técnicas consagradas; el óleo fue la principal materia prima de sus pinturas hasta que, bordeando los 30 años de edad, fuera invitado a una exposición organizada por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, ICPNA, donde se encontró con la acuarela. Maravillado en especial por la luminosidad lograda por algunos de sus cultores dio un giro hacia ella y decidió incorporarla a su trabajo, una vez más sin otro guía que su instinto y la constancia. Y es que para Rogger Oncoy el talento nato es apenas una pequeña dosis en la plástica; la disciplina y la práctica metódica le resultan primordiales. Lamenta que muchos artistas hayan abandonado el esfuerzo y se hayan perdido para las artes. Y, efectivamente, el trabajo fue arduo; estima en tres años el tiempo que le tomó dominar realmente la técnica, hasta señalar con propiedad que, si bien muchos la consideran un arte menor, la acuarela es una disciplina que requiere de muchos conocimientos. A diferencia de otros pigmentos que permiten corregir aplicando nuevas capas de color, en el caso de la acuarela ello no es posible. No en vano, entre las principales virtudes que le reconoce la crítica están su técnica y la limpieza del trazo. A esto se suma la forma en que captura la luz y el colorido del objeto representado, con frecuencia, rostros.





Antes de pintar, Rogger Oncoy recorre Huaraz con su cámara fotográfica y captura paisajes y personajes que luego reproduce a pincel. La imagen capturada por la lente constituye su bosquejo, señala que es al pintar que los rostros cobran expresión, y el del campesino de esa localidad de Ancash es llano, sincero. Busca el claroscuro y el contraste, le seduce la luminosidad que resalta el colorido de la vestimenta de sus habitantes, el azulino del cielo, los matices de los cerros, los magentas y amarillos fosforescentes que están presentes en los telares y son tomados de la propia naturaleza.



Sin embargo, la cámara es más que una cómplice del pintor, pues otra de las pasiones de Oncoy es la fotografía en la que luce un gran talento; también lo es la música, en particular estilos "suaves como el jazz, el bossa, el chillout. Tengo una enorme colección de música para cuando pinto; siempre elijo una que vaya de acuerdo al tema".

Rogger es un hombre de su tiempo, atento al devenir del arte en el mundo, a establecer contactos, a participar en certámenes, cuya relevancia sitúa en el estímulo por mejorar. Pinta con el corazón y con la cabeza: "Me encanta el hiperrealismo, pero procuro ponerle freno para no ser uno más de los hiperrealistas que compiten con



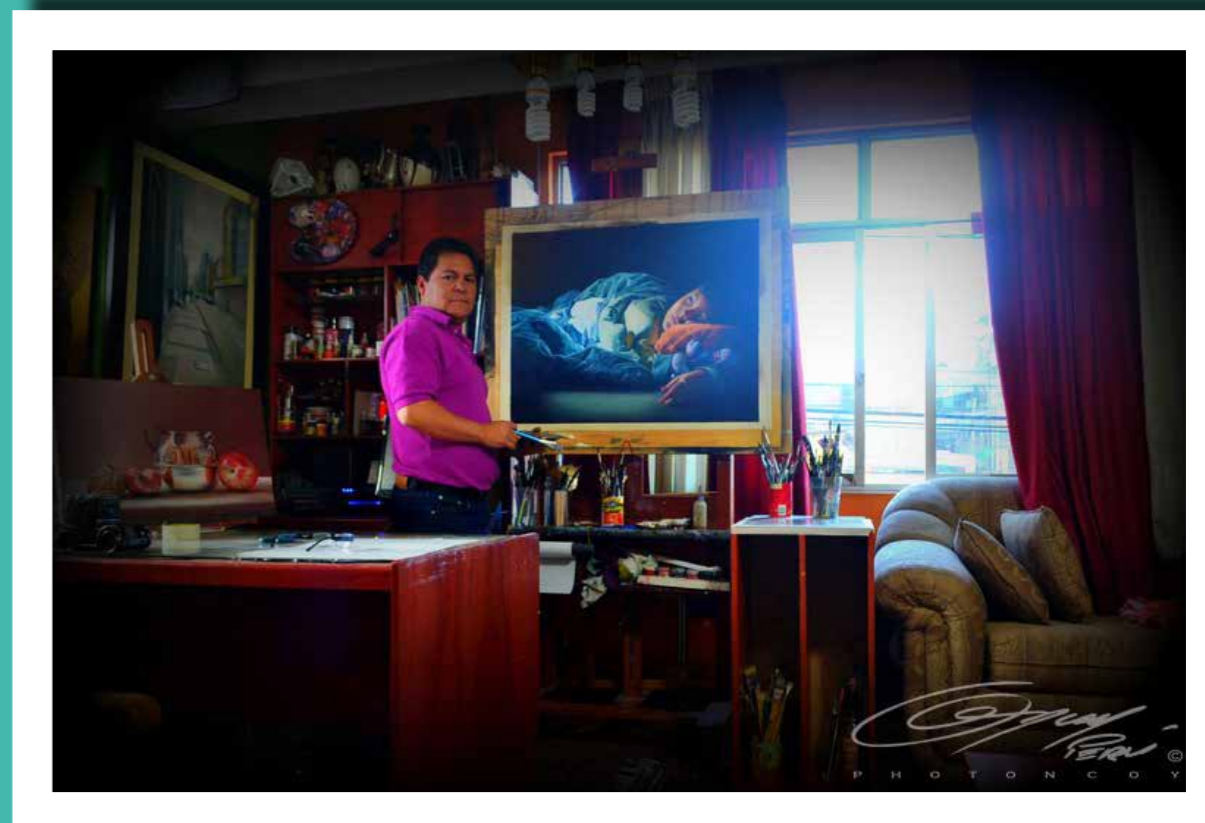


la fotografía, así es que aplico algún elemento abstracto en el entorno a cada una de mis obras". Orgulloso de su origen, pero lejos del panfleto, ha organizado su vida sobre un equilibrio nada precario entre modernidad y tradición. Le interesa plasmar elementos identitarios, aunque no se resta del arte abstracto, ni de la pintura surrealista, ni del desnudo. Eso sí, estos últimos los desarrolla en acrílico, en óleo y pasteles. El retrato andino, en cambio, ése que le ha dado fama y reconocimiento, el que le ha llevado a viajar por el mundo exponiendo y recibiendo aplausos, lo reserva para la acuarela.

Consultado por esta faceta tan difundida de su trabajo, señala: "Mis retratos andinos se venden muy bien, por la forma en que abordo el gesto o la sensibilidad del retratado. Tengo muchas obras abstractas que no exhibo, muchos desnudos al óleo muy bien logrados, pero no los muestro; son parte de mi colección particular y el patrimonio futuro de mis hijos. Cuando alguna vez expuse parte de esa colección, me parece que no la digirieron bien; preferían mis retratos andinos. Es decir, el público me encasilló como acuarelista de gente de los Andes. Y si eso es lo que realmente les gusta, pues eso es lo que les muestro".

C.C.S.

Rogger Oncoy



Datos

Biográficos:

Nació el 18 de mayo de 1964, en Huaraz, Perú.

Estudió en el colegio del Sagrado Corazón de su ciudad.

A los 8 años de edad recibió su primer premio en un concurso escolar.

En 1997, tras dos décadas dibujando y pintando óleos, asistió a un encuentro organizado por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, ICPNA, oportunidad en que descubrió la acuarela y sus posibilidades.

Ha expuesto sus obras en diversos países: España, Francia, Uruguay, Venezuela, México y Estados Unidos.

Sigue residiendo en Huaraz, donde dedica sus días a su empresa de confecciones y sus noches a la pintura.

Premios y reconocimientos:

Además de participar regularmente en exposiciones individuales y colectivas en las que realiza demostraciones pictóricas, algunos de los galardones recientes recibidos por Rogger Oncoy son:

2012 Primer Premio Internacional, Aguilon, Francia, por la acuarela "Umbral de Vida"

2011 Mención Honrosa Revista Internacional "The Artist Magazine", EE.UU.

2010 Segundo Premio Internacional, Caudete, España

2008, 2007 y 2006 Atusparia de Oro al mejor artista plástico de la región de Ancash, Perú

2007 Gobierno Provincial de Huaraz. Reconocimiento al destacado artista plástico de Ancash, Perú

2007 Segundo Premio Nacional de Acuarela ICPNA, Lima, Perú

2003 Primer Premio Nacional de Acuarela ICPNA, Lima, Perú

Contacto: roggeroncoyperu@hotmail.com

VIVIAN MAIER (1926 - 2009)



Autorretrato, 1956

Bueno, supongo que nada está destinado a durar para siempre. Tenemos que dejar sitio a los demás. Es una rueda. Te subes y llegas al final. Y entonces alguien más tiene la misma oportunidad de llegar hasta el final y, así, sucesivamente.

Retratos de una época

En un remate efectuado en 2009 por la compañía RPN Sales, en Chicago, EE.UU., un joven fotógrafo llamado John Maloof adquirió alrededor de cien mil negativos, movido por un interés profesional, pero también por una corazonada. Y no se equivocó. Su búsqueda de material fotográfico que sirviera para ilustrar un libro en el que trabajaba, se convirtió en el hallazgo de una obra artística de cuyo autor sólo consiguió el nombre: Vivian Maier.

Esta masiva acumulación de negativos, papeles, e incluso vestuario, era el punto final de una historia que ha salido a la luz en la forma de un documental codirigido por Maloof y el realizador Charles Siskel, titulado *Finding Vivian Maier* y nominado en su categoría a los Premios Oscar 2015. El título refleja a cabalidad la empresa acometida por el fotógrafo, que lo llevó a descubrir, en primera instancia, que quien estaba tras la Rolleiflex registrando escenas del Chicago de los años 50, e incluso de viajes fuera del continente, era una niñera de la que se conocía pocos datos, ni origen ni familia ni amigos, sólo su desbordada afición por retratar el pulso de la ciudad y su gente.

La reconstrucción de su biografía la sitúa naciendo en Nueva York el 1 de febrero de 1926 y constata su ascendiente francés y austro-húngaro. A los cuatro años su familia la constituían su madre y Jeanne Bertrand, premiada fotógrafa retratista, de quien se presume heredó el oficio. Desde 1939 estuvo yendo y viniendo entre Estados Unidos y Francia. En los Alpes de esa nación europea retrató paisajes y rostros, en composiciones muy controladas datadas en 1949. Dos años más tarde se estableció como niñera de una familia en Southampton, New York, e inició su recorrido por las calles de la gran manzana refinando su arte con la cámara, la primera de las cuales fue una modesta Kodak Brownie box con una sola velocidad de obturación, sin dial de apertura ni control de foco. En 1952 compró su primera Rolleiflex y sus fotografías comenzaron a adquirir el tono que cruza casi todo su trabajo, con la complicitad de esta cámara que, usada a la altura del vientre, produce tiros ligeramente contrapicados y un punto de vista -literalmente- más infantil, inocente. A lo largo de su carrera utilizó varios modelos de esa marca: Rolleiflex 3.5T, Rolleiflex 3.5F, Rolleiflex 2.8C, Rolleiflex Automat y otras. Más tarde trabajó con una Leica IIIc, una Ihagee Exakta, una Zeiss Contarex y otras versiones SLR, pero mantuvo las técnicas inauguradas en Francia.

En 1956 se trasladó a la costa de Chicago, como niñera de tres infantes que se convertirían en su familia más cercana. Ellos la recuerdan como una mujer intensamente reservada, de espíritu libre y alma orgullosa, de convicciones fuertes y sumamente intelectual. Fue una gran lectora, siempre atenta a su tiempo y entorno, como se refleja en los motivos de su obra. Disfrutó del privilegio de un cuarto propio, cuyo baño habilitó para el revelado, aunque su pasión por documentar se extendió además a una serie de filmaciones caseras y grabaciones de audio. Todos los medios a su alcance sirvieron al interés de Vivian Maier por registrar cuanto ocurría a su alrededor.

Rostros y oficios, juegos infantiles y miseria, a través de reflejos y contraluces, en planos cerrados y panorámicas; el día a día de su tiempo y espacio fueron capturados por el lente de Vivian, con una técnica e instinto que es posible observar en composiciones y encuadres muy cuidados, ojo dominante bien centrado, eje equilibrado, apoyo en líneas rectas, utilización de diagonales, puntos de fuga y acertada elección de planos.



Nueva York, enero de 1953

Despuntando la década del 70 comenzó un deambular por diversas familias y una merma económica le impidió continuar con el revelado, iniciándose la acumulación de rollos fotográficos que, más tarde, apiló en una bodega. Es la época en que decidió incursionar en el color, utilizando mayormente película Kodak Ektachrome de 35mm, una Leica IIIc y varias cámaras SLR de origen alemán. Esta etapa habla de la incorporación de nuevos elementos al trabajo de Maier, que se volvió más abstracto con el tiempo. La gente se deslizó fuera de sus fotos para ser remplazada por objetos, periódicos o graffitis.

Como parte de un proyecto encabezado por John Maloof, el archivo de negativos y diapositivas de Vivian Maier ha sido remasterizado en su totalidad en forma de hojas de contacto digitales, una selección de fotografías ha sido escaneada en alta resolución y se continúa el mismo proceso con el resto de su trabajo. El material ya revelado está en proceso de archivo y catalogación para disfrute de las nuevas generaciones y se enmarca en un creciente interés de la crítica y el público por el arte de la fotografía callejera, o *Street Photography*.

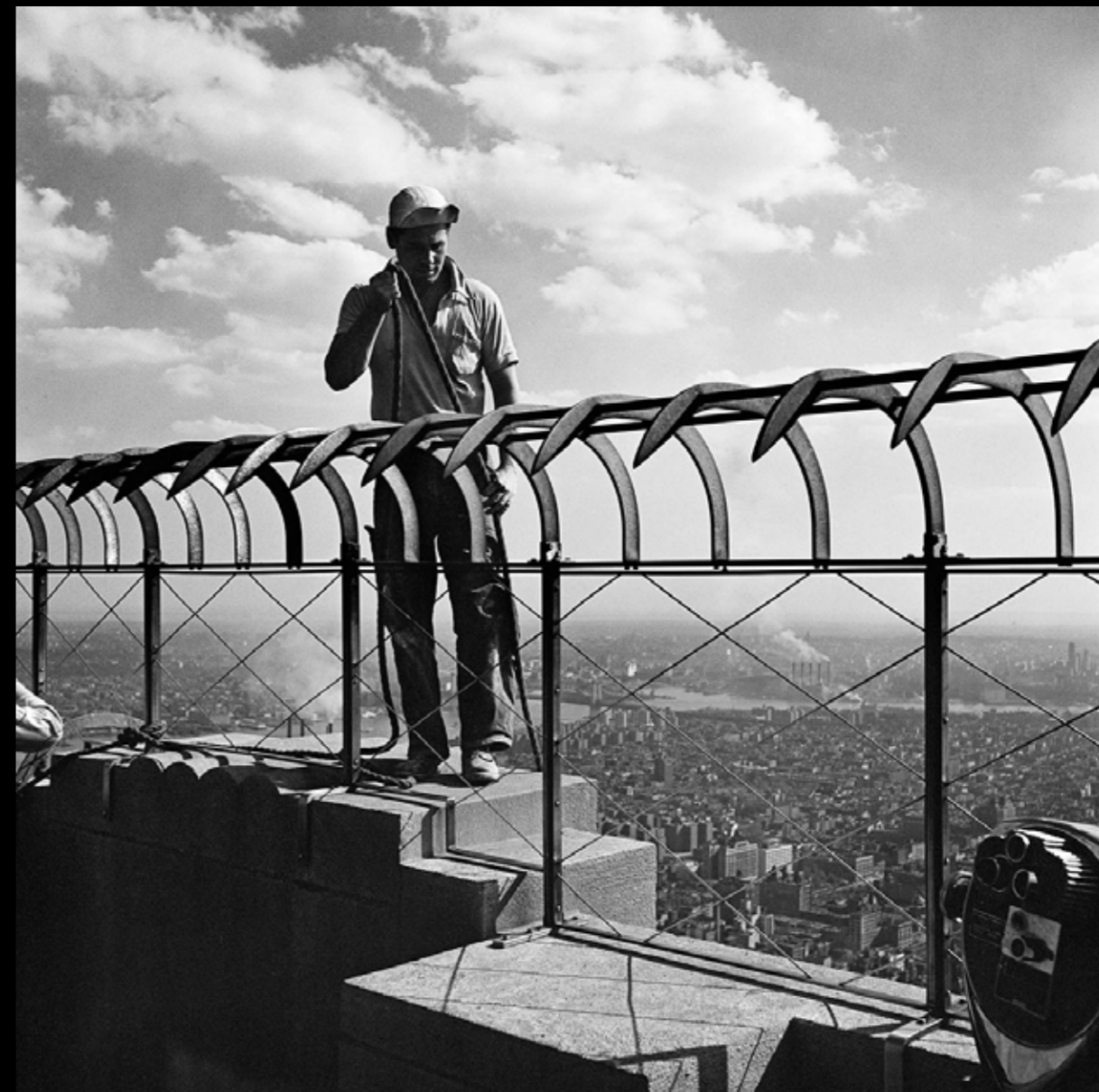
M.V.C. / C.C.S.



Nueva York, 25 de septiembre de 1959



Emmett Kelly personificado como Weary Willie



En el mirador del edificio Empire State, Nueva York, 1954



Fecha del registro desconocida



Nueva York, marzo de 1954



Asia, 27 de junio de 1959



Chicago, década del 50



Nueva York, 1954



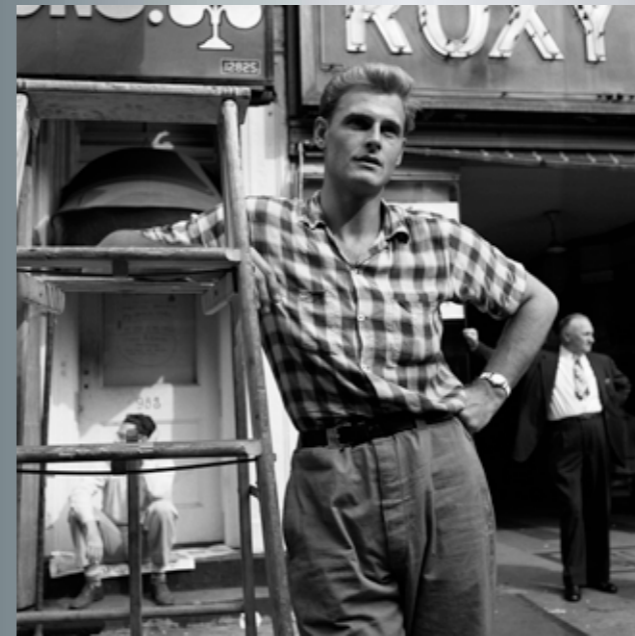
Chicago, 19 de abril de 1971



Chicago, fecha del registro desconocida



Seminole, Florida, 1963



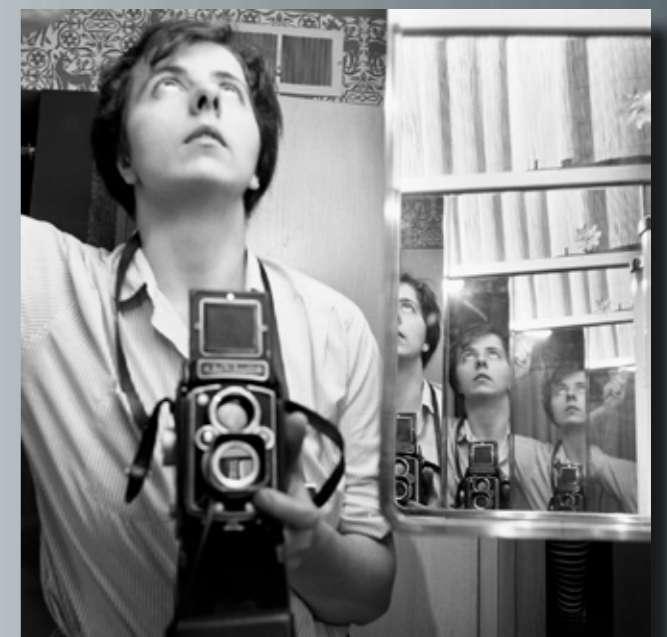
Sin título, 1955



Fecha del registro desconocida



Autorretrato, 1955



Autorretrato, 1956



Chicago, 16 de agosto de 1956



Nueva York, 5 de mayo de 1955



Nueva York, 1953



Nueva York, fecha del registro desconocida



Nueva York, 1954



Grenoble, Francia, 1959



Fecha del registro desconocida



San Francisco, 4 de noviembre de 1955



Nueva York, 26 de septiembre de 1954

Foto fija

DAS LIED IN MIR

En esta primera entrega de AguaTinta compartimos una foto de la película alemana estrenada en 2010, *Das Lied in mir* (La canción dentro de mí), emotivo filme que aborda el tema de los bebés robados durante la dictadura militar en Argentina (1976-1983).

Durante una escala en el aeropuerto de Buenos Aires rumbo a Chile, María, una nadadora alemana de 31 años, reconoce la canción con que una madre acuna a su hijo: "Arrurrú mi niño, arrurrú mi sol, arrurrú pedazo de mi corazón". La joven no habla una palabra de español y, pese a no entender la letra, se descubre capaz de cantarla. Perturbada por la situación, pierde su conexión a Santiago, por lo que decide quedarse en Buenos Aires. Ése es el giro que la llevará tras su origen. Se puede acceder a la película completa, hablada en alemán y español, con subtítulos al inglés, en <https://www.youtube.com/watch?v=ZOS3wKtxv7g>

El director, Florian Cossen, encargó la foto fija del filme a Rosa Merk, fotógrafa documentalista nacida el 8 de enero de 1978 en Alemania, quien, después de sus estudios en Lette Verein, Berlín, entre 2001 y 2004, se ha enfocado en los reportajes y los retratos. Su constante búsqueda de imágenes que hipnoticen, de gente interesante y de lugares desconocidos, la ha llevado a recorrer muchos países. Rosa señala que uno de sus desafíos favoritos es plasmar las emociones humanas en una fotografía. Actualmente reside en Berlín, colabora en varias revistas y tiene clientes tanto en Alemania como fuera de ella. Algo más de su trabajo se puede revisar en el sitio: www.rosamerk.com.

M.V.C.

Al borde del suicidio (The sunset limited)
Reseña

HBO Films, 2011

"Las cosas en las que yo creía ya no existen. Es absurdo pretender lo contrario. La civilización occidental finalmente se hizo humo en las chimeneas de Dachau, y yo estaba demasiado encandilado para verlo. Lo veo ahora".

Con ese parlamento, que alude al campo de concentración nazi ubicado al noroeste de Munich y que recuerda la sentencia de Theodor Adorno de que "no es posible escribir poesía después de Auschwitz", el personaje identificado sólo como Blanco, resume su desesperanzada visión de la vida. Ésa que lo llevó a intentar lanzarse al paso del Sunset Limited, para ser rescatado por Negro, un ex convicto que asume la misión de salvarlo a través de la palabra de Dios. La película que toma el nombre de ese recorrido ferroviario es una adaptación de la pieza teatral hecha por su propio autor, Cormac MacCarthy, escritor estadounidense ganador del Premio Pulitzer 2006 y del National Book Award 1992. Concebida para las tablas y con sólo dos personajes, llevar la obra a la pantalla parecía un desafío imposible que, no obstante, Tommy Lee Jones decidió enfrentar poniéndose al mando del equipo realizador y asumiendo el rol del profesor universitario de raza blanca que ha perdido la fe en la ciencia y la filosofía.

Como contraparte, para el rol del empleado ferroviario de raza negra que cumplió condena por asesinato y ha encontrado redención en la Biblia, escogió al actor Samuel L. Jackson.

Ambos logran sostener con maestría

una trama desarrollada en tiempo real (91 minutos) y en un único escenario, en buena medida gracias a los desplazamientos de los personajes por la habitación y a la alternancia de planos que consigue la combinación de varias cámaras fijas y móviles que abren y cierran el cuadro, siguiendo la intensidad del diálogo. Este último puede resultar vertiginoso e incluso incomprensible para un público no habituado al cine de carácter, pero hace las delicias de cinéfilos amantes de la filosofía. Con guiños a diferentes postulados sobre la vida y sus fines, sobre la muerte, la fe y la nada, la discusión roza reflexiones que es posible encontrar en Kant, Kierkegaard, Sartre, Schopenhauer o Camus.

Negro intenta aferrar a Blanco a la vida exaltando la hermandad de los hombres; pero en ninguna de ellas cree éste. Sostiene que sólo el temor y la muerte como destino, nos vinculan con la especie: "Muéstrame una religión que prepare al hombre para la nada, para la muerte. Ésa es una iglesia a la que yo podría entrar. La tuya sólo prepara para más vida, para sueños e ilusiones y mentiras. Destierra el miedo a la muerte de los corazones de los hombres y no vivirán un día". Y agrega: "Todo camino termina en la muerte, toda amistad, todo amor (...). Ésa es la verdadera fraternidad, la verdadera comunión. Y todos somos miembros de ella de por vida".

C.C.S.



El arte y el deber de memoria



Pierre Nora. Fuente: bibliobs.nouvelobs.com

es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo.

“La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. La historia reúne; la memoria divide”.

En cierto sentido, las guerras, los genocidios, los totalitarismos son el ejemplo perfecto de la matriz memorial. Nora siempre ha pensado que, en un mundo presa de la inmediatez, la mejor forma de transmitir la historia de una nación es a partir del presente. De esa convicción nacieron, entre 1984 y 1993, una obra monumental y un concepto: *les lieux de mémoire* (lugares de memoria). Durante más de diez años, con la ayuda de 130 historiadores, estableció la geografía sentimental de

El arte como instrumento de reconstrucción de memoria colectiva. La mirada de los creadores. El rol del artista en una sociedad donde el deber de memoria se convierte en una urgencia, un elemento imprescindible ante la historia oficial. En este reportaje compartimos la mirada de dos generaciones, dos experiencias absolutamente diferentes y, no obstante, una misma necesidad de catarsis y testimonio a través de las artes.

El horror vivido durante la Segunda Guerra Mundial, particularmente en Auschwitz, dio origen a la noción de *deber de memoria*, concepto atribuido a la responsabilidad de los Estados para evitar que desde algunos sectores sociales se pudieran gestar políticas de olvido que asociaran la memoria de las víctimas con la continuación de la violencia, y relacionaran el olvido con la seguridad y la paz.

Gradowski, el Sonderkommando⁽¹⁾ de Auschwitz que ocultó entre las piedras del horno crematorio las páginas de su diario, se jugó la vida escribiendo porque sabía que la historia podría contar cómo, cuántos y dónde murieron, pero no cómo vivieron. Eso sólo lo sabían ellos. El historiador francés Pierre Nora consiguió establecer una línea demarcatoria entre dos conceptos cercanos y con frecuencia contradictorios, la memoria y la historia:

“Memoria e historia funcionan en dos registros radicalmente diferentes, aun cuando es evidente que ambas tienen relaciones estrechas y que la historia se apoya, nace, de la memoria. La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es llevada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, y a su vez inconsciente de las mismas, por ello vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de detonar bruscos despertares. La memoria

la nación francesa. En esa obra, reunida en tres tomos, se combinan libros, hombres, parajes y conceptos: la catedral de Reims, la batalla de Waterloo, el libro de Proust *En Busca del Tiempo Perdido*, Vichy, Versalles, Juana de Arco, Víctor Hugo, La Marsellesa, la República, el Tour de Francia, la Torre Eiffel y las Galerías Lafayette. Una mitología francesa sobre la cual su autor dice: *“Lo novedoso de esta manera de escribir la historia es que rompe con el hábito cronológico. Partimos del presente para hacer un inventario de aquellos objetos, hombres o lugares que pertenecen a la herencia colectiva”.*

Esa necesidad y deber de memoria podrían, de alguna manera, completar los vacíos históricos morales y es así que la memoria de las víctimas y victimarios es imprescindible en esta tarea.

*Vuelvo al fin sin humillarme,
sin pedir perdón ni olvido:
nunca el hombre está vencido,
su derrota es siempre breve,
un estímulo que mueve
la vocación de su guerra,
pues la raza que destierra
y la raza que recibe
le dirán al fin que él vive
dolores de toda tierra.*

“Vuelvo”, Patricio Manns (músico, compositor, novelista y poeta chileno).

Tras los golpes de Estado en Chile (1973) y Argentina (1976), un importante porcentaje de la población de ambos países recurrió al exilio para salvar su vida y la de su familia. Europa fue el refugio de una parte de esos exiliados políticos y, como señala el historiador Pierre Nora, antecedentes estadísticos y geográficos ya han sido publicados; sin embargo, la memoria de ese exilio y de las razones que lo provocaron, continúa siendo escrita por los hijos y nietos de aquellos refugiados. La psicóloga americana Emmy Werner, enriquece el complejo trabajo de comprensión y decodificación de la memoria, gracias a la creación de la noción de *resiliencia* (*psychological resilience*), reconocida como la capacidad que tiene una persona o un grupo de recuperarse frente a la adversidad para seguir proyectando el futuro. En ocasiones, las circunstancias difíciles o los traumas permiten desarrollar recursos que se encontraban latentes y que el individuo desconocía hasta el momento.

Podemos decir, entonces, que el deber de memoria consiste en reconocer la realidad del estado de víctima y de persecuciones sufridas por poblaciones y su entorno, primero por razones éticas, para cubrir las necesidades de la Historia y porque la psicología mostró hasta qué punto este reconocimiento era esencial a la resiliencia para la reconstrucción de los individuos y de las sociedades después de las crisis, pero, por sobre todo, para que estas crisis no engendren otras. Es así como podemos entender, particularmente, la cuestión del deber de memoria como un ejercicio de catarsis.

El arte y la cultura como vehículo de resiliencia, resistencia y reconstrucción de memoria

Cristian Abarca nació a fines de 1978 en Bruselas. Dramaturgo y actor, hijo de refugiados chilenos, realizó su trabajo de fin de estudios bajo un título revelador: «La creación teatral como herramienta para la memoria colectiva». ¿Cuáles fueron sus motivaciones? ¿Qué hace que un joven belga, nacido y educado en una cultura tan diferente, se aferre a esta necesidad de memoria?

“Durante mucho tiempo, sentí la necesidad de expresarme sobre el tema sin saber muy bien cómo. A través de otros medios de comunicación, como el diseño gráfico, he experimentado algunos intentos, pero sin quedar totalmente satisfecho. Finalmente, con el teatro descubrí la forma que mejor me convenía para expresarme, y eso fue cuando empecé a recitar textos del escritor Luis Sepúlveda -sobre los desaparecidos chilenos- en la Academia de Ixelles en Bruselas. “Cuando tenía dieciséis o diecisiete años vi el documental de Carmen Castillo, La Flaca Alejandra, el que tuvo un gran impacto en mí. La historia de Marcia Merino, su protagonista, historia de una delatora, me persiguió por años. Durante mucho tiempo, yo guardaba en mi memoria una escena del documental donde Marcia habla:

*‘Simplemente porque me torturaron al punto que ya no pude resistir más (...)
Porque algunos son más frágiles que otros. Yo hablo sólo por mí, porque yo fui frágil, yo fui débil. Yo no pude soportar más que tres o cuatro sesiones de tortura física y nada más. Yo no puedo decir si otros aguantaron media hora, dos horas o diez... ¿Me entiendes? Es algo que tú no puedes medir. Además... ¡Dios mío! Si yo pudiera, si encontrara las palabras justas para describir el horror... El horror que vivimos, los que estábamos en las manos de la DINA⁽²⁾. Si encontrara las palabras... Pero no las tengo. Porque yo creo que no existen’.*

(1) Los Sonderkommandos (literalmente “comandos especiales”) eran unidades de trabajo que estaban formados por prisioneros judíos y no judíos, seleccionados para trabajar en las cámaras de gas y en los crematorios en los campos de concentración nazis, durante la Segunda Guerra Mundial.

(2) La Dirección de Inteligencia Nacional, conocida por su acrónimo DINA, fue la policía secreta del régimen militar de Augusto Pinochet en Chile, entre 1973 y 1977. Fue responsable de numerosos casos de infiltración política y violaciones a los derechos humanos, entre los que se cuenta asesinatos, secuestros y tortura de personas.

"Una de las fortalezas de ese documental, es la ausencia total de imágenes del horror. Es sólo la historia de una mujer. Esta dimensión terriblemente universal que nos devuelve a nosotros mismos. Esa imagen de debilidad tan humana de Marcia, es un elemento que me marcará al punto de quedar grabado en mi memoria, ya sea por su forma de hablar el castellano de Chile, por su acento y esa forma tan chilena de insertar garabatos en la conversación. Esas características me hacen pensar en la imagen de mujeres con las que frecuentemente yo me relacionaba, en Chile y en Bélgica, en el seno de mi familia. Una mujer de clase media como tantas otras de Chile. Esta historia o tragedia, no importa cómo se le llame, podría haberle pasado a cualquiera.

"Su palabra desafía las convenciones y nos da una intensidad del sufrimiento que finalmente nos persigue porque nos recuerda nuestras debilidades. Uno no sale ileso después de haber visto ese documental".

Tras aquella experiencia, Cristian Abarca va a sumergirse en una investigación teatral para la construcción de su personaje y de un escenario basado en hechos reales. Pero el fruto de su investigación tendrá de dulce y de agraz...

"El trabajo de memoria es laborioso y para mí, que no había vivido directamente esos hechos, este era un camino necesario. Mi trabajo de investigación sobre el pasado es una manera de tratar de entender de dónde vengo y lo que soy, a través de la historia y de la experiencia de mis padres y de mi país de origen.

"Mi propósito, con este trabajo, no es contar la biografía de Marcia Merino o realizar un juicio sobre ella, sino más bien mostrar los hechos. La trama de fondo es la barbarie de Pinochet representada en la historia de un país y el salvajismo con que se gobernó. Todo ello a fin de desencadenar un proceso de reflexión sobre la memoria de Chile. Sólo intento encontrar algunas respuestas tratando de despejar el horizonte de mis preguntas. ¿Cómo el teatro aborda el tema en Chile? ¿Cuál es la relación de directores y dramaturgos con lo que pasó? ¿Qué sucede con la creación teatral centrada en este tema en el Chile de hoy?

"¿Qué queda hoy en la memoria colectiva de la tragedia que tuvo lugar en Chile hace casi cuarenta años? ¿Por qué sigue siendo tan difícil hablar de los acontecimientos que tuvieron lugar allí? No es fácil remover el pasado. El tema sigue siendo tabú no sólo en la sociedad chilena, sino también entre los exiliados políticos que decidieron quedarse en su país de adopción. Pero las actitudes han cambiado, hoy hablamos de lo que pasó, en realidad podemos hablar, pero no hablar de todo. Sobre todo no de las deladoras como Marcia Merino".

Es ahí cuando el concepto de resiliencia cobra todo su sentido, esa capacidad de sobreponerse a un trauma, quizá sea éste el concepto más problemático con respecto a la Unidad Popular y la dictadura en Chile. En el recuerdo se anuda una conjunción coherente entre la memoria y la resistencia. Sin embargo, la resiliencia supone el problema de cómo sobreponernos a aquello que es necesario recordar para luego dar testimonio. ¿Es posible hallar una solución de continuidad entre el recuerdo activo y la neutralización del pasado que permite finalmente la vida misma? Sin embargo, existe y se multiplica esa necesidad de denuncia que cada vez más se canaliza a través de diferentes géneros culturales.

Para Cristian Abarca el deber de memoria "es un registro tangible del pasado, de modo que lo que sucedió no se vuelva a repetir. Y para no olvidar se deben proporcionar los medios para que todos tengan acceso a la memoria. El teatro permite esa accesibilidad. Es un arte vivo y en movimiento, que puede representar hechos incluso en las regiones más remotas. Esto es lo que también lo hace universal, una palabra lejana puede interpelarnos, un evento distante a nuestro país, a nuestra cultura y nuestra historia nos puede desafiar y hacerse eco de nuestra historia. El cine también lo permite, pero la riqueza del teatro es este contacto directo con el público. Es el sueño que tengo con el teatro, ir a otro lado con una memoria, la mía y que pueda despertar o hacerse eco de otra memoria".



Cristian Abarca (segundo de izq. a der.) y el Colectivo de Actores Créatures Ordinaires

Desde el otro lado de la frontera chilena, la dictadura militar en Argentina, destruyó el universo de miles de argentinos. Otra generación, la que vivió en carne propia el horror, la generación de los sobrevivientes y de la que hace parte la escritora Ana Fernández, quien nos describe su experiencia de reconstrucción a través de la escritura.

Ana Fernández nació en Buenos Aires en 1934. Poeta y novelista, debió abandonar su país tras recibir amenazas a causa de sus actividades políticas, como delegada gremial en el medio docente, por una parte, y con motivo de su trabajo social y militante en las villas de emergencia, por otro. Después de pasar un año en Río de Janeiro llegó a Bélgica en 1979, para iniciar una vida de exiliada. A partir de entonces y hasta la caída de la dictadura, participa en el Comité Argentino de Solidaridad, como nexos entre la entidad y el periodismo local.

Su obra poética y literaria sigue un único hilo conductor: la memoria. Un tema, que le atraía ya desde antes de su experiencia personal. Prueba de ello es que en su primer libro de poemas dedica uno al prisionero político español Marcos Ana⁽³⁾.



Ana Fernández

*UN ROSTRO EN LAS BALANZAS DEL SILENCIO
"Nada es más hermoso como un pueblo en pie".
Marcos Ana*

*Un hombre camina por el mundo.
Tiene los ojos limpios de buscar la luz
de un cielo entre paredes,
las manos juntas como dos ciudades
y una voz afiebrada
larga como el cemento antiguo de la vida.
Su casa es un poema donde vivimos todos,
sus letras calientan las piedras de la cárcel,
sus verdades golpean,
tienen comodidad en otros pechos.
Un hombre entero pasa,
se acuerda de la tarde aquella cuando el sol estaba solo
y así pudo entregarse lujurioso
al aire y al amor de todos
por el poder de una palabra.*

Del libro "La Vida de Golpe", de Ana Fernández, 1964.

Para Ana, esta necesidad de memoria en su trabajo literario corresponde a dos factores: la resiliencia y la resistencia... "durante más de cuatro años, cuando realizaba el trabajo de encargada de comunicación en el Comité Argentino de Solidaridad, donde me tocaba

redactar documentos sobre las denuncias y testimonios de lo que sucedía en Argentina, para hacerlos públicos en la comunidad belga y europea, no fui capaz de escribir nada propio... Fueron cuatro años de silencio. Después comencé a escribir poemas y algunos cuentos, fragmentos de lo que vivíamos en el día a día el pequeño grupo de refugiados políticos, el lado cotidiano del que no se hablaba porque la urgencia era la denuncia. Ese

acontecer que formaba parte de la memoria colectiva, en algún momento, se transforma para mí en la necesidad imperiosa de dar paso a la escritura de una novela que actuara como catarsis de lo vivido y recuperación de la memoria. Así es como la primera novela se titula Fragmentos de una Memoria, porque creo que en cada uno de ellos se trata de recuperar algo de esa historia, aunque en realidad, como dice uno de los personajes, es una tarea que todos deben hacer, para saber de dónde venimos y a dónde vamos; qué pasó y por qué".

La obra de la poeta resiste, y si resiste es para denunciar las consecuencias de la barbarie, esos hechos que no se narra en los libros de historia. Y la resiliencia,

¿cuándo es consciente de ella? "Yo siempre luché contra la posición de muchos que vivían con la valija lista para el retorno, porque vivir alienados es vivir de manera poco sana, cortados de la realidad, negando el hecho presente. Para mí era una parte de la vida que había que vivir intensamente... El período del exilio vivido como un hoyo negro impide la fusión de las dos memorias: la del exilio y la del país. En ese sentido se puede decir que la escritura para mí cumple la función de catarsis y apertura al diálogo con los otros".

Le preguntamos a Fernández cómo un escritor aporta desde la ficción a la creación de memoria colectiva. Cuando se trata de ficción, ¿no se induce al error, sobre todo si la trama se basa en hechos históricos? ¿Cuál es la responsabilidad del escritor en este aspecto? Y señala: "Para mí el dato histórico es el marco que le doy a una historia, para comprensión del relato. Se trata de hechos y personajes ficticios que representan situaciones reales en contextos históricos reales. Justamente por eso no puede haber confusión, porque muchos lectores se pueden reconocer en los personajes, ya que han vivido hechos similares. Ahora, respecto de la responsabilidad del escritor, creo que es la de provocar al lector a cuestionarse a partir de una historia. La idea de entablar un diálogo es que la voz de mis personajes sea la de muchos que puedan identificarse y facilitar a través de esa voz el trabajo de resiliencia. Recuperar las voces de la gente a través de los personajes".

(3) Fernando Macarro Castillo, Marcos Ana (seudónimo formado con los nombres de sus padres), es un poeta español. Liberado en 1961, gracias a la actividad de la recién fundada Amnistía Internacional, fue el preso político que pasó más tiempo en las cárceles de la dictadura franquista.

Pero Ana Fernández no sólo ha rendido honor a la memoria a través de sus propios escritos, también ha trabajado por el reconocimiento y la divulgación de poetas y escritores anónimos. No porque hayan trabajado desde el anonimato, sino porque la guillotina de la dictadura hizo desaparecer no sólo su cuerpo, sino también sus obras. Es el caso del poeta Roberto Santoro. "A aquellos compañeros que yo conocí directamente les debía un homenaje y, a través de ellos, a aquellos otros que la dictadura pretendió enviar al olvido. A Roberto lo conocí en el colectivo de la Revista Barrilete, donde yo era colaboradora. Él era profesor en una escuela y poeta. Su poesía tocaba temas populares, un poeta de las cosas cotidianas, y tenía un gran eco en la gente. Durante los últimos tiempos su poesía se transformó también en herramienta de denuncia".

La escritura de Ana pasa de la poesía y el cuento a la novela. Sin embargo, a diferencia de otros autores, la primera es su grito de guerra, ése que recoge fragmentos de un cotidiano al que no se puede renunciar, porque hace parte de una vida cargada de memoria. Así lo reflejan sus escritos recientes:

GUERRA

*Las orugas devoran los sueños.
Donde acampan los ejércitos
sólo crecen zarzas y espinos.*

*La vida se desgarrar
la tierra dura y rígida
es una máscara con olor a muerte.*

MUROS SECRETOS

*Los muros no se mueven
la paloma de espuma abre sus alas sin vuelo.
El río lleva una criatura muerta
sacrilegio anónimo
la noche abandona el cuerpo
como una herida oscura sobre la tierra yerta.*

Junto al escritor mexicano Carlos Fuentes



Bibliografía de Ana Fernández

Blog: <http://elcaminodelaescritura.blogspot.be/>

La Vida de Golpe (bajo el seudónimo de Ana Vásquez). Editorial Ismael Colombo, Buenos Aires, 1964.

Sur (junto a los poetas Miguel Páez y Felipe Navarro [Néstor Ponce]). Ediciones Mataró, España, 1981.

Feuilles d'Exil (con la colaboración del poeta belga Pierre Ergo). Identités Wallonie-Bruxelles, 1985.

De Puño y Piedra (junto a los poetas Gustavo E. Gómez Giraldo [colombiano] y Gino Sartori Muñoz [chileno]), 2000.

Fragmentos de una Memoria. Editorial Dunken, Buenos Aires, 2006. Declarado "de interés provincial" por la Municipalidad de Viedma, Argentina.

Interdit de Mémoire. Edición en francés de su primera novela, traducción y adaptación del escritor Pierre Ergo y la autora. Editorial Luc Pire, Bruselas, 2009.

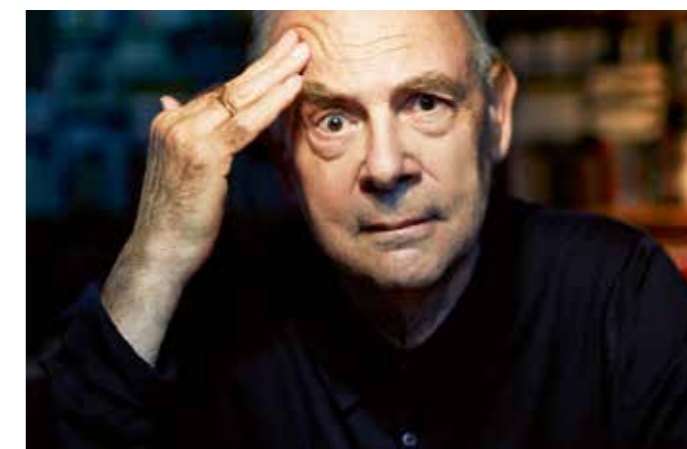
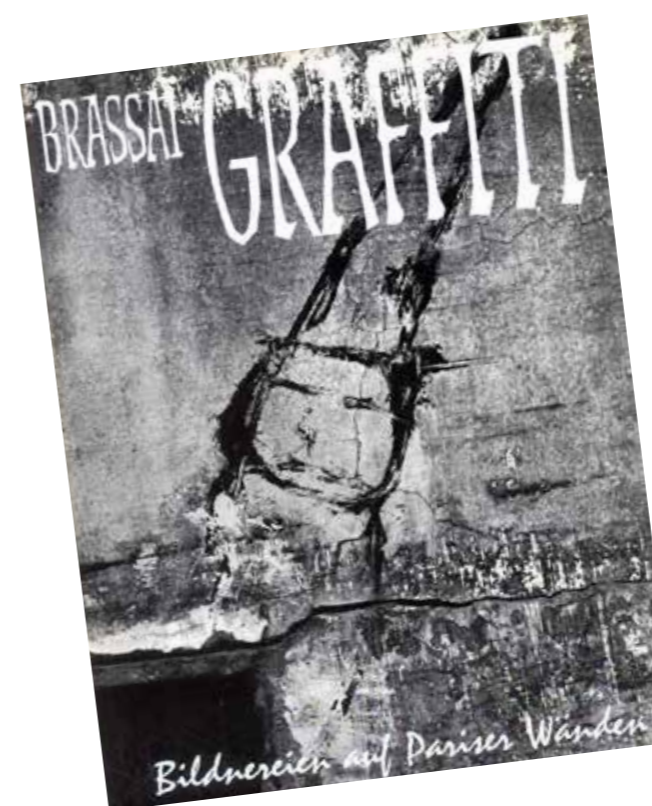
Blanca Luz en Sombras, Homenaje a la poeta uruguaya Blanca Luz Brum. Editorial Dunken, Buenos Aires, 2014.

Blanca Luz Obscurément. Traducción y adaptación del escritor Pierre Ergo y la autora. Actualmente en imprenta, en Editorial Mon Petit Éditeur, París.

Además, entre su obra inédita se incluye tres libros de poemas y la novela Myriam del Carbón al Fuego.

Breve mirada al arte como instrumento de memoria

La historia personal obliga. Y, en cada generación, la urgencia de memoria se incrusta en el inconsciente colectivo y se plasma en obras de arte, de todo tipo de arte; desde los murales olvidados de Siqueiros y Diego Rivera, hasta los actuales "tag, graffitis" que reanudan el debate, pese al reconocimiento que se ha hecho de ellos como expresión de memoria de la vida cotidiana de los hombres, desde la Antigüedad. Los graffitis siempre han estado relacionados con eventos históricos y se manifiestan lúdicos, reivindicadores, acusadores, contestatarios, amorosos. Haciéndose eco de ello, el fotógrafo húngaro-francés Gyula Halász, conocido por su seudónimo Brassai, publicó en 1960 el libro *Graffiti*, trabajo reeditado regularmente, que es fruto de treinta años de investigaciones, en el que propone el graffiti como una forma de arte bruto, primitivo, efímero. Picasso toma parte en ello y por primera vez se aborda el graffiti como arte y, a un tiempo, como expresión de la memoria colectiva. Basta con recordar que más de una centena de artistas dejarán su huella en el Muro de Berlín, algunos de ellos hoy convertidos en referentes. Esas pinturas tenían, mayoritariamente, un carácter político (Dimitrij Vrubel), poético (Thierry Noir), irónico (Boris Zaborov) o idealista (Kani Alavi) y representaban la visión de esos artistas sobre la situación de la época. Tanto así que, en 1990, el muro fue considerado como el mural a cielo abierto más grande del mundo.



Patrick Modiano. Fuente: bookslive.co.za

En el ámbito literario, la Academia sueca entregó en 2014 el premio Nobel de literatura al escritor francés Patrick Modiano. En su comunicado de prensa, la institución indicó que le había galardonado en atención al "arte de la memoria con el que ha evocado los más incomprensibles destinos humanos y descubierto el mundo real de la ocupación" nazi en Francia. En efecto, la mayor parte de su treintena de novelas, desde *La Place de l'Étoile* (La plaza de la estrella), publicada por Gallimard en 1968, hasta *Pour que Tu ne te Perdes pas dans le Quartier* (Para que no te pierdas en el barrio), de la misma casa editora, 2014, se desarrolla en torno al tema de la Segunda Guerra Mundial, particularmente en París bajo la ocupación. Entre sus ejes temáticos figuran la memoria, el olvido, la identidad y la culpa. En 1978 fue reconocido con el prestigioso premio Goncourt por *La Calle de las Bodegas Oscuras* (también traducida como *Calle de las Tiendas Oscuras*).

Algunos de sus libros han sido también llevados al cine: *Une Jeunesse* (Una juventud) fue dirigida por Moshé Mizrahi, en 1981; Patrice Leconte hizo lo propio con *Villa Triste* en 1994, bajo el título El Perfume de Yvonne; Manuel Poirier basó su película Te Quiero (2001) en *Dimanches d'Août* (Domingos de agosto); y Mikhaël Hers utilizó *De sí Braves Garçons* (Tan buenos chicos) para el filme Charell (2006).

De manera análoga, el mundo de las letras no puede desconocer el trabajo de memoria histórica realizado por el recientemente desaparecido escritor uruguayo Eduardo Galeano (1940-2015). Para graficar su curiosidad por el ejercicio de memoria, solía relatar esta anécdota:

"Desde que era chiquito e iba a la escuela y la maestra me decía que Vasco Núñez de Balboa fue el primer hombre que vio los dos océanos desde una cumbre de Panamá, yo levantaba la mano y le decía: 'Señorita, señorita, entonces los que vivían ahí eran ciegos'. Y ella me echaba de la clase por insolente".

La Jornada. México, 30 de mayo de 2008.

Es la recuperación de la memoria a través de la voz del "otro", y desde esta perspectiva subalterna, en la que encontramos la historia extraviada, eje fundamental para entender y reconstruir el presente.

"Me parece admirable la capacidad que han tenido los indígenas de las Américas en perpetuar una memoria que fue quemada, castigada, ahorcada, despreciada durante cinco siglos. Y la humanidad entera tiene que estarles muy agradecida, porque gracias a esa porfiada memoria sabemos que la tierra puede ser sagrada, que somos parte de la naturaleza, que la naturaleza no termina en nosotros."

La Jornada. México, 30 de mayo de 2008.

En su trilogía *Memoria del Fuego*, escrita entre 1982 y 1986, Galeano afirma esta necesidad de recuperar la memoria colectiva. En ella recoge una visión de conjunto de la identidad latinoamericana que intenta oponerse a la versión fraudulenta de la historia oficial, ésa que ya había desafiado una década antes, con su obra más emblemática:

Eduardo Galeano



"La memoria de los vencedores es siempre corta, o por lo menos, engañosa. La de los vencidos es larga y también subversiva. Toda memoria es subversiva, porque es diferente, y también todo proyecto de futuro (...) en la historia de los hombres cada acto de destrucción encuentra su respuesta, tarde o temprano, en un acto de creación".

"Las Venas Abiertas de América Latina", 1971

P.P.V.

Los retratos que ilustran el siguiente artículo, que además dan forma a la portada de este volumen, fueron realizados por Brian Carlson por solicitud de AguaTinta. El respeto y compromiso con que abordó la misión encuentran base en su concepción del arte y la vida.

Desde la guerra de Vietnam, este pintor nacido en Chicago, EE.UU., ha manifestado su postura antibelicista y una fuerte crítica a la política exterior de su país, "*cómplice de crímenes contra la humanidad*". Por ello, y en particular desde el 1 de enero de 2012, unos años después de visitar Argentina y enterarse de la magnitud de los crímenes allí cometidos, decidió honrar a los caídos bajo el terrorismo de Estado en América Latina y llamar la atención en torno a la historia tras cada uno de ellos, "*para que, ante el abrumador número de víctimas, no se pierda el sentido de que es gente real la que muere o desaparece. Sus nombres grabados en los muros tienen un propósito, pero igualmente son abstracciones, estadísticas*". Es así que comenzó a pintar sus rostros, uno a uno, para rehumanizar su recuerdo. Sus pinturas en acrílico ya sobrepasan el millar y se acumulan a la espera de concretar un anhelo: retratar a los treinta mil desaparecidos y formar con ellos un gran memorial. Consciente de la envergadura de su proyecto, busca apoyo entre pintores y estudiantes de arte, y ha dispuesto a ese fin el sitio: www.facebook.com/aparecidospainting.

Poesía argentina silenciada

Desarrollado en las páginas precedentes el concepto "deber de memoria" y consagrado éste por el recuerdo que de algunos artistas han hecho sus pares, AguaTinta expone en el siguiente artículo la voz de cuatro poetas argentinos, víctimas de la inhumana maquinaria de la dictadura, que intentó, además, enterrar sus versos. Son cuatro creadores que hablan hoy por tantos otros silenciados.

A través de su obra, rendimos tributo a la de todos los artistas acallados por la barbarie que no entiende de arte ni de cultura, porque nunca entendió el valor de la vida.

El 24 de marzo de 1976, la Junta de Comandantes, integrada por el Teniente Gral. Jorge Rafael Videla, el Almirante Eduardo Emilio Massera y el Brigadier Gral. Orlando R. Agosti, se hacen del poder derrocando el gobierno de Isabel Perón, tomándola detenida y trasladándola a la provincia del Neuquén. La Junta de Comandantes designó como presidente de facto a Jorge Rafael Videla. Dispuso que la Armada, el Ejército y la Fuerza Aérea compondrían el futuro gobierno con igual participación. Comenzó entonces el que la autoridad de facto denominara "Proceso de Reorganización Nacional". Resulta necesario mencionar que el terrorismo de Estado, había comenzado durante el gobierno de Isabel Perón con la creación de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), y dicho proceso sólo vino a completar y profundizar el esquema de persecución y exterminio que comenzara esta política liderada por López Rega. La dictadura terminó en diciembre de 1983, después del desastre de la Guerra de Malvinas que dio paso al llamado a elecciones libres.

El 10 de diciembre de 1983 asumió la presidencia de la nación Raúl Alfonsín. La democracia heredó un saldo de 30.000 detenidos desaparecidos, incluyendo a aproximadamente 516 menores secuestrados junto a sus padres o nacidos en cautiverio. Un total de 116 de esos niños y niñas (hoy hombres y mujeres) han recuperado su verdadera identidad. El pueblo argentino y las madres de la Plaza de Mayo continúan buscando a los 400 que faltan.

L.V.F.

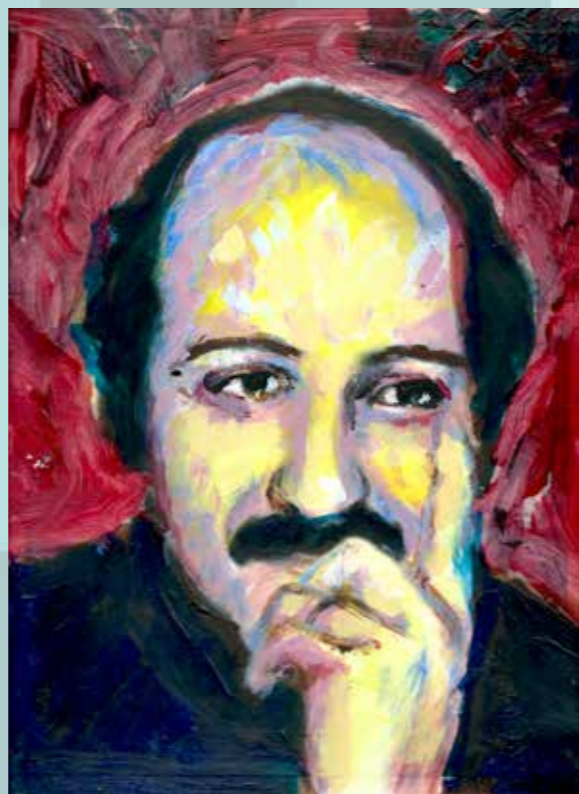
VERBO IRREGULAR

Yo amo
Tú escribes
Él sueña
Nosotros vivimos
Vosotros cantáis
Ellos matan.

Roberto Jorge Santoro

Nació en Buenos Aires el 17 de abril de 1939. Fundador de la revista literaria El Barrilete y de publicaciones como Gente de Buenos Aires y Papeles de Buenos Aires, tiene en su haber los siguientes títulos: *Oficio Desesperado* (1962), *De Tango y lo demás*, fragmento (1962), *El Último Tanvía*, plaqueta (1963), *Nacimiento en la Tierra* (1963), *Pedradas con mi Patria* (1964), *En Pocas Palabras*, plaqueta (1967), *Literatura de la Pelota*, recopilación sobre el tema del fútbol (1971), *A ras del Suelo* (1971), *Desafío* (1972), *Uno más Uno Humanidad* (1970), *En esta Tierra lo que Mata es la Humedad* (tragedia musical representada en Buenos Aires, 1972), *En esta Tierra* (canciones; música de Raúl Parentella; canto Kiko Fernández; Music Hall, 1972, disco L.P.), *Poesía en general* (1973), *Cuatro Canciones y un Vuelo* (1973), *Las Cosas Claras* (anti-libros "La Trenza Loca", 1973), *Lo que no Veo no lo Creo* (canciones; música y canto Jorge Cutello, 1974), *No Negociable*, carpeta (1975). A ellos se suma *De Santoro*, homenaje a R. J. Santoro realizado en Madrid por poetas, escritores y artistas en general, represaliados en Argentina (Ediciones del Rescate, 1979).

Fue secuestrado por elementos del terrorismo de Estado el 1 de junio de 1977, quienes se lo llevaron ilegalmente de su lugar de trabajo: la Escuela Nacional de Educación Técnica N° 25 Teniente Primero de Artillería Fray Luis Beltrán, en la calle Saavedra del barrio de Once, donde el poeta prestaba servicio de preceptor con el cargo de subjefe. Hasta hoy se encuentra desaparecido. Una plaza de Buenos Aires, en Avenida Forest y Teodoro García, lleva su nombre.



BOCETO

(biografía de soslayo)

Dijo su nombre más hermoso.
Sostuvo largamente
un discurso secreto con su sangre
y se nos escapó.
No está en lo que escribimos
o decimos.
(Rebasando sus límites
hacia la mitad de la vida.)
En el desorden cotidiano,
entre mate y mate
aleteando en la tarde,
nos desgarró.
Nos propuso una isla
de flores encendidas
que se hizo palpable con su muerte.
Enfrentamos la noche
y el viento nos empuja.
Su cara era lo único humano
entre tantos despojos.
(Una última y precaria pureza
se inscribe para siempre.)
Nuestro final será
—de alguna forma—
el encuentro de todos
con su oficio de aurora.



Alcira Graciela Fidalgo

Secuestrada el 4 de diciembre de 1977 por Alfredo Astiz y su grupo de tareas. Tenía 28 años. Desde el día en que la detienen hasta febrero de 1978 fue vista en la Escuela de Mecánica de la Armada. El poema transcrito pertenece al libro *Oficio de Aurora* (Libros de Tierra Firme, 2002; edición de Reynaldo Castro), que fue posible gracias a los papeles conservados por la madre de Alcira. Una gran cantidad de sus escritos se encuentran perdidos: "En algunos casos se debió al miedo; en otros, al descuido y, lo más trágico, a una temporada en la ESMA", aclara la nota preliminar del libro.

VIENTRE PROFETA SIN TIEMPO

Yo no soy de ningún siglo.
Vivo ausente del tiempo. Soy mi siglo como soy mi sexo
y mi delirio./
Soy el siglo liberado de toda fecha y penumbra.

Pero cuando muera, el profeta que hay en mí se alzaré
como un niño sin moral y sin patria./
Un niño loco con lengua de alaridos. Entonces amanecerá
en el millón de Galaxias./

Madres del futuro; cuidado; cuando muera puedo volver.
Entonces, ay, vientre que me aguardas, dulcísima catedral
de tinieblas./

Miguel Ángel Bustos

Poeta, periodista y antropólogo, profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, UBA.

Secuestrado el 30 de mayo de 1976 en su domicilio, de Capital Federal, por un grupo de entre cuatro y seis personas que se identificaron como policías federales, fue posteriormente trasladado a la ESMA. Nunca más se supo de él.



EL OCASO DE LOS DIOS (fragmento)

Las sombras acarician aún sus veredas, tu mismo nombre y tu gesto son una forma nocturna que en esa constelación crece y sabe enrostrar nuestra culpa.

Y todo termina con una esperanza, con una dilación

—"ha estado bien"—, o en un bostezo, o en otro lugar donde es menester el coraje.

Francisco "Paco" Urondo

Poeta, escritor, periodista y guionista cinematográfico. Fue director general de cultura de la provincia de Santa Fe, director del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y autor de los guiones de los filmes *Pajarito Gómez* y *Noche Terrible*. Asimismo, adaptó para televisión *Madame Bovary*, *Los Maías* y *Rojo y Negro*.

Colaborador de *Primera Plana*; *Panorama*, *Crisis*, *La Opinión* y *Noticias*, fue autor de los poemarios *Historia Antigua*, *Breves*, *Lugares*, *Del Otro Lado*, *Larga Distancia*, los volúmenes de cuentos *Todo Eso* y *Al Tacto*, de la pieza teatral *Veraneando*, la novela *Los Pasos Previos* y el ensayo *La Patria Fusilada*, volumen de entrevistas a los sobrevivientes de la masacre de Trelew publicado por la editorial *Crisis* en 1973. Incorporado a la organización Montoneros, fue asesinado el 17 de junio de 1976 al ser detenido por la policía de la provincia de Mendoza.



ELVIRA DÍAZ

Documentales para exhumar la memoria

La realizadora de los documentales Y Volveré y Víctor Jara N°2547, Elvira Díaz, nació el año 1975 en Montereau-Fault-Yonne, Francia, hija de un chileno exiliado y de una francesa que desarrollaba labores solidarias en favor de los refugiados políticos. Entre éstos se encontraba también su tío, quien perdiera la vista debido a la explosión de un detonador de dinamita, durante un entrenamiento clandestino en Chile. Se trata de Porfirio Díaz, protagonista del primer documental.

Consultada sobre su vida entre dos culturas y su vocación audiovisual, nos relata:

Mi padre y su hermano poco a poco fueron trayendo a toda su familia chilena. Entonces en Francia está toda mi familia, la chilena y la francesa. Casualmente a ambas ramas les gusta sacar fotos, grabar. Es increíble, están todos obsesionados por archivar recuerdos, por los árboles genealógicos, las fotos. Mis abuelos franceses, que nacieron en 1909 y 1920, tienen miles de fotos de los años 50, por ejemplo. Para todas las fiestas, ya sea la familia francesa o la chilena, hay siempre 3 cámaras, 3 micrófonos, las cámaras fotográficas sobre la mesa... Luego nos mostramos los álbumes y escuchamos música antigua. Es una familia que archiva, para mí era natural, yo estaba fascinada con sus cámaras. Fue mi sueño de infancia; creo que tenía como 8 años

la primera vez que dije que quería ser realizadora. Primero quería hacer una película de ficción, después quería ser periodista. Tenía dos sueños cuando era adolescente: ir a Chile y hacer películas.

Se cumplieron los dos.

Hice los estudios en función de mis prioridades. Incluso a mis 13, 14, 15 años, en las colonias de verano, hacía videoclips.

¿Tenías algún equipo ya?

Apenas tuve un poco de plata me compré una cámara. A los 20 años filmaba a mis amigos, las fiestas familiares. Siempre me encantó filmar.

En cuanto a los referentes, ¿has seguido a alguien en particular en tu profesión? Patricio Guzmán, por ejemplo...

Yo he descubierto las imágenes del Chile del año 73 viviendo en Francia. Chile para mí era completamente imaginado, tenía sólo las palabras de mi familia. Por supuesto Patricio Guzmán, obviamente, pero me siento más sensible al trabajo periodístico de Bruno Muel, por ejemplo, y de Serge Kalfon. Ellos son dos periodistas que tras el golpe de estado chileno partieron a filmar las primeras imágenes de la dictadura. Yo pienso que me toca más porque es una mirada francesa -no por nada nació en Francia. Fueron valientes, se arriesgaron porque fueron a filmar momentos increíbles como el funeral de Pablo Neruda. En *Septiembre Chileno*, de Bruno Muel, se destaca eso. Cada vez que lo veo se me paran los pelos. Ese tipo de captura de imagen cerca de la gente; es un privilegio estar allí en medio de la gente. Por estos días estoy traduciendo su libro y veo todas sus películas, las de Rithy Panh, sobre la masacre

en Camboya. Como yo, él hace una monomanía sobre ese período, con la diferencia de que la mitad de su familia fue masacrada en campos de jemereros rojos. Hace un trabajo cinematográfico que me impresiona.

¿Él también pone foco en la memoria de sus familiares que fueron víctimas de un período tiránico?

Completamente. Él también viaja a encontrarse con las víctimas y con los torturadores.

Es fuerte, difícil...

Sí, es fuerte. Es curioso porque a propósito del trabajo realizado para la película Víctor Jara, la gente me decía que les recordaba el trabajo de Rithy Panh; me decían que les hacía pensar en su película *S21*, que yo no conocía. La vi sólo después de que había terminado la mía. No sé si es el tema o la manera en que me llega su trabajo, pero me gustaría mucho encontrarlo.

He descubierto las imágenes del Chile del año 73 viviendo en Francia. Chile para mí era completamente imaginado, tenía sólo las palabras de mi familia.

¿Cómo ha influido en tus temáticas, el ser hija de exiliado chileno?

Mi primera película quería hacerla con mi padre, hice un curso de escritura en París. Yo ya había hecho un cortometraje sobre ese tema [trabajo no estrenado], en el que exponía mi deseo de ir a Chile, pero con mi padre, quería filmarlo a él. Yo sabía que él sólo volvería a Chile con mi tío, ya que llegaron juntos. Resulta que cuando les planteé si por casualidad aceptarían ser filmados en Chile, para la familia o por un proyecto más ambicioso, me dijeron que sí. Pero poco a poco mi padre fue desistiendo. Hice una preparación de un año y medio, iba a ver a mi tío regularmente, me contaba mucho su vida, su visión de las cosas, cómo fantaseaba con ese viaje. Y mi padre poco a poco desechó el regreso. De hecho nunca ha vuelto a Chile. Tiene sus razones íntimas. Es como después de las catástrofes, los sobrevivientes se sienten culpables. Yo creo que el exilio y el hecho de ser un refugiado político... Los exiliados suelen ser tildados de cobardes, a menudo se les culpa por haber vivido un "exilio dorado", lo que no es necesariamente cierto. El dolor, el sufrimiento estaban siempre presentes. Hay cosas que no ha superado, que no tiene ganas de enfrentar y, además, detesta en lo que se ha convertido Chile, es todo lo contrario de lo que él quería.

Ya que tu padre no viajó, es tu tío Porfirio Díaz quien se convierte en el protagonista de tu primer documental Y Volveré, con la característica importante de que tu tío está ciego. Es muy emotivo ver en la película el recorrido que hace con su hija que le sirve de guía, me imagino que en la vida cotidiana ella es muy cercana a él.

Sí, es una de las personas que sabe guiarlo perfectamente,

en quien tiene una confianza absoluta.

Cuando llega a Santiago, a su antiguo barrio, ¿ésa es la casa de la infancia?, ¿en qué comuna queda?

Sí, es la casa de infancia que aún conservamos, es lo único que queda porque no tenemos a casi nadie en Chile. La comuna es San Joaquín.

En la película, los vecinos le dicen a Porfirio: "nosotros no estábamos de acuerdo con la organización donde tú militabas", pero no nombran nunca la organización. ¿Por qué? ¿Es una suerte de tabú?

Él pertenecía a un grupúsculo trotskista internacionalista; eran unas diez personas solamente. En un momento en la película se entrevista a un amigo de él que dice: "Queríamos tomar la idea de este gran hombre que fue Trotsky". Se dice entre líneas, nunca quise que se dijera claramente. ¿Por qué? Puede comprenderse.

Me gusta este trabajo, poner al día, sacar a la luz, exhumar la memoria. Son frases que hemos utilizado para la presentación de mi película.

La persona que está en la playa.

Sí, él lo dice: "queríamos tomar las ideas de Trotsky, teníamos dogmas".

Pero los vecinos...

Cierto, ahí hay una especie de tabú. Los amigos más cercanos conocían su actividad, pero los otros no sabían nada. Para los otros era solamente un estudiante. No gritaban tampoco arriba del techo que estaban haciendo. No decían que estaban entrenándose en la dinamita y las armas. En esa época todo era así, tenso.

Claro, por seguridad, la clandestinidad... Pero en este regreso ¿cómo lo sentiste? ¿Hay autocensura en la gente?

Depende de la gente. Hay algunos que te dicen claramente cómo se posicionan con respecto a la historia de Porfirio, de su pasado, incluso sobre el golpe de estado, y otros no quieren hablar del pasado. En todo caso, es la sensación global que tengo sobre Chile. Ésa es la historia de Chile con una gran H, es muy íntima. Hay quienes están listos para enfrentar el pasado y están claros sobre eso y otros no quieren hablar porque han perdido a un ser querido; hay unos que tienen miedo y otros están orgullosos de haber combatido. Varios años después de haber hecho esta película, volví a ese barrio y me dijeron: "Es bueno para el barrio, fue bueno por Porfirio", por su gente cercana, porque había mucha *copucha*, rumor. "Tú has dejado claras las cosas. Porfirio puede venir tranquilo a su casa", me dijeron. Bueno, es una realidad ésta que me ha contado, es la manera como yo he trazado su memoria. Y Porfirio tenía ganas de quedar claro con toda esta gente de una vez por todas, porque se habían enterado por los medios de comunicación; hubo mucha mentira

en torno a esta explosión. La mayor parte del barrio se entera de esta explosión por la prensa, y él en esa época no iba a justificarse, él se fue y basta. Yo pienso que le ha hecho bien a él y su entorno, ahora las cosas están claras y a partir de esa base siguen haciéndole preguntas. Pero se acaba el fantasma de lo que pasó.

Cuéntanos de tu segundo documental *Víctor Jara N°2547*. ¿Qué te motivó a hacer esta película? ¿Cómo nació la idea?

Hay dos cosas que me tocan: una es la gente anónima que ha hecho cosas increíbles. Estoy un poco harta de ver en los documentales sobre Chile y de otras partes hablar a los expertos sobre los detenidos desaparecidos. Hay historiadores, etnólogos; y está bien, es interesante; pero a mí lo que me interesa es que Héctor es un amigo de la familia y su historia era desconocida. Para mí lo que ha hecho es increíble, es un acto de resistencia antes que nada. Hago un alto aquí: si acá en Francia hay gente que pudo salvar y ayudar a esconderse a los judíos... bueno, pues él ha hecho todo eso... es el salvavidas de un cadáver. Es una dimensión que me sobrepasa, dar sepultura en medio de la violencia y el caos que había en Chile. Ese joven de 23 años, que se encuentra en medio de cadáveres, debía darle un sentido a lo que estaba haciendo para no volverse loco y dar sepultura a ese cuerpo y avisar a su familia. No salvó a Víctor Jara, salvó su cuerpo. Por otra parte, creo que no dimensionó la magnitud de su acto en ese momento. Eso ha permitido un proceso judicial que comienza este año.

Héctor Herrera ha salvado el cuerpo de Víctor Jara de ser un N.N. Eso no es menor.

N.N. En latín, *nomen nescio*.

Víctor Jara para los chilenos y en el extranjero es muy importante, es un símbolo. Y, como dices, se abre un proceso judicial. Ahora hay una demanda de extradición...

Ya está, se va abrir esta semana [entrevista realizada el 23 de marzo]. La investigación ha terminado; el proceso comienza, 42 años después. Eso es Chile.

El develar la existencia de Héctor Herrera y su acto, ¿te parece que haya contribuido a este proceso judicial, 42 años después?

No, porque Héctor ya ha entregado su testimonio a la justicia en 2009. No creo que en mi película haya primicias, sino la manera cómo vivió todo, el hecho de volver. Para mí es la historia de alguien con sus recuerdos personales. Cómo se puede contar, a través de esos recuerdos personales, un pedazo de

historia colectiva. Eso es lo que me interesaba. Tuve mucho, pero mucho cuidado con la información que entregaba. Hasta ahora nada me ha sido reprochado. Hice una investigación escrupulosa de cada dato entregado, incluso los que me daba Héctor, porque la memoria a veces crea nebulosas, uno se puede equivocar en una fecha. He verificado todas las fechas, las cifras, el número de balas que recibió Víctor Jara, todos los detalles, para ver que todo encajara. Esto resultaba, al mismo tiempo, un trabajo interesante para él. Yo no podía confiarme en la memoria de Héctor, es duro decirlo, pero alguien que ha vivido algo tan fuerte, tan traumático. Corroboraba todo lo que me decía. Para que fuera un trabajo bien afinado, nos pusimos de acuerdo: verificábamos los dos, escrupulosamente, para acercarnos lo más posible a lo que pasó en esa fecha.

¿Cuánto tiempo tomó esa labor?

Dos años. Pasé cientos de horas en internet. Como yo misma trabajo en medios de comunicación, sé muy bien cómo se puede manipular internet, así que trabajé rigurosamente, con la ayuda de una periodista chilena, Pascale Bonnefoy que está en Chile y es la que vemos en la secuencia de las huellas digitales. Ella me ayudó mucho, aportó varios documentos, me explicó muchas cosas. [Pascale Bonnefoy es una periodista que se ha dedicado a la corresponsalía de prensa y a la investigación y producción periodística para prensa y documentales, tanto de Chile como del extranjero].

¿En Santiago estuviste mucho tiempo para buscar información?

No. Cuando hice esta película yo no había ido a Chile desde hacía 9 años; fui por dos meses. Un mes de preparación con mi marido, quien trabajaba en la película conmigo, y un asistente de producción, Fernando Osorio, quien había colaborado antes con Patricio Guzmán, por ejemplo. Fuimos a hacer un mes de locaciones, de preparación, encontrar a la gente, convencerla. Después tuvimos un mes de filmación, rodamos en diez lugares. Ajustamos todo, la agenda estaba bien completa. Entonces, en Chile fueron dos meses solamente, uno de preparación y uno de filmación; pero ya antes llevaba dos años preparándola. Cuando llegué, había muchísimas cosas por verificar.

Todo un trabajo de investigación histórica, en este caso...

Con un proceso judicial en marcha, así que no podíamos hacer las cosas superficialmente.

Claro. Con un proceso en marcha, hay cosas que no

se pueden decir para no perturbarlo.

Yo creo que, aparte del juez, sólo yo conozco tantos detalles sobre este entierro. Y tengo, además, los sentimientos personales. Es tremendo lo que me ha hecho el compartir con Héctor. Entre él y yo, hay un trabajo de ganar la confianza mutua, para que acepte contarme y confiarme todo. Eso de regresar a esos lugares, ir juntos a la morgue, al cementerio...

Es un acto fuerte para él, y para ti, como realizadora, son momentos privilegiados.

Sí, mucho. Tengo el sentimiento de ser privilegiada al estar con él en el cementerio o en la morgue, tengo acceso a un pedazo de historia, es increíble. El hecho de estar detrás de la cámara fabricando una película para otros, no me pierdo ahora si llego del brazo con mi padre o con Porfirio o con Héctor, no sería lo mismo, desde el punto de vista afectivo o intelectual, la manera de analizar lo que pasa. El estar con un equipo de filmación, aunque sea la hija de un refugiado, si hay muertos, torturados, desaparecidos, no lo vivo mal, porque estoy haciendo una pega que me apasiona. No pierdo el foco.

¿Eres tú quien filma en esta película?

No, en *Víctor Jara* tenía un camarógrafo. Fue muy bueno porque el camarógrafo y el sonidista eran franceses. Creo que eso ayudó mucho a Héctor también; el que fuera un equipo de filmación francés, me incluyo, le ayudó porque cuando hablábamos de la película, lo hacíamos en francés. El camarógrafo y el sonidista no hablaban una palabra de español. Fue mi opción porque es tan conmovedor para mí este tema, la muerte de Víctor Jara es tan importante para mí, como para ti, los chilenos. Mi padre se llama Víctor y toca las canciones de Víctor Jara, además... Es tan fuerte. Por eso quise ir con un equipo francés, para no perderme. Hago una película francesa, producida en Francia, vamos a Chile para hacer un trabajo, trabajamos sobre la memoria. Como documentalista, no me puedo dejar llevar por las emociones; hay que dominarlas y lo que cuentas tiene que concordar. Hay que conservar la cabeza fría. Finalmente todo resultó bien.

Es una película muy emotiva. Una colega tuya dijo en el cine *Utopía de Montpellier*, y tú lo confirmaste, que Héctor Herrera no buscaba ser conocido, pasó de ser un funcionario público a un resistente de la dictadura con este acto. Salvó a Víctor Jara de ser un N.N, un detenido desaparecido. Eso es muy relevante. Dime ¿él va a participar en el proceso judicial que está en curso?

Sí, va a ir a Estados Unidos a fin de año porque es el

único testigo del entierro de Víctor Jara. Las hijas de Víctor lo contactaron para pedirle que fuera a atestiguar de nuevo por esta demanda de extradición, contra Barrientos, el presunto autor de la muerte de Víctor Jara.

... quien vive en Miami actualmente.

Sí, trabaja alquilando autos. Cuidado si tienes que alquilar uno. Es mejor saberlo...

Ahora cuéntame, ¿cuáles son tus nuevos proyectos?

Tengo un trabajo en pleno desarrollo. Acabo de pasar dos meses en Chile a propósito de mi nueva película que, por el momento, se llama *El Patio*.

¿Por qué?

Porque cuenta la historia de los sepultureros que fueron obligados a partir del 11 de septiembre de 1973 a enterrar centenares de víctimas en el patio 29 del Cementerio General. Son los cuatro, cinco o seis sobrevivientes; hay que ver a cuántos lograré convencer de hablar. Por el momento hay tres.

¿Uno de ellos es el señor que aparece en la película *Víctor Jara N° 2547*?

Sí, es uno de los personajes principales. Acabo de trabajar con él todo el mes de enero y parto en septiembre para rodar los acontecimientos de ese mes y filmar a otras personas, junto con quienes trabajan en el cementerio. De alguna manera, es Chile visto desde las tumbas. Se llama *El Patio* porque me han dicho: "A nuestro patio llegó el horror." Ellos viven allí, trabajan doce horas por día, hace cuarenta, cincuenta, sesenta años.

Historia viva...

Claro. La mayor parte trabaja todavía, el señor que mencionaste; Lelo, el sepulturero, tiene setenta y ocho años, nació allí, su padre era sepulturero. Son segunda o tercera generación de sepultureros. Hay quienes recuerdan los funerales de los presidentes, de Neruda, de Allende, las exhumaciones... porque tú sabes que en Chile no dejan dormir a los muertos tranquilamente.

Como en el caso de Neruda.

Todos. Neruda, Allende, Víctor Jara; los mismos N.N. han sido enterrados y exhumados. Y ahora regreso en septiembre para la conmemoración, porque el cementerio, ya sabes, con las marchas es explosivo.

Claro, el 11 de septiembre es de manifestaciones.

He cortado mi película en dos, porque he querido filmar dos estaciones diferentes en el patio 29. Una estación muy, muy seca que he filmado ahora [verano



chileno], en que se habla del tiempo de la dictadura, y en septiembre, cuando estará todo verde, quiero hablar del tiempo de la democracia y de las exhumaciones, por las que poco a poco se van identificando los cuerpos, gracias a pruebas de ADN, uno a uno, para enterrarlos de nuevo.

Cuando dices seco, verde, ¿estás dando a cada parte de tu filmación un sentido simbólico?

Sí, porque me parece que en los cementerios la naturaleza es fuerte, hay animales, flores, mariposas, insectos. La naturaleza se manifiesta con fuerza en un cementerio. Al ver la del patio 29, que se transforma de una estación a otra, he querido hablar del ciclo de la vida. Lo que me interesa es la resiliencia y la dignidad que se mantiene en pie a pesar de todo. El ciclo de la vida y la muerte, lo de arriba o de abajo, lo que sabemos o no sabemos.

Muy simbólico, por cierto. Y hablando de símbolos, ¿te parece que estos sepultureros, que pasan tantas horas allí, que viven la muerte de manera cotidiana, tienen, tal vez, una visión más simple de la muerte?

Sí, mucho más simple que nosotros que le tememos. Lo he notado con Porfirio, con Héctor, con Lelo y todos los sepultureros; mientras más conozco a personas que han vivido cosas muy duras, más confirmo que cuando las han logrado atravesar, son más fuertes. Tienen una fuerza de vida y un gran sentido del humor, con dignidad. La gente me dice: "Elvira, vas a hacer de nuevo una película sobre cadáveres, es horrible". Yo les digo: "No, no es horrible. Quienes vivieron esto están mucho menos angustiados que tú".

¿Ves tus documentales como una forma de militancia?

No. Yo provengo de una familia de militantes, de verdaderos militantes. Justamente voy a talleres de escritura para rodearme de algo más universal y no militante. No son películas a la gloria de la Unidad popular ni de Allende, creo que se comprende muy bien cuál es mi posición política. Son películas que hablan de política, pero no son películas militantes, no lo creo. Estoy más atraída por lo humano que por el combate político, huyo de eso. He visto muchas películas sobre Chile que me irritan precisamente por eso. Estuve muy contenta una vez en Montpellier, en una doble proyección, cuando un chileno que seguramente había vivido todo eso, tenía como setenta años, me dijo: "He visto varias películas sobre Chile y acabo de ver por primera vez una película que no es militante, eso es raro" y agregó: "¡Gracias!" Es uno de los comentarios más lindos que he recibido porque justamente no he querido caer en eso.

Como ya lo has dicho, es el ser humano el que te interesa, el que hace algo importante, simbólico; el anónimo que se vuelve un gigante, por decirlo así.

Sí, a través de un prisma, de una lupa. A través de una historia se puede ver toda la locura humana, a través de la historia de Héctor podemos ver la locura o la belleza del ser humano, ya sea en el sentido individual

o en un sentido más global. Para mí el ser humano está completamente loco, somos seres maravillosos y peligrosos a la vez. La capacidad de resistencia y de destruir que tenemos, eso me fascina.

Esa dicotomía del ser humano...

Sí, es eso lo que me fascina. Extrañamente, no creo que llegue a hacer películas sobre Chile y la dictadura -tal vez es necesario porque son mis raíces-, pero si mañana me dicen que no puedo hacer más películas en Chile por una equis razón, haré películas en cualquier otro país, porque en cualquier otro país te puedes encontrar este tipo de persona: las personas que tienen la pulsión de la vida. Me impresiona, me siento atraída por eso y creo que merece ser compartido.

Los héroes anónimos, como Héctor.

De repente, él se vuelve un héroe, ahora se conoce su nombre, pasa a la televisión. No creo que los sepultureros pasen a la televisión, no se van a volver héroes, son anónimos todavía en sus puestos de trabajo. Pero aquí hay actos de resistencia completamente locos y no tienen conciencia de ello. Pero... no puedo decir más por ahora.

Lo sabremos más tarde, en tu nueva película.

Sí. Me gusta este trabajo, poner al día, sacar a la luz, exhumar la memoria. Son frases que hemos utilizado para describir la presentación de mi película. Cuando les decía que poner flores al que no tiene es un acto de resistencia, me miraban con los ojos muy abiertos; nunca lo habían pensado. Para ellos no está analizado. Las personas que filmé tienen setenta, ochenta años, por lo general están en la etapa de hacer un balance de la vida, y saben y conocen el valor de ser testigos, saben que lo que han vivido tiene un valor histórico para el colectivo.

¿Lo saben?

Sí, pero no en qué medida. Cuando me contaban que ponían flores y les digo que eso me parece un acto de resistencia, me dicen que simplemente hacían su trabajo. Les pregunto: "¿tenías permiso para ponerles una flor?" "No", me respondían. "Entonces es un acto de resistencia". Lo hacían cuando los militares daban vuelta la espalda. Saben que haber enterrado un N.N, exhumar a Allende, a Neruda, les hace parte de la historia. Me gusta eso de ir a desenterrar la historia, decirles "tu historia es fuerte, potente, es bella, es increíble". Dicen: "bueno, yo hacía mi trabajo", les digo: "¡No! tú has hecho un trabajo así" (muestra el pulgar hacia arriba).

Para ellos es anodino, pero no para quienes lo vemos desde el exterior. Como dices, desenterrar cosas, tú las desentieras con lo que estás haciendo...

Sí. Me gusta sacar a la luz esa fuerza humana. Cuando era niña estaba fascinada con la historia de la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración. Había leído, creo, todas las autobiografías de los sobrevivientes de la Shoah. No sé por qué siempre me atrajo, debe ser porque mis abuelos franceses vivieron esa gran guerra y por mi padre y su militancia.

Sí, siempre me atrajo la historia de los sobrevivientes de la Shoah, pero desde el punto de vista humano. El primer libro que leí cuando niña debe haber sido *El Diario de Ana Frank*. Cuando tenía trece años tenía un póster en mi dormitorio, aquél del joven que resiste frente a un tanque en la plaza de Tiananmén. Hace poco he pensado en esa foto y que esa foto son las películas que hago yo.

David contra Goliat

Sí. Es lo que me han dicho sobre mis películas en los talleres de escritura. Es David contra Goliat. Sí, algo así.

Muchas gracias, Elvira, por compartir tu trabajo con AguaTinta. Te deseamos mucho éxito con tu próxima película que, por ahora, se llama El Patio.

Gracias a ti, Vivian. Estoy muy contenta de haber participado en el primer número de la revista.

V.O.M.



Héctor Herrera

Y Volveré

2013 - Documental - 52 min.

Escrito y dirigido por Elvira Díaz
Asistida por Elodie Lagarrigue
Cámara: Elvira Díaz
Sonido: Régis Boussin
Edición: Elvira Díaz / Frédéric Frankel
Producción: Pages & images

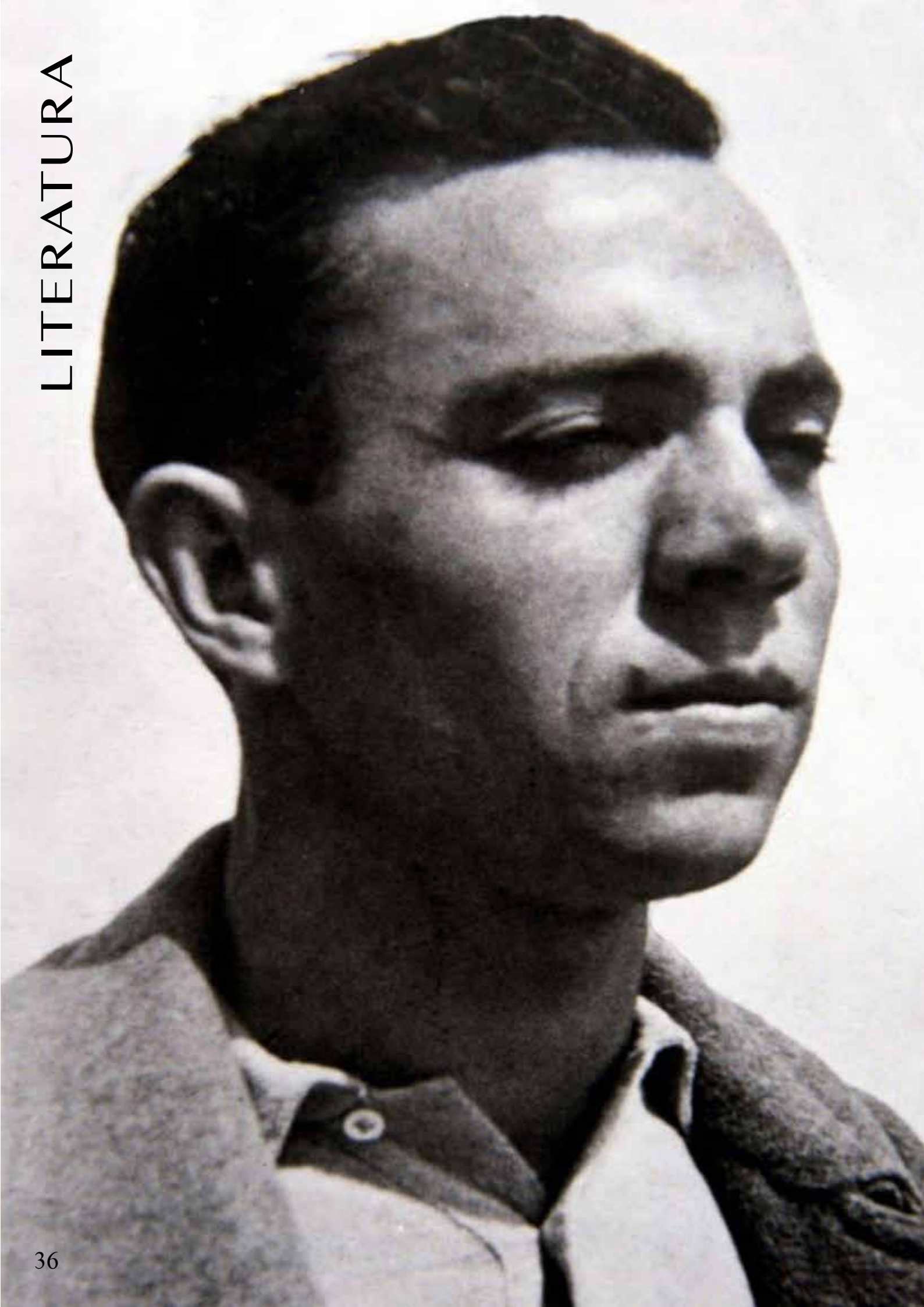
El ex-refugiado político chileno Porfirio Díaz, ciego a consecuencia de un accidente relacionado con sus compromisos ideológicos, regresa a Chile por primera vez después de 30 años de exilio en Francia. Filmado por su sobrina y guiado por su hija, va con el deseo de enfrentarse con sus opciones pasadas.

Víctor Jara N°2547

2013 - Documental - 60 min.

Escrito y dirigido por Elvira Díaz
Cámara: Franck Detranchant
Sonido: Christophe Motte / Jean-Michel Le Moal
Edición: Florence Jacquet / Elvira Díaz
Producción: Inthemood... / France Télévisions

Chile, septiembre de 1973.
Héctor Herrera, funcionario del Registro Civil, es enviado a trabajar en la morgue cuatro días después del golpe de estado. En medio de una pila de cadáveres se encuentra con el cuerpo del cantautor Víctor Jara y toma la decisión de sacarlo de allí para sepultarlo, poniendo en peligro su vida. En esta película, Héctor relata por primera vez este acto de desobediencia.



El símbolo en la poesía de Miguel Hernández

ENSAYO

En torno a Miguel Hernández parece estar todo dicho. Esto tanto en lo relativo a sus poemas, a su técnica depurada, o al arco conceptual y formal seguido por él en su brevísimo paso por el mundo de la lírica, por una parte; como a su compromiso político, a su relación con destacados poetas de su tiempo, o a su vida apagada en una sucesión de cárceles y despojos, por otra. No obstante, en lo que concierne a los elementos simbólicos presentes en su obra, si bien hay un volumen relevante de estudios, nos parece que aún resta por explorar, pues se trata de una veta riquísima que puede ser abordada por varias de sus muchas aristas. Y éste es, pues, el tópico sobre el que este ensayo pretende llamar la atención. El símbolo parece atravesar no sólo toda la producción lírica de Miguel Hernández, a nivel temático y como recurso, sino además a nivel de estructuras métricas. Más aun, parece determinarlo como persona, al punto de convertirlo en símbolo *per se*.

El concepto 'símbolo', del latín *symbolum* y éste del griego *σύμβολον*, refiere a la representación gráfica de un pensamiento o de una idea completa, tenga o no dicha representación una relación directa con el objeto referido. Es un término cuyo significado no puede ser contenido en una definición única y consensuada. Sin embargo, su polisemia, las diversas acepciones que pueda dársele y los distintos enfoques con que las ciencias lo hayan acuñado, lejos de movernos a evadir su abordaje, nos seduce a acometer la tarea de acotarlo, de reconocerlo y asirlo en los versos de Miguel Hernández. O -más seductor aun- nos provoca asir al propio poeta oriolano desde sus significaciones simbólicas.

Si bien el concepto 'símbolo' suele alternarse con el de 'signo', parece ya una convención admitir que el primero tiene una relación de inmediatez menor con el objeto referido y una significación más amplia, debido -presumimos- a que la acepción que la RAE lista en primer lugar para el término 'signo', a saber: "Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro" está ya muy generalizada en el habla común, estrechando la relación entre signo y objeto. En un sentido antropológico, se considera símbolos a manifestaciones tan diversas como objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos, representaciones y otros, lo que no debe sorprendernos si asumimos que buena parte de los estudios del símbolo en antropología dicen relación con el ámbito ritual. Ejemplo de ello es la nota a pie de página con que Clifford Geertz aclara el uso que da al término: "un sentido amplio que abarca todo acto u objeto físico, social o cultural que sirva como vehículo de una concepción." (1)

Sirva, en todo caso, el enfoque antropológico para poner a nuestra mano algunos rasgos semánticos

relevantes. Para Lévi-Strauss, el símbolo representa una dimensión comunicativa, lógica y racional, pero inconsciente. (2) Por su parte, el *Concise Oxford Dictionary* define el símbolo como una representación convencional de un objeto, función o proceso, definición interpretada y ampliada por Turner, quien destaca que tal representación es posible gracias a analogías y asociaciones de ideas. (3)

Sin embargo, una interpretación interesante es la que hace Leach al referirse a 'símbolo' y a 'signo' como sub-categorías de '*signum*': "Un *signum* es signo cuando hay una relación intrínseca previa entre A y B porque pertenecen al mismo contexto cultural" (4), tal como la metonimia establece relaciones entre elementos de un mismo campo semántico, y "Un *signum* es un símbolo cuando A representa a B y no hay relación intrínseca previa entre A y B; es decir, A y B pertenecen a contextos culturales diferentes" (5), relación equivalente a la establecida entre dos conceptos por la metáfora. Es obvia la influencia de Jakobson, de De Saussure y del estructuralismo de Lévi-Strauss en esta suerte de asimilación entre símbolo y metáfora, que concilia enfoques antropológicos y lingüísticos.

Para lo que nos compete, en el nivel literario, la metáfora es un símbolo en sí, en cuanto tropo que porta un significado. Sin embargo, esta mención a lo que diversos autores entienden por símbolo y sus aspectos culturales, se justifica en el uso más amplio que, como se verá, daremos al término. Pues, como bien señala José Luis Puerto, "Los símbolos nunca fijan significaciones cerradas ni concretas, sino que tienen más bien la función de provocar un tejido de sugerencias ligadas al ámbito cordial, al territorio del conocimiento afectivo". (6)

Establecidas estas consideraciones, abordamos la simbología que cruza la obra de Miguel Hernández, y lo hacemos reconociendo distintos niveles.

El primero de ellos es el **nivel lírico**. A saber, los elementos y conceptos que Hernández escoge como vehículos de expresión, su forma de cantar cuanto le rodea e inspira. Algunos son símbolos de evidente universalidad; otros dan cuenta de su particular concepción del mundo y la vida, con el sesgo que se desprende de su aquí y ahora.

Por lo mismo, en este nivel podemos identificar un **simbolismo existencial**, que es el que utiliza Miguel Hernández en su intento por comprender y asumir su calidad de Ser humano y su posición en el mundo. Esta categoría está representada muy particularmente por los símbolos vida, amor y muerte, que él mismo enuncia en uno de los poemas de *Cancionero* y *Romancero de Ausencias* y que utiliza muy frecuentemente en otros poemas, otorgándoles incluso una predominancia que atraviesa las diversas etapas de su creación:

Escribí en el arenal
los tres nombres de la vida:
vida, muerte, amor.

Una ráfaga de mar,
tantas claras veces ida,
vino y los borró. (7)

(Escribí en el Arenal)

Del mismo modo, y casi como resumiendo el ciclo vital que se desprende de vida-amor-y-muerte, hace uso permanente del símbolo luna, un elemento omnipresente en la vida del hombre sobre la tierra. En efecto, la universalidad de estos símbolos radica en que constituyen, desde el principio de los tiempos, preocupaciones del hombre en las más diversas culturas, sea que éstas se hayan desarrollado en el Oriente Medio, en África o allende el Mediterráneo, en las tierras levantinas que vieron pastorear a Miguel Hernández. En toda cultura conocida, los misterios de la vida -vegetal, animal y, dentro de ésta, la humana- sólo arrojan unas pocas certezas y ellas son que todo nace, se reproduce y muere. Los ciclos vitales que de ello se desprenden son aplicables a toda realidad circundante a los grupos humanos, la agricultura, la ganadería, la sucesión del día y la noche, cuál más, cuál menos, bajo el influjo del gran rector de los ciclos, este cuerpo celeste que llamamos 'luna', al que Hernández cantó:

Hay un constante estío de ceniza
para curtir la luna de la era,
más que aquélla caliente que aquél ira,
y más, si menos, oro, duradera.
Una imposible y otra alcanzadiza,
¿hacia cuál de las dos haré carrera?
Oh, tú, perito en lunas, que yo sepa
qué luna es de mejor sabor y cepa. (8)

(Horno y Luna)

... y del que se sirvió, metonimia de -por ejemplo- las gitanas:

¡Lunas! Cómo gobiernas, como bronce,
Siempre en mudanza, siempre dando vueltas.
Cuando me voy a la vereda, entonces
Las veo desfilar, libres, esbeltas.
Domesticando van mimbres, con ronces,
Mas con las bridas de los ojos sueltas,
Estas lunas que esgrimen, siempre a oscuras,
Las armas blancas de las dentaduras. (9)

(Gitanas)

Así también ocurre con otro de los símbolos transversales a la obra de Hernández: casa. La casa es el sitio que construimos para protegernos, para preparar nuestra salida al mundo, para abrigar nuestro cuerpo y nuestros sueños; es el lugar al que el guerrero regresa a lavar sus heridas; es el espacio contenedor por antonomasia, la frontera entre el ser y el estar en el

mundo. Lo mismo si nos referimos indirectamente a ella, como lo hace el poeta oriolano al referirse al vientre de la mujer, a la sazón, casa que acoge, cuida y prepara al hijo.

(...) se abren todas las puertas del mundo, de la aurora,
Y el sol nace en tu vientre, donde encontró su nido. (10)

(Hijo de la Luz y de la Sombra)

En este plano de cosas, los diversos ethos y cosmovisiones que puedan determinar la interpretación que de un poema de Hernández se haga, parecen converger más que divergir. Un árabe musulmán, un judío, un mesoamericano o un hombre de la Polinesia, tenderán a interpretar de manera similar en la lírica hernandiana los símbolos vida, amor, muerte, luna, casa, u otros no mencionados hasta aquí, pero igualmente universales y relativos a la existencia, como sol, aire, tierra, cuerpo, sangre.

Otros símbolos aluden a significados más particulares, a nivel de comunidades, y constituyen el **simbolismo cultural**, esto es, el uso de imágenes que apelan a un conocimiento más acotado, ya sea en términos geográficos, religiosos, lingüísticos, o relativos a una actividad humana específica y local. Tal es el caso de vino, sudor, yunta, rayo, hacha, estalactita, trigo, azahar, hortelano, ruiseñor, toro, agujijón, hierro, arado. Cada cual adquiere matices de significación a partir de cosmovisiones particulares y dotan al canto hernandiano de una identidad determinada, de una pertenencia a un espacio físico, temporal, pero principalmente cultural.

(...) La puerta de mi sangre está en la esquina
del hacha y de la piedra,
pero en ti está la entrada irremediable. (11)

(Mi Sangre Es un Camino)

Más adelante, ya devenido en poeta del pueblo, ya convertido él mismo en instrumento y medio, Hernández incorpora nuevos símbolos, en especial derivados de su compromiso político, y también nuevas significaciones a conceptos ya acuñados. Es el **simbolismo social** de la obra hernandiana, en el que, más que de identidad, hablamos de identificación.

Si yo salí de la tierra,
si yo he nacido de un vientre
desdichado y con pobreza,
no fue sino para hacerme
ruiseñor de las desdichas,
eco de la mala suerte,
y cantar y repetir
a quien escucharme debe
cuanto a penas, cuanto a pobres,
cuanto a tierra se refiere.

(...)

Aquí estoy para vivir
mientras el alma me suene,
y aquí estoy para morir,
cuando la hora me llegue,
en los veneros del pueblo

desde ahora y desde siempre.
Varios tragos es la vida
y un solo trago es la muerte. (12)

(Sentado sobre los Muertos)

Me llamo barro aunque Miguel me llame.
Barro es mi profesión y mi destino
que mancha con su lengua cuanto lame.

Soy un triste instrumento del camino.
Soy una lengua dulcemente infame
a los pies que idolatro desplegada (...). (13)

(Me Llamo Barro aunque Miguel me Llame)

Aparecen aquí, con mayor o menor incidencia, libertad, sepultura, cárcel, pueblo, unas veces significando exactamente lo que significan en lengua española, pero muy frecuentemente como símbolos, como tropos, desviando la dirección de su contenido original. En este punto lo más destacable es, sin embargo, la resignificación que adquieren elementos simbólicos tales como madre, tierra, hacha, árbol, trigo, por nombrar sólo algunos ejemplos. Madre es ahora España, un regazo que no se agota en los límites del individuo hijo, sino que se articula en lo social, regazo de hombres y mujeres de esa patria:

(...) Mi casa es una ciudad
con una puerta a la aurora,
otra más grande a la tarde,
y a la noche, inmensa, otra.
Mi casa es un ataúd.
Bajo la lluvia redobla
y ahuyenta las golondrinas
que no la quisieron torva.

En mi casa falta un cuerpo.
Dos en nuestra casa sobran. (14)

(Era un Hoyo no muy Hondo)

La tierra ya no es la fuente de fecundidad surcada por el arado y pródiga en manjares, sino el polvo que cubre los huesos de los muertos amados; el hacha ha dejado de ser instrumento del amor que penetra el corazón, enamorándolo, para devenir en herramienta del odio que siega la vida del camarada:

Lucho contra la sangre, me debato
contra tanto zarpazo y tanta vena,
y cada cuerpo que tropieza y trato
es otro borbotón de sangre, otra cadena.
(...)

Todas las herramientas en mi acecho:
el hacha me ha dejado
recónditas señales,
las piedras, los deseos y los días
cavaron en mi cuerpo manantiales
que sólo se tragaron las arenas
y las melancolías. (15)

(Sino Sangriento)

La esencia del árbol no se limita a dar protectora sombra en el huerto de infancia, sino que hace gala de su capacidad de retoñar tras la tala homicida; y el trigo no se basta a sí mismo como alimento vital del hombre, se convierte -en un ejercicio de metonimia- en vida per se, en los versos:

Herramienta es tu risa,
luz que proclama la victoria
del trigo sobre la grama. (16)

(Con Dos Años, Dos Flores)

Por lo general, las expresiones hernandianas reflejan dicotomías o dualismos entre cuyos polos el hablante lírico se debate, logrando un dramatismo que enriquece sus versos. Sea que nos refiramos a los elementos simbólicos existenciales, culturales o sociales, Hernández suele articularlos entre dos planos, o en la contraposición de dos realidades, o simplemente recurre a pares de símbolos que se definen por oposición. Algunas de estas dualidades son:

- * cosmos / tierra (o lo celeste y lo terreno; o la aspiración y la pertenencia; o la trascendencia y la calidad de mortal)
- * luz / oscuridad (o día y noche; o sol y luna)
- * dicha / dolor (o gloria y herida; o triunfo y derrota; o amor y desamor)
- * acuático / terrestre (que suelen fusionarse en las olas, la espuma, las riberas)
- * redondo / punzante (o llano y convexo; o pasivo y activo).

Un segundo nivel en la simbología de Miguel Hernández es el que puede reconocerse directamente en la métrica, es decir, en la forma escogida por el poeta para exponer determinados versos. No es ya el símbolo como metáfora, sino el reconocimiento de lo que de simbólico pueda tener el escribir un soneto endecasílabo o un terceto encadenado, o el optar entre la sujeción y la prescindencia de la forma. Es el **nivel estructural** del símbolo hernandiano.

Afirmamos, pues, que el símbolo en Hernández alcanza el ámbito de la métrica. Y lo hacemos sobre la premisa de que el poeta oriolano hizo gala de una competencia tal en el uso de estructuras líricas clásicas, que no cabría asumir como azarosa la elección del formato en las distintas etapas de su creación, o para cada poema que su genio concibió.

Según la opinión autorizada de Agustín Sánchez Vidal en *Miguel Hernández, Desamordazado y Regresado*, que reseña Puerto (17), la elección que el pastor levantino hace de la octava real en su primera etapa, es significativa de quién y qué era Hernández cuando *Perito en Lunas*, su primer libro, salió a la luz. Era por entonces un novel poeta que exaltaba lo redondo, y, a través de ello, lo cíclico de la vida, ejemplificado a la perfección en la luna. La métrica de la octava real, estrofa de 8 versos endecasílabos con rima consonante dispuesta en AB AB AB CC, refleja una factura limpia, cerrada en sí misma, coherente con el mundo redondo -y pequeño, cercano, local- del que el poeta da cuenta.

Le sucede, luego, el soneto. Y nos parece que Hernández lo escoge, a sabiendas o no, de su necesidad



Junto a Josefina Manresa, Jaén, abril de 1937. Fuente: www.bne.es

de simbolizar en esta estructura bipartita el inicio de este oscilar de uno a otro de los polos que la vida se empeñará en mostrarle. Nos referimos a sus primeras vacilaciones entre los criterios convencionales, conocidos y dominados por él, y el vendaval de emociones y sensaciones que comienza a experimentar con el descubrimiento de nuevas realidades y el despertar ideológico que contradice sus creencias. Dicha forma métrica constituye un verdadero espejo del devenir interior del poeta.

Posteriormente, el soneto cede ante el verso libre, reflejo de la lírica impura que comenzaba a imponerse en el circuito surrealista que dominaba España. Era el permitirse la expresión sin barreras de contención, dejar de lado los purismos, las formas y contenidos que habían hecho de la poesía una realidad algo distante, para volcar en canto cuanto de humano hay en el corazón del vate levantino.

Con el uso de los versos alejandrinos, amplios en extensión y en matices épicos, simboliza y rinde homenaje a su pueblo y sus luchas. En versos de catorce sílabas, dispuestos en dos hemistiquios, Hernández inflama su pecho para dar cabida al canto comprometido y esperanzado de *Viento del Pueblo*.

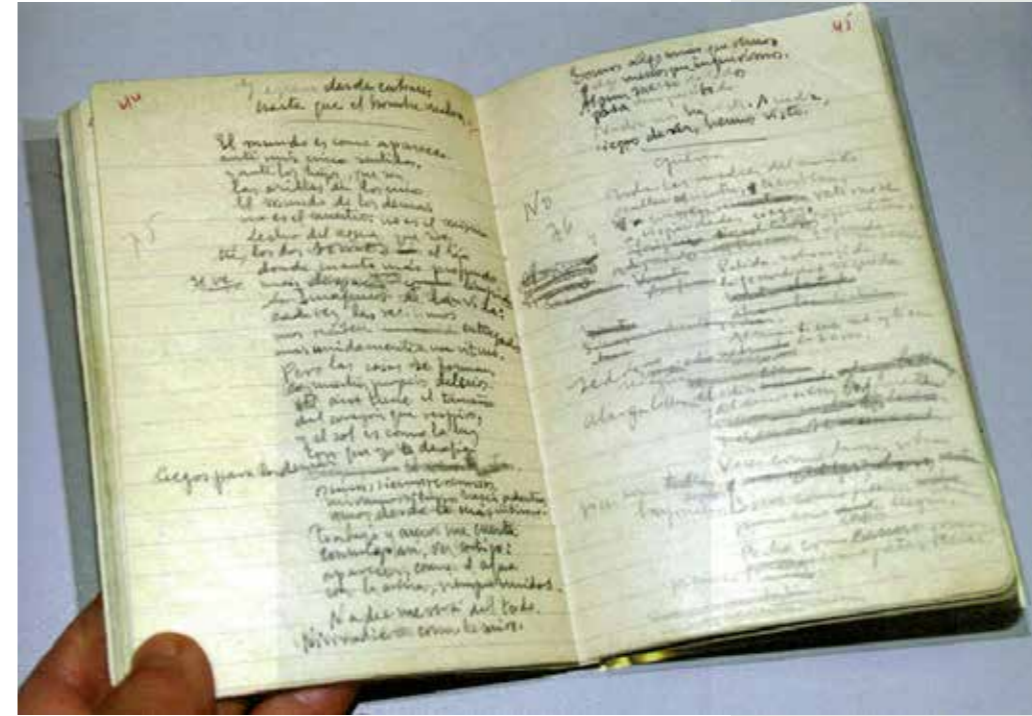
Sin embargo, la realidad cada vez más cercana de la derrota de la República le empuja a un pesimismo

descorazonador, que se ve plasmado no sólo a nivel temático en sus versos, sino también en la estructura. Se vuelca al verso más intimista, el octosílabo, el romance, para finalmente volver al origen, al resumen de su vida y de su asir el mundo, en la forma de metros breves que provienen de la tradición popular. En *Cancionero y Romancero de Ausencias*, parece alcanzar -en el qué y en el cómo- la esencia de su paso por el mundo.

Finalmente, el símbolo no se limita a dominar la obra de Miguel Hernández, sino que la trasciende para instalarse en su plano vital. El poeta oriolano, a fuerza de metáforas y métricas, ha elevado el símbolo a un último nivel, el **nivel vital**. Cuando se le recuerda, se lo hace también en base a representaciones de lo que él fue y de la huella que dejó. Pablo Neruda lo describe así:

"Miguel era tan campesino que llevaba un aura de tierra en torno a él. Tenía una cara de terrón o de papa que se saca de entre las raíces y que conserva fresca subterránea (...). Su rostro era el rostro de España. Cortado por la luz, arrugado como una sementera, con algo rotundo de pan y de tierra. Sus ojos quemantes, ardiendo dentro de esa superficie quemada y endurecida al viento, eran dos rayos de fuerza y de ternura". (18)

Vicente Aleixandre, en *Elegía (a la muerte de Miguel Hernández)*, le canta:



Cuaderno y Romancero de Ausencias, escrito y corregido por Miguel Hernández en la prisión de Torrijos, 1939. Fuente: Miguel Hernández. *Obra Exenta*. EDAF, Madrid, 2012

Él supo,
sólo él supo. Hombre tú, sólo tú, padre todo
de dolor. Carne sólo para amor. Vida sólo
por amor
(...) cuerpo agosto,
(...) Sofocaron
ese caño de luz que a los hombres bañaba.
Esa gloria rompiente, generosa que un día
revelara a los hombres su destino; que habló
como flor, como mar, como pluma, cual astro. (19)

Es así que Miguel Hernández y su lírica corren a la par con un universo de símbolos. Para cantar la vida escogió, desde su mundo interior, determinados símbolos/metáfora; lo hizo a través de símbolos/métrica, y -no sabemos si gratuitamente, pues no podemos reescribir la historia- inferimos que precisamente debido a su opción por esos símbolos logró identificarse con un compromiso social que ha creado en torno a su figura y a su obra una suerte de identificación inversa, por lo que hoy se le refiere a través de símbolos. Más aun, quienes han llegado a la poesía por su intermedio, tanto como quienes ven en él un referente ideológico, erigen hoy al poeta de Orihuela como símbolo en sí mismo. Un símbolo en torno al cual se escribirá aún páginas y páginas.

C.C.S.

NOTAS

- (1) Geertz, Clifford. *La Interpretación de las Culturas*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2003, pág. 182.
- (2) Lévi-Strauss, Claude. *Introducción a la Obra de Marcel Mauss*. Editorial Tecnos, Madrid, 1971, pág. 28.
- (3) Turner, Víctor. *La Selva de los Símbolos*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1999.
- (4) Leach, Edmund R. *Cultura y Comunicación. La Lógica de la Conexión de los Símbolos*. Siglo XXI, Madrid, 1976, pág. 46.
- (5) *Ibíd.*
- (6) Hernández, Miguel. *Antología Poética*. Editorial EDAF, Madrid, 2011, pág. 54.
- (7) *Op. Cit.*, pág. 196.
- (8) *Op. Cit.*, pág. 94.
- (9) *Op. Cit.*, pág. 93.
- (10) *Op. Cit.*, pág. 210.
- (11) *Op. Cit.*, pág. 146.
- (12) *Op. Cit.*, págs. 162 y 163.
- (13) Hernández, Miguel. *El Rayo que no Cesa*. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1968, pág. 75.
- (14) *Op. Cit.*, pág. 202.
- (15) *Op. Cit.*, pág. 149.
- (16) *Op. Cit.*, pág. 229.
- (17) *Op. Cit.*, pág. 70.
- (18) Neruda, Pablo. *Confieso que He Vivido*. Memorias. Editorial Millenium, Barcelona, 1999, pág. 133.
- (19) López Casanova, Arcadio, ed. *La Lengua en Corazón Tengo Bañada. Aproximaciones a la Vida y Obra de Miguel Hernández*. Ediciones PUV, Universidad de Valencia, Valencia, 2010, pág. 240.

LA SERENA A LAS OCHO DE LA MAÑANA

Señorita Laura. La señorita Laura, así te llamábamos en el colegio hace ya más de treinta años. Seguramente habrás jubilado y recordarás rostros que se confunden, nombres que se repiten, te será difícil acordarte de mí. De seguro que entre tantos niños hubo varios, si no muchos, Jaimitos, Jaimes y Jaimotes. Pero yo quiero que te acuerdes de una mañana en que dejé sangrando de un puñetazo a una niñita que se llamaba Luisa. En verdad, yo la había llevado a un rincón del patio y le había propuesto que pololeara conmigo y ella respondió con una cachetada que casi me tira al suelo a lo que yo repliqué con un golpe directo a la nariz. Entonces tú los llamaste a todos y les dijiste lo que tenían que hacer. Capotera para mañana, fue el grito, pero una bien especial, ideada por ti.

Al día siguiente, el de la capotera, entré al comedor y di vuelta el café con leche de mi taza sobre la mesa tal como lo venía haciendo desde hacía un mes porque la empleada no le ponía azúcar. Sin siquiera mirar el pan con mantequilla, al cual, sabía, le quitaban el dulce de membrillo, salí de la pieza. La risotada de la empleada no me alcanzó. Tomé mi bolsón y salí a la calle dejando la puerta de casa y la del jardín abiertas de par en par.

Los perros habían volcado el basurero. En medio de la acera yacía un tarro de durazno vacío. Caminé lentamente, pateando el tarro como quien lo hace con una pelota de fútbol, en dirección al colegio donde mis compañeros y exámenes me estaban esperando para pegarme entre todos de acuerdo a tus instrucciones. Había pensado llevarme mi cortaplumas suizo de excursionista y un calcetín relleno con piedras, pero luego deseché ambas cosas. Me defendería a puño limpio, yo contra todos, como el Zorro. Ya veríamos. Pateando el tarro rumbo a la capotera soñaba con las vacaciones en el campo cuando vagaba por los cerros sin pensar en el colegio ni en señoritas Lauras. ¡Ya vendrían otras vacaciones! Si tan sólo hubiese tenido a Max, el mastín del fundo, a mi lado, habría entrado con el gruñón de Max al colegio. ¡A ver en qué habría quedado la capotera! Luisa era mayor que yo, ella tenía nueve años y había pegado primero.

Sangre, lágrimas y melena castaña se mezclaban sobre el rostro inclinado de Luisa y me dio lástima. Había esperado que ella volviera a golpear. Jamás, te lo juro, me imaginé que se pondría a sangrar y a llorar de esa manera. La verdad es

que Luisa no entendía de peleas. Y si no entendía, para qué demonios se ponía a dar cachetadas a la primera de cambios. Yo le pregunté si quería ser mi polola y como se quedó inmóvil, mirándome, le traté de dar un beso y más o menos se lo di entre la mejilla y los labios con una emoción que se me deben de haber erizado todos los pelos y llegué la cachetada, no la vi venir, que me dio de lleno y casi me tumba, pero ya mi puño había saltado directo a su rostro, le di en plena cara, nariz y boca. Yo pegaba fuerte, teníamos un pushing ball en casa donde me entrenaba.

Si hubiera tenido un hermano mayor le habría contado todo y hubiéramos estudiado el asunto juntos. A mi papá no le podía contar que me estaban esperando para pegarme entre todos, pues entonces me habría acompañado al colegio y eso sí que habría sido feo.

Nunca hubiera creído que Sergio y Rafael, mis amigos y confidentes, que conocían mis sentimientos por Luisa, irían a hacer causa común con el resto del curso y contigo, señorita Laura, que te brillaban los ojos al dar permiso para que

me maltrataran en patota delante de ti. Seguramente ya estabas desde temprano en el colegio para no perderte los puñetes, cachetadas y patadas que caerían sobre mí.

No había optado por ningún plan de defensa. Nada de piedras, ni cuchillo ni lápiz escondido en el puño. Lo único que haría al enfrentarlos sería decirles que lo hicieran de a uno, como había dicho el Zorro en aquella película fenomenal que habíamos visto con Sergio y Rafael. Después de esas palabras se habían lanzado todos contra el Zorro el que se había defendido como un campeón, noqueando a diestra y siniestra, saltando, al final, por la ventana dejando la quebrazón de vidrios y chasqueado al grupo de matones.

Di una última patada al tarro de durazno que quedó en la calle, al borde de la vereda. Lo miré por última vez. Chao tarro. ¿Lo encontraría a la vuelta?

Era temprano. No había apuro. ¿Y si llegaba tarde? Entonces lo harían en el recreo o quizás en la misma sala. Me acordé de un cuento, no narrado por ti, jamás nos

contaste uno, en el que un caballero peleaba contra un dragón enorme. Cada cierto tiempo, el caballero se retiraba exhausto y gemía: "Ah, si yo tuviera un pedazo de pan, un vaso de vino y el beso de una doncella, vencería al dragón".

En la escuela me esperaba el dragón en forma de dos filas de compañeros entre las cuales tendría que pasar recibiendo golpes. Tenía la fórmula para ser invencible, pero, ¿quién me daría el pedazo de pan? No había desayunado. Del vino, ni que hablar. Y el beso, el beso me lo podría haber dado mi mamá, pero ella se levantaba a las diez. ¿Y la empleada? Esa vieja bigotuda y maloliente no tenía nada que ver con el beso de una doncella de la fórmula para vencer dragones. Podría haber pensado en eso antes. Qué bobo, ¿no es cierto? Debería haber tomado desayuno y robado un vaso de vino de la botella del armario. Podría haber salido más temprano y pasado donde tía María que siempre me besaba al encontrarme. Sin duda que el Zorro también conocía la fórmula.

No tenía reloj, pero debían ser diez para las ocho. A las ocho tocaban. Luisa llegaba siempre temprano. Era de las primeras en llegar y también era la mejor de la clase. Tú me habías exigido que le pidiera perdón a Luisa por el puñete y yo te respondí que ella pidiera primero perdón por la cachetada.

Al llegar a la calle Prat, vi frente a la puerta del colegio a un grupo de compañeros que no bien me divisaron corrieron excitados hacia el interior. Detrás de la palmera de la entrada se quedaron Sergio y Rafael sin hacer amago de entrar.

— Hola —aventuré.

— Hola. Hola —respondieron mis amigos con una seriedad que aún me conmueve al evocarlos.

Entré al colegio donde los demás me estaban esperando con contenido griterío de exaltación, arengados por ti.

Y por esa vez tuve que enfrentar al dragón, ante tus ojos brillantes, señorita Laura, sin que nadie me diera el pan, el vino, ni mucho menos un beso.



© ricardo castillo sandoval • 2015

“LA SERENA A LAS OCHO DE LA MAÑANA”, DE JAIME HAGEL

De Letreando

La oscuridad de Dios

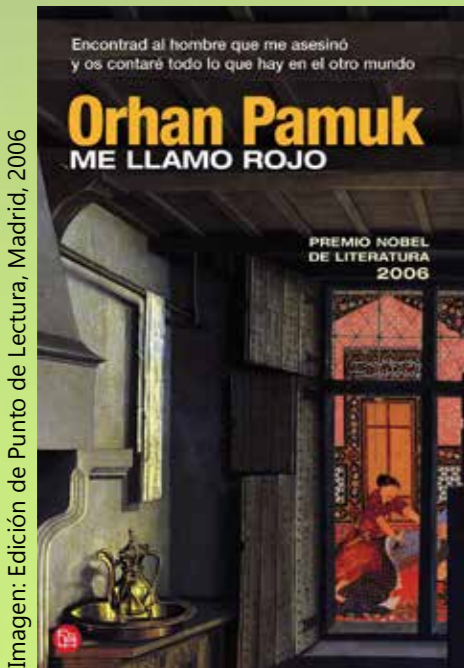


Imagen: Edición de Punto de Lectura, Madrid, 2006

"El color es el tacto del ojo, la música de los sordos, una palabra en la oscuridad". Así, Orhan Pamuk planta en boca de uno de sus personajes parte del ideario que justifica la técnica de los ilustradores turcos musulmanes de fines del siglo XVI y principios del XVII.

Es **Me Llamo Rojo**, una de las obras más leídas del Premio Nobel 2006. Ni historia de amor ni novela de intriga, sino amor e intriga como instrumentos narrativos del choque de dos perspectivas pictóricas antagónicas: la de Occidente, figurativa y antropocéntrica, y la otomana imperial, con Dios como objeto y punto de vista. El descubrimiento de la primera, en particular de la escuela veneciana, que ha elevado la línea del horizonte ampliando a dos tercios el escenario terrenal, que ha descubierto la perspectiva supeditando el tamaño de los objetos representados a su cercanía con el observador, y que ha centrado su atención en los rasgos faciales, en la unicidad del rostro retratado, significa para la ortodoxia musulmana una amenaza a la segunda. De acuerdo a su interpretación del Corán, no caben en el arte ni la representación de individuos, ni estilos personales, ni firmas que se arroguen autoría. Toda manifestación del yo es insolencia e idolatría.

El relato polifónico de Pamuk describe cómo cada personaje enfrenta el advenimiento de una nueva técnica. Temor y fascinación son sensaciones que gobiernan en cabeza y corazón de los ilustradores; se debaten entre la fidelidad a los preceptos coránicos y la obediencia a su propia percepción, ésa que les

tienta a reflejar lo que sus ojos, y no los de Dios, ven. Lo que subyace a esta dicotomía es, ni más ni menos, el concepto de belleza. La tradición del Estambul que nos convoca confiere la cualidad de bello a imágenes abstractas, expresadas en la suavidad de las formas, la simpleza con que las líneas resumen la esencia del objeto retratado, la predominancia en el encuadre de lo que se considera importante y, ante todo, la exacerbación del color. Si el objeto ilustrado es un caballo, será el caballo perfecto, colorido, el más brioso y grácil, la síntesis de sus mejores atributos, el caballo como lo concibe Dios. Para los "infieles francos", por el contrario, la belleza radica en la recreación del mundo tal como nos aparece al mirar por una ventana, una captura realista de nuestra visión que no evadirá, por ejemplo, la asimetría de ese rostro equino o la opacidad de las crines, exactamente la definición que los artistas locales atribuyen a fealdad.

¿Qué es, pues, lo bello? ¿Son los sentidos o la fe los amos del veredicto? La respuesta, que para muchos habita en el Paraíso, la conocerán antes los ilustradores turcos de Pamuk, en la hora de las tinieblas, pues están condenados a la ceguera. Le temen, pero la esperan. Sólo a través de ella podrán acercarse al paisaje divino, porque "la ceguera es el silencio (...). Es lo más profundo de la pintura, es ver lo que aparece en la oscuridad de Dios".

C.C.S.

En Monte Verde se reescribe la historia de la humanidad



Imagen: fundacionmonteverde.cl

A fines de 2013, un equipo patrocinado por la National Geographic Society y liderado por Tom Dillehay, doctor en antropología de la Universidad de Texas, retomó las excavaciones iniciadas en 1977 en Monte Verde, alrededores de Puerto Montt, Chile, las que hasta 1987 habían arrojado centenares de objetos como herramientas, instrumentos líticos con residuos orgánicos y restos de hierbas de uso medicinal asociadas a hogueras en esos asentamientos humanos. Lo que por entonces resultó muy inquietante fue que gran parte de las piezas halladas en el sitio denominado Monte Verde II, fueron datadas en 14.000 años de antigüedad y, cuando menos 5 elementos provenientes de Monte Verde I, lo fueron en 33.000 años, poniendo en cuestión la Teoría del poblamiento tardío o Teoría de Clovis, ampliamente aceptada hasta entonces. Ésta sostenía que la llegada del hombre a América tuvo lugar hace unos 13.500 años, cuando un pequeño grupo atravesó desde Siberia hasta Alaska, aprovechando el puente de Beringia producido por el descenso de aguas en la última glaciación y expandiéndose hacia el resto de América. Así por lo menos lo atestiguaban las características "puntas de Clovis", puntas de lanza acanaladas de las que se ha encontrado vestigios en gran parte de Norteamérica y que, efectivamente, hasta antes de los hallazgos de Monte Verde, constituían las señales más antiguas de poblamiento en América.

Una batalla de más de 20 años debió librar Tom Dillehay para que la comunidad científica aceptara al menos visitar el lugar y verificar los datos arqueológicos recopilados por el equipo científico, pues aquella se resistía majaderamente a aceptar algo que diera por superado el planteamiento de Clovis. En 1997 la comunidad científica internacional confirmó a Monte Verde como el asentamiento humano más antiguo de América, poniendo fin al Consenso de Clovis, y replanteándose las teorías del poblamiento americano.



Imagen: fundacionmonteverde.cl

En 1998 la Universidad Austral de Chile distinguió a Tom Dillehay con el Doctorado *Honoris Causa*, y, diez años más tarde, Monte Verde fue declarado Monumento Histórico Arqueológico de Chile. La reanudación de los estudios, que está aún en fase de laboratorio, es apenas algo posterior a las primeras referencias de la cultura monteverdina en los textos escolares de Chile.

R.D.Q.

A los pies de una Venus colosal, un loco fingido, un bufón voluntario que hace reír a los reyes cuando los remordimientos y el tedio los persiguen, vestido con un brillante traje ridículo, tocado con cuernos y cascabeles, acurrucado contra el pedestal, alza sus ojos llenos de lágrimas hacia la diosa inmortal.

Y los ojos dicen: "Soy el último y el más solo de los hombres, privado del amor y la amistad, más pobre que el animal más imperfecto. ¡Pero yo también he nacido para comprender y sentir la inmortal belleza! ¡Dios! ¡Apiádate de mi tristeza y mi delirio!"

La implacable Venus mira a lo lejos con ojos de mármol.

Charles Baudelaire, Spleen de París

*Siempre en tu pensamiento ten a Ítaca.
Llegar hasta allí es tu destino.
Pero no apures tu viaje en absoluto.
Mejor que muchos años dure:
y, viejo ya, ancles en la isla,
rico con cuanto ganaste en el camino,
sin esperar que riquezas te dé Ítaca.*

Constantino Kavafis, Ítaca (fragmento)

El hombre tiene el impulso de embestir contra los límites del lenguaje. Ahí hunde sus raíces el filosofar. Una y otra vez intenta el hombre ir más allá del lenguaje, decir lo que no puede decirse. Esta embestida se manifiesta en el asombro. Nada más autoevidente que el hecho de que yo sea y de que el mundo sea. Y sin embargo, me asombro de la existencia del mundo.

Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico Philosophicus

Yo pensaba que si América es joven, el mundo no lo es y que nuestro continente se parece a esos niños cuya infancia se marchita de vivir siempre entre adultos. América no cree ya en los cuentos de hadas, pero lleva en sí la enorme necesidad que los hizo nacer. Como necesita creer en ellos acabará por inventarlos de nuevo. Y ése será su milagro.

Victoria Ocampo, Carta a Waldo Frank

En mis veinticuatro años de vida errante, yo supe siempre que nadie iba a enseñarme la verdad acerca de las tierras que recorría, sino su tradición y su costumbre presentes, es decir, sus libros, y la vida al aire libre, o sea cierta familiaridad con los muertos y los vivos de cada región.

Gabriela Mistral, La Aventura de la Lengua

Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos.

La crítica es por lo tanto inútil, no existe más que subjetivamente, para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad. ¿O acaso se ha hallado la base psíquica común a toda la humanidad? Quedan, bajo las alas anchas y benévolas del intento apocalíptico: el excremento, los animales, las jornadas. ¿Cómo es que se quiere ordenar el caos que constituye esa infinita informe variación: el hombre?

Tristan Tzara, Manifiesto Dadá

Ojo con el libro

Primicias, reediciones, datos, papel digital, descargables, de ocasión...



Los Hornos de Hitler. Olga Lengyel

Descargar en: http://aula.cytconoc.org/file.php/1/Libros_2014-2/Olga_Lengyel_-_Los_Hornos_de_Hitler.pdf

Deportada en mayo de 1944 junto a sus padres, su marido y sus dos hijos, tatuada como la prisionera N°25.403, la autora fue una enfermera húngara casada con un médico cirujano. Ella fue la única sobreviviente de su familia. El libro, escrito inmediatamente después de su regreso, es, por tanto, un rico testimonio de la vida de las mujeres en los campos de concentración y, en particular, sobre todos los aspectos relativos a la salud. Su vida posterior al Holocausto, instalada en Estados Unidos, la dedicó a mantener la memoria de los hombres, mujeres y niños muertos como resultado de la Segunda Guerra

Mundial. Olga falleció en 2001, a la edad de 93 años, tras haber sobrevivido a Auschwitz, a la pérdida de su primer marido, dos hijos y sus padres en el campo de concentración de Auschwitz, y después de sobreponerse a tres ataques aislados de cáncer. Su testimonio en el juicio de Bergen-Belsen, contra el Dr. Joseph Mengele, fue contundente. También lo fueron los dirigidos contra el SS Hauptsturmführer (Capitán) Josef Kramer, comandante del campo de concentración de Birkenau; Irma Grese, famosa celadora SS de Birkenau, y el Dr. Fritz Klein, médico rumano que desarrolló cuestionables experimentos científicos con prisioneros.

El Nombre de la Rosa. Umberto Eco

Descargar en: <https://onedrive.live.com/view.aspx?cid=CD47EB6D5F8A3A67&resid=CD47EB6D5F8A3A67!556&app=WordPdf>

Il Nome della Rosa, por su título original en italiano, es una novela histórica de misterio publicada en

1980 por Umberto Eco, escritor, semiólogo y profesor universitario alessandrino. Ambientada en el turbulento ambiente religioso del siglo XIV, narra la investigación que realizan fray Guillermo de Baskerville y su pupilo Adso de Melk alrededor de una misteriosa serie de crímenes que suceden en una abadía de los Apeninos ligures. La gran repercusión de la novela derivó en la edición de miles de páginas de crítica, y se ha señalado referentes entre los que se incluye a Jorge Luis Borges, Arthur Conan Doyle y el escolástico Guillermo de Ockham. En 1985 el autor publicó *Apostillas a El Nombre de la Rosa*, una suerte de tratado de poética en el que comentaba cómo y por qué escribió la novela, aportando pistas que ilustran al lector sobre la génesis de la obra, aunque sin desvelar los misterios que se plantean en ella. *El Nombre de la Rosa* ganó el premio Strega en 1981 y el Premio Médicis Extranjero en 1982, y fue incorporado a la lista Editors' Choice de 1983, del New York Times.



Fenomenología del Espíritu. G.W.F. Hegel

Descargar en: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/747.pdf>

El placer y la alegría que genera la exploración del saber, para Hegel, está en la búsqueda de la verdad, mas no en el hallazgo en sí. "Mostrar la sucesión de las diferentes formas o fenómenos de la conciencia hasta llegar al saber absoluto es el tema de la Fenomenología del Espíritu como introducción

al sistema total de la ciencia. El primer momento del saber es aquél en que la conciencia cree hallar el conocimiento verdadero en la certidumbre sensible. Todo lo que el conocimiento sensible puede enunciar de un objeto es decir que es". Sólo por la universalidad del significado de términos con los cuales pretendemos describir los datos sensibles supuestamente inmediatos, podemos alcanzar certidumbre acerca de tales datos. La fenomenología del espíritu no parte del saber absoluto, pero conduce necesariamente a él. Una obra imprescindible del filósofo alemán.



AguaTinta es una realización que busca situar el arte, la cultura y los temas que ocupan a la humanidad en el centro de la discusión, en todos los niveles y sin importar las fronteras. Expone en sus páginas las más diversas disciplinas artísticas e intelectuales y no limita su difusión; muy por el contrario, su ánimo es el de invitar a todos sus lectores a compartir sus contenidos, de acuerdo a la normativa de Commons Creative.