

UC Davis

UC Davis Electronic Theses and Dissertations

Title

Reconstitución de escena: Masacres del siglo XX chileno en la memoria cultural

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/6mw202hs>

Author

Segura Chavez, Gustavo

Publication Date

2021

Peer reviewed|Thesis/dissertation

Reconstitución de escena:
Masacres del siglo XX chileno en la memoria cultural

By

GUSTAVO SEGURA CHÁVEZ
DISSERTATION

Submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

in the

OFFICE OF GRADUATE STUDIES

of the

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

DAVIS

Approved:

Michael J. Lazzara, Chair

Diana Aramburu

Charles Walker

Committee in Charge

2021

*A Tobías,
un niño lleno de
ideas extraordinarias*

Agradecimientos

Escribir una disertación que trata sobre Chile estando en otro país es un proceso iluminador pero también muestra lo que se pierde. Es convertirse en un forastero en ambos países. Sin embargo, me ha tocado conocer gente maravillosa en estos ya 8 años en EE.UU., gente que me ha abierto las puertas a sus propias culturas y mundos.

Durante mi estadía en la Universidad de California, Davis, mis compañeros de doctorado fueron uno de mis grandes soportes en el largo proceso de escribir una disertación e hicieron de él algo menos solitario. Quiero agradecerle a todos ellos por sus conversaciones, por sus comentarios, por sus saludos, por todo. En particular, le doy gracias a Leonardo Silva, Víctor Cervantes, Daniel Coral, María José Gutiérrez, Gina Oller, Miguel Rojo, Jonathan Peralta y Marta Llorente. Un programa de doctorado no existe si no es por sus estudiantes de posgrado, quienes, a pesar de lo ingrato que puede ser el trabajo doble de instructor y estudiante, lo hacen con una disciplina y profesionalismo inigualables. Son la verdadera fundación del programa, y su compañerismo me ha hecho un mejor académico y educador.

Mi más sincero agradecimiento al equipo de la revista *Brújula*, con quienes trabajé por 4 años publicando volúmenes sobre temas impresionantes. Gracias a todo el equipo, entre ellos, María José Gutiérrez, Alejandro Ponce de León, Alejandro Rossi, David Tenorio, Sarah Hart, Carlos Tello Barreda, María Claudia Huerta y Danae Valenzuela.

Dentro del programa de Español y Portugués de UC Davis, quiero agradecer también a dos personas que hacen todo posible: Maria Ruby y Mandy Bachman. *Thank you both for keeping the ship afloat and for always answering my silly questions and emails.* También le agradezco a los profesores de la universidad, en particular a Diana Aramburu y Chuck Walker, quienes me han ofrecido palabras de sabiduría desde su experiencia para guiarme en mi carrera como profesor. Muchos de sus consejos me

salvaron la vida (académica). Mi gratitud al profesor Travis Bradley, cuyo feedback me ha permitido crecer como instructor.

El trabajo de un mentor es una tarea complicadísima sobre la cual me queda mucho que aprender. En el futuro cercano, espero incorporar algunas de las enseñanzas que me dio mi profesor guía, Michael Lazzara, cuando también me toque guiar a estudiantes en su educación universitaria. Desde el momento que llegué a Davis, Michael siempre ha encontrado la forma de ayudarme. Es una voz que me ha alentado y me ha hecho creer en mí mismo y en los beneficios de mi investigación. A lo largo de horas y horas de discusiones, correcciones, comentarios (y algunas ideas al voleo), esta disertación tomó forma y se convirtió en lo que ven hoy en este larguísimo número de páginas que seguirán. Y por eso, le agradezco eternamente.

Por último, le quiero agradecer a mi esposa, Vale. Sin ella, realmente no sé si hubiera seguido haciendo lo que estoy haciendo hoy. Ella me ha acompañado a lo largo de toda esta travesía que ha sido venir a un país desconocido. Me ha dado el regalo más grande que tengo hoy: una familia. Tres niños, Tobías, Luna y Flora, que nos llenan el día de alegría y de locura. Ellos cuatro siempre me recuerdan que el mundo es un buen lugar por el que vale la pena luchar.

Reconstitución de escena:

Masacres del siglo XX chileno en la memoria cultural

Gustavo Segura Chávez

Esta disertación parte del análisis de 4 casos de violencia masiva ocurridos en el siglo XX chileno y cómo estos casos se han reconstruido en la cultura popular. Son episodios que se han vuelto “emblemáticos” en la memoria colectiva y han sido reconstruidos desde diversos medios, como la televisión, el cine, la literatura o el teatro. Mi propósito es indagar cómo estas “reconstituciones de escena” han generado nuevas interpretaciones y perspectivas en torno a estas masacres. Aproximarme a varias masacres claves del siglo XX permitirá poner en relieve las dinámicas específicas a través de las cuales se va construyendo la emblematicidad de un suceso, aquellas dinámicas que contribuyen a la sedimentación de una memoria colectiva. La memoria colectiva no es estática: se recrea o repiensa en sucesivos presentes en los que hay, por tal o cual motivo, una urgencia para recordar ciertos eventos del pasado. Al estudiar estas cuatro masacres, también espero ofrecer una lectura de cómo una historia —muy larga— de la violencia en Chile se ha ido escribiendo y rescribiendo en el ámbito cultural.

Los episodios que serán objetos de investigación en los cuatro capítulos de mi disertación son: la masacre de la Escuela Santa María de Iquique de 1907, la matanza de Ránquil de 1934, el caso Caravana de la Muerte de 1973 y el caso Alto Hospicio de 1998-2001. Estas masacres se han convertido en casos emblemáticos del siglo XX chileno debido a las consecuencias políticas, económicas, colectivas y/o personales que trajeron. En mi investigación quiero ir más allá de estos aspectos solamente, para considerar también cómo la producción cultural participa en y contribuye a “volver emblemática” una memoria. Así, espero mostrar el poder que tienen los medios, masivos o

no masivos, en la formación misma de una memoria y cómo aquello que entendemos por “memoria” ha cambiado gracias a nuevas tecnologías y medios que tenemos a disposición.

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
Preludio	1
La transmisión de la memoria en los medios	4
Teorías en torno a la memoria mediada	9
Las masacres	18
Futuros pasados	22
CAPÍTULO 1: LA MATANZA DE SANTA MARÍA DE IQUIQUE	25
Preludio	25
Introducción	26
Canciones para recordar	29
Los mundos internos de los huelguistas	37
Como animales al matadero	50
Conclusión	61
Epílogo: Cada año, la lucha continúa	67
CAPÍTULO 2: LA MASACRE DE RÁNQUIL	69
Preludio	69
Introducción	69
La masacre de Ránquil y su contexto	74
Ránquil y la Unidad Popular	81
El teatro y la memoria de Ránquil	84
La memoria como proyecto político	92
Re-montando la masacre: La versión de Guillermo Calderón	96
La resiliencia de la memoria	107
Epílogo: El cuerpo doble	110
CAPÍTULO 3: EL CASO CARAVANA DE LA MUERTE	113
Preludio	113
Introducción	115
Un bestseller contra la dictadura	119
La muerte de un padre, la muerte de un militante	130
Ecos de la caravana en la televisión	143
Epílogo: La caída de Cheyre	157
CAPÍTULO 4: EL CASO ALTO HOSPICIO	165
Preludio	165
Introducción	166
La construcción del horror	170

Mea Culpa y los peligros de la ficción	179
Santas Putas: promoviendo relecturas	185
La cacería: nuevas aproximaciones de la ficción en TV.....	192
Réquiem de Chile: resignificando el desamparo	200
Rupturas y continuidades audiovisuales	205
Epílogo: Los ciclos del asesino	212
CONCLUSIÓN	214
BIBLIOGRAFÍA	220

It is so short and jumbled and jangled, Sam, because there is nothing intelligent to say about a massacre. Everybody is supposed to be dead, to never say anything or want anything ever again. Everything is supposed to be very quiet after a massacre, and it always is, except for the birds. And what do the birds say? All there is to say about a massacre, things like “Poo-tee-weet”?

—**Kurt Vonnegut,**
Slaughterhouse-Five

How much can we reduce what happened to what is said to have happened? Does it matter whether events are fact or fiction? Most Europeans and North Americans learned more about the history of Colonial America and the American West from movies and television than from books. The Alamo? That was a history lesson delivered by John Wayne on the screen.

—**Raoul Peck,**
Exterminate All the Brutes

Al asesino de turno.
—**Carlos Droguett,**
Los asesinados del Seguro Obrero

INTRODUCCIÓN

Memorias, masacres y medios masivos

Preludio

El día 26 de julio de 2016, el juez chileno Mario Carroza ordenó una reconstitución de los eventos del 5 de octubre de 1974 en los que resultó muerto Miguel Enríquez, secretario general del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Aquel día de octubre agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), policía secreta de la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, lograron dar con el escondite de Enríquez, en la calle Santa Fe #725 de la comuna de San Miguel en la ciudad de Santiago. Desde el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, Enríquez se encontraba en la clandestinidad junto a su pareja, Carmen Castillo, y otros integrantes del MIR, José Bordas Paz y Humberto Sotomayor Salas.

La primera versión de los hechos nos dice que, al llegar a la casa de Santa Fe, los agentes de la DINA dispararon sin previo aviso, debido a que los miristas se encontraban también armados. Luego de un intenso fuego cruzado, un malherido Enríquez intentó escapar sin éxito por los techos de las casas colindantes, sitio donde fue acribillado por los agentes. Ésta era la versión oficial que se había mantenido por más de 40 años; sin embargo, el juez Carroza, debido en parte a su reconstitución de escena, estableció una versión diferente en la que:

el aludido enfrentamiento no existió y, por el contrario, se advierte una preparación centrada en el operativo de detención, tanto por el seguimiento como por las vigilancias permanentes del sector, que permitieron determinar con antelación su ubicación, permitiendo que la brigada

a cargo de las indagaciones y represiones del MIR preparara el lugar, planificara su detención y tomara la decisión de eliminarle [...].¹

Al comprobar que la muerte de Enríquez no fue el resultado de un enfrentamiento fortuito sino una larga operación que tenía como fin crear este enfrentamiento para así poder asesinar a Enríquez con relativa impunidad. Así, Carroza dictaminó someter a proceso por homicidio calificado a los siguientes agentes de la DINA: los militares en retiro Miguel Krassnoff Martchenko, César Manríquez Bravo y Rodolfo Concha, el ex carabinero Ricardo Lawrence y la agente y funcionaria civil Teresa Osorio.

La reconstitución de escena fue notoria por la participación de Krassnoff, quien ya se encontraba cumpliendo una condena de más de 380 años de cárcel por decenas de crímenes de lesa humanidad, principalmente en su calidad de oficial a cargo del centro de tortura Villa Grimaldi. Su participación fue cubierta ampliamente por la prensa chilena, ya que Krassnoff se ha convertido en una de las figuras emblemáticas del terrorismo de Estado de la dictadura de Pinochet. Su aparición en ese día de 2016 —con su característico bigote, pero ahora más viejo, esposado y en uniforme de presidiario— trajo de vuelta un pasado en disputa que se vio súbitamente alterado por aquel proceso de reconstrucción, el cual generó nuevas evidencias, cronologías, testimonios y narrativas. La reconstitución de escena, con la participación de Krassnoff, significó traer al actor de vuelta al escenario de sus crímenes. La reconstitución expuso nuevas evidencias en contra de Krassnoff y puso en marcha una performance de la memoria en la que el acusado se vio forzado por las autoridades a narrar los hechos a través de su cuerpo y usando el espacio mismo donde ocurrieron, demostrando así que los sucesos, como él previamente los planteó, no calzaban con la evidencia física recolectada por Carroza.

¹ Esta cita proviene del fallo judicial dictado por Carroza en contra de los sujetos mencionados inmediatamente después de esta cita. El documento completo puede ser encontrado aquí:
<http://www.pjud.cl/documents/396729/0/MIGUEL+ENRIQUEZ+PRIMERA.pdf/1f6c211b-2014-4193-988b-4acccf0d469c>

A pesar de su importancia judicial, las reconstituciones de escena son rompecabezas a los que siempre les faltarán piezas. La reconstitución nunca puede ser perfecta, ni aunque estuvieran presentes todos sus participantes, ni aunque Enríquez estuviera vivo. Cualquier evento es único y ocurre en un tiempo irrepetible. Ese tiempo es, sin duda, recreable, imaginable, interpretable, configurable, pero imposible de repetir. Por lo tanto, cualquier reconstitución de escena deberá ser entendida como una práctica imperfecta, un acercamiento al pasado, una *puesta en forma* cuya finalidad es ensayar un momento pasado (para un determinado propósito) en torno a cierta idea de verdad.

Sin embargo, y a pesar de sus imperfecciones, una reconstitución de escena puede traer consecuencias inesperadas. En su aspecto judicial, el procedimiento fue exitoso en tanto resultó en una condena más apropiada a los responsables de la muerte de Enríquez y permitió esclarecer la verdad de los hechos. No obstante, gracias a aquel gesto desfasado de Krassnoff, donde *re-asesina* a Enríquez en el 2016, (casi) igual como en 1974, los testigos de la reconstitución pudieron visibilizar (o imaginar) dos temporalidades simultáneas: por un lado, estaba el momento presente —el del decrepito reo Krassnoff recreando sus actos ante el juez Carroza—; por el otro, un pasado algo desdibujado parecía formarse, en el que la imagen del joven agente de la DINA Krassnoff competía con la imagen del ahora anciano.

Si pensamos en estas dos temporalidades que confluyen en la reconstitución de escena, surgen varias preguntas: ¿existió realmente el primer Krassnoff o es solamente la visión que hemos formado del joven militar de 1974 una construcción imaginada en base a otras memorias elaboradas en diversos medios (y a lo largo del tiempo) sobre Krassnoff? En otras palabras, como Krassnoff siempre actuó bajo las sombras de impunidad que le otorgó la dictadura, ¿sería cierto que su lugar emblemático como agente del terror se fuera creando con el paso del tiempo gracias a testimonios, documentos, rumores y evidencias que expusieron sus muchos crímenes—y que éstos fueran sedimentando, poco a poco, cierta imagen de Krassnoff en la memoria colectiva chilena—? Si es así, cuando Krassnoff reconstituye

su crimen, aquella vuelta al pasado no es un viaje a un pasado prístino, sino un viaje mediado por el presente y por una serie de “presentes sucesivos” (que a su vez son mediados) que han ido esculpiendo las formas en que nos es posible percibir la reconstitución de escena que toma lugar ante nuestros ojos. El Krassnoff que vemos en periódicos y en la televisión “asesinando” a Enríquez en 2016 no es ni el joven militar ni el viejo prisionero, sino una construcción de la memoria mediada por las décadas, una memoria sedimentada pero dinámica que se actualiza constantemente en la psiquis colectiva.

La transmisión de la memoria en los medios

En esta investigación, la *reconstitución de escena* servirá como una metáfora para reflexionar sobre el trabajo que conlleva traer el pasado hacia el presente: un trabajo de memoria, de puesta en escena, de construcción de recuerdos que participa de las dinámicas de construcción de una memoria colectiva. La noción de reconstitución de escena me parece útil por varias razones: (a) cualquier reconstitución requiere de un trabajo colectivo de creadores (en la reconstitución del caso Enríquez se necesitaron de los sobrevivientes, pero también de policías, jueces, peritos y asistentes, entre otros), además de lectores e intérpretes; (b) se utiliza una reconstitución para esclarecer los eventos de un crimen y sus responsables; (c) actualiza la memoria de un evento con nuevas evidencias, testimonios, narrativas e imágenes; (d) a veces sirve como pretexto para intervenir políticamente en un momento presente de crisis o conflicto; y (e) una reconstitución puede llegar a ser tan “perfecta” que se convierte en el único o principal marco referencial para recordar un evento.

Propongo estudiar las reconstituciones de escena que se han hecho de cuatro episodios históricos claves —todas masacres, de mayor o menor escala— del siglo XX chileno. Mi propósito es indagar en cómo se han construido y reconstruido las memorias de estas masacres a través de las distintas “reconstituciones de escena” dentro de la producción cultural chilena a lo largo del tiempo.

Aproximarme a varias masacres claves del siglo XX permitirá poner en relieve las dinámicas específicas a través de las cuales se va construyendo la emblematicidad de un suceso, aquellas dinámicas que contribuyen a la sedimentación de una memoria colectiva. La memoria colectiva no es estática: se recrea o repiensa en sucesivos presentes en los que hay, por tal o cual motivo, una urgencia para recordar ciertos eventos del pasado. Al estudiar estas cuatro masacres, también espero ofrecer una lectura de cómo una historia —muy larga— de la violencia en Chile se ha ido escribiendo y rescribiendo en el ámbito cultural.

Los episodios que serán objetos de investigación en los cuatro capítulos de mi disertación son: la masacre de la Escuela Santa María de Iquique de 1907, la matanza de Ránquil de 1934, el caso Caravana de la Muerte de 1973 y el caso Alto Hospicio de 1998-2001. Estas masacres se han convertido en casos emblemáticos del siglo XX chileno debido a las consecuencias políticas, económicas, colectivas y/o personales que trajeron. En mi investigación quiero ir más allá de estos aspectos solamente, para considerar también cómo la producción cultural participa en y contribuye a “volver emblemática” una memoria. En otras palabras, desde las sucesivas reconstituciones de escena intentaré rastrear por qué ciertas memorias en particular se vuelven emblemáticas y por qué éstas vuelven insistentemente en determinados presentes. ¿Por qué y cómo se repone en escena el recuerdo de las masacres del siglo XX chileno? ¿Con qué fines? ¿Para intervenir y añadir qué capas de sentido a la memoria colectiva? Quiero entender cómo la práctica de la memoria cambia con el paso del tiempo y reinterpreta episodios históricos claves creando nuevos marcos de significación; en otras palabras, trataré de dilucidar *cómo diferentes presentes reapropian diferentes pasados y por qué*.

La noción de *memoria emblemática*, elaborada por Steve J. Stern, entiende la memoria colectiva como una memoria construida en base a grandes “hitos” y que rebasa en la compleja dinámica interactiva entre memorias individuales y memoria colectiva. Stern resume así el concepto: “La memoria emblemática cuenta no solo lo que le pasó a mi familia, a mis amigos o a mis camaradas:

habla de lo que les pasó a Chile y a los chilenos. Es decir, mi historia [personal] puede servir como emblema de una historia más amplia” (106). Stern estudia eventos ocurridos durante la dictadura de Augusto Pinochet, elaborando sobre las variadas (y a veces contradictorias) memorias emblemáticas que existen en torno al Golpe de Estado de 1973. Mi propósito es trabajar más allá de la dictadura más reciente de Chile con el fin de ampliar el espectro histórico: pensar una historia más *larga* de la violencia en Chile y los efectos cumulativos de esos episodios de violencia a lo largo del siglo, entrelazándose, distanciándose y confundiéndose con la violencia de la dictadura que ha enmarcado el acto de la memoria en las últimas cuatro décadas. En otras palabras, estudiar los pasados pre- y post-dictatoriales nos permite ver cómo estos episodios se resignifican entre ellos constantemente.

La acumulación de masacres a lo largo del siglo XX —y de las memorias en torno a éstas— ha permitido que cada masacre adopte una o más narrativas que se conectan con otras, formando puentes en la memoria que permiten narrar/ordenar/comprender la violencia del siglo; en otras palabras, los marcos interpretativos que derivan de las memorias emblemáticas ya existentes pueden ser utilizados, a su vez, para generar otras memorias emblemáticas matizadas leve o profundamente. Aunque voy a hablar en mi disertación sobre eventos históricos, algunos de los cuales parecen ya arraigados o algo perdidos en un pasado lejano, quiero mostrar que un episodio puede ser conservado en la memoria colectiva como un objeto reconfigurable que se difunde por distintos medios y que, gracias a su preservación multimediática, logra “conectar” con distintos públicos a lo largo del tiempo. Estos públicos pueden sentir una experiencia, por ejemplo, de hace 100 años como una experiencia cercana, casi personal, justamente porque esa experiencia lejana puede informar experiencias, políticas, o acciones individuales o colectivas en el presente.

Cuando la memoria de una masacre reaparece en la esfera pública, ésta choca con un nuevo escenario donde existen otras violencias, injusticias e impunidades; también puede irrumpir en un ambiente de información o desinformación, o de tensión política. En definitiva, el contexto en que

resurge la memoria de cualquier suceso condiciona cómo se recuerda dicho suceso. La antropóloga Lessie Jo Frazier, en su libro *Salt in the Sand*, describe, por ejemplo, las distintas narrativas que se han generado en torno a la masacre de Santa María (1907) dentro de contextos políticos o sociales diferentes. El nombre de esta masacre proviene de la Escuela Domingo Santa María de Iquique, lugar donde entre 2,200 y 3,600 trabajadores del salitre y sus familias² que se encontraban en huelga por mejoras a sus condiciones laborales murieron a manos de las acciones represivas de las fuerzas armadas chilenas. Inmediatamente después de la masacre misma, algunos partidos políticos de la izquierda emergente construyeron una memoria emblemática de la masacre a partir de los conceptos del martirio y la utopía; de cierta forma, la masacre de Santa María funcionaba como un catalizador de un Estado-nación más inclusivo gracias al heroísmo de los masacrados: “The affective ties that bound the people together in their claim to the state were based on an empathy for past suffering and a disciplined, even stoic, resolve” (118-9). Muchas décadas después, ya iniciada la dictadura de Pinochet, la memoria de la Masacre de Santa María se “actualizó”; se convirtió en una alegoría del derrocamiento del gobierno de Allende: “a story that could elicit solidarity both internally and abroad” (119). Este ejemplo ayuda a pensar cómo una memoria puede reaparecer en una nueva coyuntura para así dar cierto sentido a los acontecimientos históricos/sociales/políticos desde un determinado presente específico. Ahora bien, cuando esa memoria se trae a *ese* presente, ésta se “queda:” se configura como una memoria emblemática más en torno a un mismo evento. Dicha memoria emblemática nueva o modificada coexiste con otras, combina con ellas, compite con ellas, las modifica o las suplanta. En otras palabras, las narrativas generadas durante el período de la dictadura Pinochet, en este caso, no solo preservaron la memoria de la Masacre de Santa María, sino que la reconstituyeron de forma tal que la masacre pudo ser rememorada casi exclusivamente desde una óptica presentista y políticamente motivada.

² Fuente: *A 100 años de la masacre de Santa María de Iquique*, editado por Pablo Artaza, Sergio González y Susana Jiles.

A lo largo de este texto quiero prestar atención no solo a las memorias que se van configurando de las cuatro masacres que propongo estudiar sino también a los *medios* o formatos empleados por los creadores para traer el pasado al presente. Si pensamos en cómo la reconstitución del juez Carroza reintrodujo la memoria del asesinato de Enríquez en la memoria colectiva chilena, tenemos que considerar cómo el medio mismo desde el cual se transmitió la reconstitución —la televisión— afectó y acrecentó nuevas lecturas del evento. Los televidentes recibieron una memoria ya mediada no solo por otras representaciones previas que quedaban en la imaginación colectiva sino también por la televisión misma, un medio que tiene ciertas convenciones y que enmarca el evento de acuerdo con una línea editorial, ideología, etc. Atento al problema del papel que el formato juega en cualquier reconstitución de escena, me enfocaré en una variedad amplia de medios y textos para comprender cómo las memorias de las cuatro masacres se expanden a lo largo del territorio nacional y del tiempo. Hablaré de medios como el cine, la televisión, el teatro y la literatura, al igual que otros medios escritos, sin limitarme a textos de ficción, por lo que aparecerán también crónicas periodísticas, textos de historia, documentales, noticias de periódicos, reportajes televisivos, etc.

Opté por investigar estas cuatro masacres para así cubrir un corpus bastante heterogéneo, ya que solo así podré poner en relieve la singularidad de los tiempos, espacios, participantes y medios que construyen cada memoria. Cada una de las masacres que voy a estudiar sigue distintas rutas debido a los medios mismos por los cuales se transmiten, a los presentes sucesivos con los que dialogan y a los sujetos recordantes que participan de su construcción. En definitiva, a pesar de ser un estudio sobre eventos del pasado, mi objetivo principal es comprender por qué —y cómo— ciertos presentes y textualidades vuelven a estos pasados y qué alteraciones sufren estos pasados cuando se hacen presentes.

Teorías en torno a la memoria mediada

Hacer un estudio de memorias del siglo XX desde el siglo XXI se ve necesariamente condicionado por los medios masivos que rápida y constantemente re-crean el pasado, que acercan el pasado de forma cada vez más “efectiva” o tal vez efectista. Cada pasado que estudiaré aquí está condicionado también por los medios predominantes dentro de sus respectivos períodos. Estos medios afectan no solo el contenido de aquellos pasados, sino también la forma misma en que recordamos. Muchas de nuestras memorias hoy, como sujetos del siglo XXI, parecen ser predominantemente audiovisuales. Recordamos sonidos e imágenes que vimos en pantallas, ya sea en la televisión o el computador, o la pantalla del cine o del teléfono. Esta realidad es muy diferente a la de sujetos de décadas anteriores que conocían sobre sus pasados por medio de otros recursos, como la radio o los periódicos.

No es que la memoria haya “evolucionado”, sino que posee diferentes medios a su disposición para transmitirse a medida que las tecnologías y las sociedades avanzan. Algunos medios dejan de prevalecer y otros pasan a masificarse. Mientras que los eventos históricos de principios del siglo XX eran transmitidos oralmente o de forma escrita, hoy nos enteramos de eventos actuales a través de medios escritos, orales y (audio)visuales. No quiere decir que la memoria sea “mejor” hoy gracias a tener una mayor disponibilidad de fuentes de información, pero sí que se ha alterado nuestra relación con eventos locales y mundiales en tanto ocurren de forma más acelerada gracias a tecnologías como, por ejemplo, las redes sociales. De hecho, eso a veces esto puede resultar ser un problema en cuanto tenemos demasiada información y se vuelve humanamente imposible procesarla a tiempo. El acto de recordar en sí ha cambiado con el tiempo precisamente porque la forma en que la información se transmite ha cambiado debido a nuevas tecnologías y medios de transmisión. Así, la relación visual, espacial, temporal, oral, aural, etc. con el pasado cambia a través del tiempo y así vemos cómo cada

generación posee códigos únicos para procesar información que los medios transmiten. Como explican Marita Sturken y Lisa Cartwright en su texto *Practices of Looking*:

Every day, we engage in practices of looking to make sense of the world.

To those of us who are blind or have low vision, seeing and visuality are no less important than they are to those of us who are sighted, because the everyday world is so strongly organized around visual and spatial cues that take seeing for granted. Looking is a social practice, whether we do it by choice or compliance. Through looking, and through touching and hearing as means of navigating space organized around the sense of sight, we negotiate our social relationships and meanings. (9)

En los capítulos 3 y 4, particularmente, se verá cómo la predominancia de la visualidad altera cómo nos aproximamos a la memoria, cómo los recuerdos que colectivamente creamos se vuelven principalmente imágenes (y sonidos) que se han transmitido en la televisión o el cine y luego se retransmiten a otras personas. En otras palabras, compartimos memorias ajenas que se nos son traspasadas por un medio que ya las había configurado de acuerdo a sus propias limitaciones y convenciones.

Por ejemplo, debido a la predominancia de la televisión a lo largo del siglo XXI, la memoria del caso Alto Hospicio (capítulo 4) se ha preservado principalmente como una *memoria audiovisual*. Los sonidos e imágenes exhibidos en la pantalla, los que buscaban causar miedo y repulsión en la población general, se han convertido en los referentes a los cuales recurre la *memoria colectiva* y que han servido para construir su *memoria cultural* dentro de series de televisión y novelas basadas en el caso. Entiendo la noción de memoria colectiva desde la proposición de Maurice Halbwachs, quien ve la memoria como un fenómeno social que depende de los marcos de significación creados por una sociedad, donde cada individuo puede contribuir a la construcción de una memoria. Así, la forma en que un individuo recuerda el pasado está fuertemente ligada a la consciencia colectiva creada por la sociedad

a la que pertenece o perteneció aquel individuo. Halbwachs pone gran énfasis en la transmisión de la memoria como un acto entre individuos, permitiendo que la memoria pueda ser transmitida entre miembros de una misma sociedad y luego a generaciones futuras. El campo de los estudios de la memoria ha ampliado las observaciones de Halbwachs, enfatizando el rol que los medios cumplen en la transmisión de esta memoria, en el rol de la violencia y el trauma en su preservación, el rol político y social de la memoria, etc. El concepto de la *memoria cultural* no ha surgido necesariamente como un reemplazo al concepto de Halbwachs, sino como una expansión de este. Jan Assmann acuñó este término para hablar sobre memorias que trascienden generaciones por al menos unos cientos de años, donde los miembros que formaron esas memorias ni sus descendientes existen para narrar de forma directa o semi-directa esas experiencias pasadas. Assmann concibe esta memoria como una que tiene un punto fijado en el tiempo que se preserva gracias a la formación cultural (textos, monumentos, ritos) y la comunicación institucional (recitación, práctica, observación). Por ejemplo, los aniversarios de ciertos hitos históricos buscan preservar una memoria cultural por medio de ciertos ritos oficiales (actos, discursos, canciones, etc.). Assmann separa la memoria colectiva en *memoria cultural* y *memoria comunicativa*. La comunicativa se refiere a las interacciones cotidianas. Son desorganizadas y pueden pasar rápidamente al olvido. Son chismes o conversaciones mundanas sobre eventos del día anterior. La memoria comunicativa se acerca más al concepto de Halbwachs en tanto son memorias que son mediadas por el colectivo, por una sociedad o un pequeño grupo de individuos (desde una familia, colegas de trabajo, un grupo de amigos a una ciudad o nación).

Sin embargo, si pensamos en el caso de la memoria en torno al caso Alto Hospicio, podemos ver que el paso entre memoria comunicativa y memoria cultural no necesita de cientos de años para convertirse en una memoria emblemática o institucional. Debido a la aceleración de la transmisión de información (y por extensión, de la memoria) debido a nuevas tecnologías de comunicación, aquella separación que hizo Assmann entre tipos de memoria parece no aplicarse de la misma forma. En este

caso, Alto Hospicio se construye inicialmente como una memoria transmitida a través de las personas involucradas directamente en el caso, como los familiares que buscan a sus hijas desaparecidas, pero rápidamente (en semanas) pasa a convertirse en un caso de interés nacional y que en menos de un año pasa a ser un referente distante (pero común) en la memoria colectiva. De esta forma, mis futuras referencias a la memoria cultural describen aquella memoria que se conserva en medios como la televisión, periódicos, libros, series de televisión, etc. tomando la expansión del concepto que hace Astrid Erll en *Memory in Culture* en tanto ella considera como memoria cultural cualquier interacción entre pasado y presente dentro de un contexto sociocultural, por lo que el paso del tiempo no es un factor fundamental para definir lo que es una memoria cultural.

Gran parte de los estudios sobre la memoria en América Latina trabajan sobre la idea de eventos traumáticos (o períodos claves como dictaduras) y sus efectos en la memoria, ya sea personal o colectiva. Al analizar *la memoria larga*, una que trasciende generaciones y territorios, puedo trabajar con memorias que no necesariamente se traen al presente desde el trauma (o como una herencia de un trauma); así también puedo enfatizar las técnicas que preservan y reavivan ciertos pasados para así analizar concretamente las intersecciones que se dan entre historia, memoria y texto cultural — intersecciones que impulsan nuevas relecturas y reescrituras de los archivos—. Pensadores del Cono Sur como Jelin y Stern son parte de la fundación desde la cual trabajaré; sin embargo, también quiero tener presente en mi disertación a otras voces que me ayudarán a entender en profundidad la relación entre la memoria y los objetos culturales que la transmiten, entre ellos Allison Landsberg y Astrid Erll.

La noción de *memoria prostética*, acuñada por Landsberg, se refiere a la transmisión de experiencias que no fueron vividas personalmente ni heredadas directamente pero que se perciben como experiencias propias. Estas memorias, aunque no son orgánicas, se perciben sensorialmente a través de un amplio rango de tecnologías culturales que alojan estas memorias en un archivo personal. Por ejemplo, veremos en el capítulo 1 cómo la memoria en torno a la masacre de Santa María, ocurrida

en 1907, se re-presenta a través de la música en la década de 1970 como una suerte de evento actual que se conecta con las luchas sociales de ese entonces, a pesar de que los que rememoran en esa década no vivieron directamente los eventos de la masacre. La potencial inautenticidad de la memoria se ve opacada por la *realidad* de aquella experiencia provocada por la prótesis (la reconstitución de la masacre en los años 70), donde estas representaciones *mediadas* de un evento del pasado se vuelven tanto o más importantes que el evento en sí, a veces reemplazándolo.

El alza de estas memorias prostéticas está en directa relación con la expansión de los medios masivos, los cuales pueden generar experiencias en las que el espectador se sumerge de forma tan profunda que se olvida que aquello que está en la pantalla no son *sus* recuerdos. Así, las memorias prostéticas se complementan con la noción de *remediación*, incorporada al campo de *cultural memory studies* por académicos como Erlil para dar cuenta de la necesidad de estudiar los medios que transmiten representaciones del pasado no como acarreadores pasivos de información, sino como agentes activos que *median* entre nosotros (espectadores, lectores, oyentes) y experiencias pasadas. Para el campo de la memoria, la remediación ayuda a entender cómo los nuevos medios masivos y digitales intentan borrar los medios mismos a los que hacen referencia —a los que están remediando— con el fin de generar una experiencia inmediata, donde el medio mismo desaparece. Podemos pensar aquí en otras películas de guerra, como *Saving Private Ryan* (1998) o *Flags of our Fathers* (2006), las cuales emulan otros medios, como archivos de fotografía o documentales de los años ‘40 —“media which are commonly understood to have represented the “real thing/real past”” (Erlil y Rigney 4)—. El propósito de estas referencias implícitas es generar en el espectador una experiencia “pura” de la guerra donde la *presencia* del medio le da mayor autenticidad al producto, pero también trata de ser algo invisible, algo de lo que el espectador no debe darse cuenta. El medio a veces busca ser invisible, ya que así logra que el pasado se sienta aparentemente *inmediato* (parece no haber un medio que interfiera entre el mensaje y el receptor).

Con los avances tecnológicos que han traído los siglos XX y XXI, los medios que transmiten memorias han encontrado formas de crear pasados más palpables. Las películas históricas se asesoran con historiadores para que todos sus elementos, desde los vestuarios hasta la jerga en sus diálogos, sea lo más históricamente precisa posible. La televisión de ficción busca lo mismo, usando sus convenciones, como la narrativa episódica, para crear historias que mantengan el interés de sus audiencias por un tiempo prolongado de semanas o meses de contenido. Esta “efectividad” de los medios contemporáneos, acompañado de la popularidad de este tipo de narrativas “basadas en hechos reales” o reconstrucciones históricas, han creado ripples en el estatus actual de la memoria colectiva y cultural. Los medios, como tecnologías de difusión y almacenamiento de memorias, informan y condicionan el proceso de rememoración. Los medios nos permiten “liberar” espacio en nuestros cerebros en tanto almacenan información que tal vez no es necesaria en cierto momento o tal vez no es importante. Pero también pueden corromper la memoria: una fotografía de un viaje que hicimos hace algunos años sirve como una prótesis para recordar aquel viaje, pero tal vez la fotografía privilegia la experiencia visual del viaje y nos permite olvidar otras experiencias auditivas, gustativas, olfativas o táctiles. Como comenta José van Dijck: “Media are thus paradoxically defined as invaluable yet insidious tools for memory—a paradox that may arise from the tendency to simultaneously insist on the division between memory and media and yet conflate their meanings” (16).

Desde su concepción, el campo de los estudios de la memoria se ha encontrado en una dicotomía con aquello que se considera “puro” al momento de aproximarse al pasado. ¿Cuál es la mejor forma de estudiar el pasado? ¿Existe una forma precisa de reconstruirlo? El académico francés Pierre Nora diagramó esa discusión en su texto *Les lieux de mémoire*, donde debate ampliamente la relación de la historia con la memoria y cómo la predominancia de esta última en la cultura francesa ha traído profundos cambios a la percepción del pasado histórico de esta nación. Con el desarrollo de nuevas tecnologías que nos permiten recordar más “efectivamente” o, al menos, almacenar más

información (lo que no es exactamente igual a *recordar* esa información), todo parece ser memorias que no están necesariamente limitadas por su territorio nacional, ni por sus temporalidades.

Stern ha escrito sobre la palabra memoria y la carga que tiene en la sociedad chilena de la posdictadura, por lo que el campo de la memoria es ciertamente uno con sus propios debates. La dictadura cívico-militar liderada por Augusto Pinochet trajo quiebres en el tejido social con los que la sociedad chilena todavía sigue lidiando, a ya más de 30 años de su fin. Entre estos quiebres, la memoria se vio amenazada por la violencia, la censura y la represión de este régimen que quería borrar completamente el legado del gobierno de Allende. Recordar a las personas que fueron detenidas y desaparecidas por la dictadura se volvió un emblema de resistencia que había que defender con la vida si era necesario, ya que esas memorias eran el remanente de lo que físicamente no podía recuperarse. Hacer memoria se convirtió en un acto político para aquellos que se oponían al régimen: “[t]he potency of memory as a cultural code word persisted—both as a rallying cry among civil society activists protesting the inadequacy of state policy on human rights, and as a state discourse to address the wound of human rights violations” (Stern, “Memory” 120). Luego del período de concesiones y de discursos conciliatorios de la Transición a la Democracia, la noción de la memoria también fue incorporada por los órganos oficiales para confrontar las violaciones a los derechos humanos cometidas por la dictadura, convirtiéndose en una palabra que se entremezcla con la defensa de los derechos humanos, incluso formalizándose con la creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago en 2010.

Estudiar el siglo XX y sus episodios de violencia desde el marco de la memoria nos permite analizar cómo estos pasados se conservan dentro de la cultura popular, pero también cómo la producción cultural es esencial para comprender la trayectoria de la memoria a lo largo del tiempo y desde los medios que la propagan. Las memorias usan medios para transmitirse, y resulta necesario comprender cómo esos medios en sí reconstruyen estas memorias y afectan la forma misma en que

nos aproximamos al pasado. A medida que ciertos pasados históricos se vuelven más lejanos y las tecnologías de los medios evolucionan, el aura de estos pasados a veces dolorosos y traumáticos se pierde para dar paso a reconstrucciones que parecen “perfectas” y que se imponen como *el* pasado. Al trazar los medios que nacen, desaparecen, se vuelven predominantes, se masifican, a lo largo de los siglos XX y XXI, podemos darnos cuenta del rol que juegan en la construcción del pasado. Los episodios de violencia que marcaron el siglo XX están siendo constantemente resignificados, adquiriendo nuevos propósitos, nueva información, nuevos afectos. Al entender esa progresión del pasado a lo largo de sucesivos presentes nos damos cuenta de que la memoria está inherentemente anclada en el presente, a pesar de nuevas tecnologías que permitan crear memorias más “perfectas” o más inmediatas.

Los pasados del siglo XX chileno han sido reutilizados con una variedad de fines: personales, políticos, sociales, económicos, etc. Recordar el pasado reciente en Chile se ha vuelto un acto cargado de significados precisamente por el quiebre profundo que causó la dictadura en casi todo aspecto de la vida cotidiana. Por esta razón, quise ver cómo pasados previos a la dictadura se han visto afectados dentro de la memoria cultural, ya que el prisma de la dictadura se ha vuelto inevitable en la reconstrucción del pasado. Por ejemplo, en el capítulo 4, veremos cómo la televisión usa las imágenes del desierto en el sector de Alto Hospicio para conectarlo con el pasado de la dictadura, a pesar de que ambos eventos no están directamente relacionados. Las imágenes de familiares buscando a sus hijas desaparecidas en el desierto se conectan con el pasado de la dictadura a través de imágenes evocativas que gatillan ese pasado. El pasado está latente, a la espera de ser conectado con otras temporalidades. En este caso, la sola imagen del desierto trae de vuelta otro pasado violento, otro pasado de cuerpos desaparecidos y solapados en una temporalidad descolocada.

Los pasados están siempre siendo alterados por otros pasados y presentes. Las condiciones únicas bajo las cuales se recuerda un evento son esenciales para entender por qué ciertos episodios de

nuestra historia toman un lugar predilecto dentro de la memoria colectiva y cultural. Por ejemplo, a lo largo de estos capítulos veremos cómo la novela se vuelve una herramienta muy necesaria para estudiar el pasado, pero luego esa predominancia se verá parcialmente reemplazada por otros medios, como la televisión y el cine. Así también, medios informativos como los periódicos compartirán su espacio cultural con los noticieros de televisión para la segunda mitad del siglo XX. Hoy las noticias son consumidas en otras plataformas, como las redes sociales, mensajes de texto, tweets, newsletters, etc. El pasado es algo que está en constante movimiento, en constante negociación con los medios a través de los cuales se transmite. El pasado nunca es estático.

Aproximarnos a estudiar estos eventos históricos desde la memoria nos permite visibilizar el presente como lugar de enunciación de estos pasados. Es un presente que se construye en base a interacciones interpersonales e intermediales; involucra a personas y las “prótesis” que ellas usan para difundir estas memorias, con las limitaciones o ventajas que aquello pueda tener. Como afirma Stern, “[t]razar las luchas de la memoria nos invita a considerar no solamente la verdadera distancia y las tensiones entre las perspectivas *de arriba hacia abajo* y *desde abajo*, sino también las dinámicas interactivas más sutiles al interior de una historia de violencia y represión” (*Recordando* 23). Los episodios de violencia que constituyen esta disertación nos muestran las diferentes perspectivas que conviven dentro de la memoria colectiva y las pugnas por recordar u olvidar estos episodios. Estudiarlos desde la producción cultural que se ha creado en torno a ellos permite adentrarse en aspectos que tal vez son dejados de lado dentro de los archivos oficiales que observan estos episodios desde sus repercusiones en la gran Historia; como dice Stern, la memoria nos permite explorar las dinámicas más sutiles dentro de la historia. Así, estudiar la producción nos permite destacar aquellos aspectos más “pequeños,” más mundanos, que configuran episodios que hoy son considerados hitos históricos o memorias emblemáticas. Cuando Isidora Aguirre escribe su obra *Los que van quedando en el camino*, lo hace para incorporar los testimonios de los sobrevivientes de la masacre de Ránquil a la cultura popular, para

que las experiencias de los campesinos no solo se conserven en la historia oral de la región, sino que se expandan a lo largo del territorio nacional. Y lo hace tomando aspectos “pequeños” de las vidas de estos campesinos para tratar de añadir sus experiencias a la Historia nacional.

Las masacres

Esta disertación se dividirá en cuatro capítulos. Los primeros dos capítulos discuten dos masacres similares en tanto su “resurgimiento” ocurrió en el mismo contexto: los años de la Unidad Popular de Allende y la escena cultural que buscaba incorporar a la clase popular y sus historias. Sin embargo, sus posteriores reconstrucciones a principios del siglo XXI sí marcan grandes diferencias entre ellas, así como su estatus como memorias emblemáticas en el presente. Los capítulos 3 y 4 tratan sobre episodios de violencia más recientes que, por sus temporalidades, han sido recreadas principalmente dentro de medios masivos, como la televisión y el cine.

En el **capítulo 1** discutiré la masacre de Santa María de Iquique, ocurrida el 21 de diciembre de 1907. Exploraré cómo la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, escrita por el compositor Luis Advis en 1969, creó un *boom* de la memoria en torno a la masacre, reincorporándola al presente de la Unidad Popular de Allende como un evento histórico que culminará con la victoria de un gobierno popular, donde el “sacrificio” de los obreros del salitre sirve para alimentar las luchas populares del siglo y fortalecer una unidad de todos estos grupos sociales populares. Luego de la dictadura y el fin del proyecto socialista de Allende, analizaré el estado de la memoria a través de dos novelas: *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier y su adaptación a la novela gráfica en *Santa María 1907* (2014) bajo la mano de Pedro Prado. Estos dos textos nos muestran cómo la memoria se reconfigura dentro del nuevo siglo como una forma de “humanizar” este pasado ya lejano al

mostrarnos los huelguistas desde sus experiencias más íntimas y cotidianas, pero también buscando difundir una memoria a través de medios y géneros que apelan a audiencias del siglo XXI.

El **capítulo 2** tratará sobre la masacre de Ránquil, ocurrida en el invierno de 1934. Sus antecedentes todavía son materia de estudio en tanto los participantes de este revuelta que terminó en masacre todavía no se han podido determinar del todo. Involucra a campesinos y comuneros mapuche del sector de Lonquimay, en el sur de Chile, quienes reclamaban por tierras que les habían sido entregadas y luego quitadas por el gobierno chileno. Como medida de represalia ante la aparentemente organizada revuelta campesina, el gobierno detuvo y luego acribilló a un número indeterminado de personas (entre 60 y 350)³. La matanza ha sido enmarcada desde distintas pugnas sociales en el tiempo, pero principalmente como un emblema de la lucha campesina y su resistencia ante gobiernos corruptos que beneficiaban a los poderosos latifundistas sureños. El rol del pueblo mapuche, así como de los partidos de izquierda de la época, ha sido materia de interpretación y reinterpretación en la historiografía chilena.⁴ Me enfocaré en un texto: una obra de teatro titulada *Los que van quedando en el camino* (1969), escrita por Isidora Aguirre. La obra se popularizó durante la campaña presidencial de Allende y cumplió un rol similar a la Cantata en tanto acercó este pasado de violencia estatal contra los trabajadores organizados y sindicalizados. En el año 2010, Guillermo Calderón monta la obra de Aguirre, reconstruyendo la obra en un contexto político y social muy diferente al del montaje original, pero también exhibiendo cómo el teatro y el cuerpo —el cuerpo mismo de los actores de ambas versiones de la obra— actúan como transmisores de la memoria de Ránquil. Tal como con la masacre de Santa María, el caso de Ránquil tuvo un renovado interés durante la última década debido a un resurgimiento de textos (culturales, educacionales, masivos, técnicos) sobre episodios de violencia

³ Fuente: Florencia E. Mallon, “Victims into Emblems: Images of the Ránquil Massacre in Chilean National Narratives, 1934-2004.”

⁴ Mallon profundiza en las complejidades del caso y las imprecisiones de las narrativas más establecidas en torno al grado de participación de inquilinos indígenas en la revuelta. También hace un análisis de las narrativas que han apoyado y fomentado otros movimientos sociales, como los movimientos indígenas que han surgido en el siglo XXI.

previos a la dictadura dentro del contexto de las celebraciones del Bicentenario de la independencia de Chile. Estos episodios, los cuales se dieron en contra de grupos populares y/o de los estratos más bajos, han reflejado (incidental o accidentalmente) las pugnas sociales que se han vuelto más visibles a lo largo del presente siglo debido a las crecientes desigualdades creadas por el sistema neoliberal implantado durante la dictadura de Pinochet. Esta revisitación del pasado de la dictadura ha generado a su vez mayor interés en explorar cómo el Estado ha buscado proteger el capital no solo durante este período sino previo a este (como los pasados de Santa María y Ránquil revelan).

En el **capítulo 3** hablaré del caso Caravana de la Muerte, uno de los primeros hechos de violencia de la dictadura, pero del cual se supo muy poco públicamente durante muchos años debido a los niveles de burocracia y encubrimiento que rodearon a este caso. Gran parte de la investigación que le permitió al público conocer estos hechos fue llevada a cabo por la periodista Patricia Verdugo, quien publicó el libro *Los zarpazos del Puma* en 1989, cuando Pinochet todavía se encontraba en el poder. Esta investigación periodística, basada en extensa documentación legal y militar y testimonios (de militares, víctimas y familiares), ofrece una cronología detallada de las distintas operaciones de la comitiva del General Sergio Arellano Stark. En 2010, Germán Berger Hertz, hijo de Carlos Berger, una de las víctimas de la Caravana, realizó un documental titulado *Mi vida con Carlos*, basado en la vida de su padre. En este documental, el hijo intenta construir una memoria que, por decirlo, *no* tiene de su padre, ya que Carlos Berger murió cuando Germán era todavía un bebé. Tiempo después, la vida de Carmen Hertz, la madre de Germán y esposa de Carlos, fue el foco de una serie de televisión llamada *Ecos del desierto* (2013). La serie, que gozó de grandes números de audiencias tal vez fomentados por las controversias que generó el mero anuncio de su producción, cuenta la historia de la abogada Hertz, interpretada por dos actrices, María Gracia Omega y Aline Küppenheim; relata los hechos de la Caravana en 1973 y luego el trabajo de Hertz como abogada para una organización clave defensora de los derechos humanos, la Vicaría de la Solidaridad. Hertz misma ha hecho referencia al Caso

Caravana, a su relación con la periodista Patricia Verdugo, al documental de su hijo, y al uso de su imagen en *Ecos del desierto* en su autobiografía *La historia fue otra*, publicada en 2017. La intrincada conexión entre estos tres textos ha hecho del Caso Caravana uno ya familiar en la memoria colectiva actual, precisamente por la amplia proliferación inicial que tuvo el caso gracias al libro de Verdugo, los posteriores casos judiciales que le dieron mayor divulgación a los postulados del libro y finalmente todos los textos que se pueden ligar a este texto, incitando también revisitas a esta fuente primaria. Todos estos materiales gatillaron debates en la sociedad chilena respecto de los “pactos de silencio” que todavía existen en torno a la dictadura de Pinochet.

El **capítulo 4** sirve como un cierre del siglo XX, con el caso Alto Hospicio, llamado así por la localidad donde ocurrió una serie de feminicidios entre los años 1998 y 2001. Cuando el responsable, Julio Pérez Silva, fue arrestado en 2001, el caso acaparó los medios de comunicación nacionales. Éstos le dedicaron horas y horas de televisión a especulaciones sobre las motivaciones y el modus operandi de Pérez Silva, al igual que a testimonios de lugareños (algunos sin ninguna relación a las víctimas). Un programa de televisión llamado *Mea Culpa*, que se especializa en hacer recreaciones de conocidos casos delictuales chilenos, dedicó uno de sus capítulos al caso en 2003. En el estilo de los programas estadounidenses del género *true crime*, el episodio recreó las acciones del psicópata con un aire de suspenso y drama. Verónica Qüense, en 2010, estrena su documental *Santas Putas*, el cual cuestiona la cobertura del caso y entrevista a los familiares de las víctimas para analizar los problemas de clase y de género que reveló el tratamiento que se les dio a las víctimas por parte de la policía y los medios de comunicación. Por último, me enfocaré en dos series de televisión que retoman el caso en el año 2018, *La cacería* y *Réquiem para Chile*, las cuales buscan, dentro de sus respectivos géneros televisivos, cuestionar también cómo se ha enmarcado el caso y los posibles vacíos que dejó la investigación policial.

En estos últimos dos capítulos exploraré cómo la memoria de eventos ocurridos durante y luego de la dictadura —difundidos a través de medios más modernos como la televisión y el cine documental— se configuran bajo una lógica diferente a los casos previos. Se componen a través de una búsqueda de justicia en tanto estos casos se pueden “reabrir”. Hay cierta cercanía temporal donde la posibilidad de justicia es remota pero posible: son eventos cuyas verdades pueden seguir teniendo un impacto real en individuos que todavía viven (como en el caso de Krasnoff), por lo que su rememoración no es solo un ejercicio “histórico” que nos permite comprender nuestros pasados nacionales desde otras perspectivas. Un medio como la televisión enfatiza la urgencia a través de cómo presenta sus productos: su inmediatez y rápida difusión hace que un momento del pasado parezca un evento noticioso que amerita acción precisamente porque se presenta como un pasado con repercusiones directas en el presente. En el caso Alto Hospicio, su cobertura buscaba difundir información que ayudara a encontrar a las niñas desaparecidas (cuando todavía no se presumían muertas), pero al mismo tiempo buscaba crear miedo en la población general, un miedo que permeó la memoria cultural en torno al evento durante las siguientes décadas. A pesar de que el caso se cerró desde un aspecto judicial, su re-presentación en televisión mantuvo aquella “urgencia” a través del miedo que instaló, al inicio del caso, el medio televisivo.

Futuros pasados

Reconstituir una escena del crimen, entonces, es un acto remediativo y prostético en cuanto se intenta rehacer un momento en base a memorias que no necesariamente son nuestras y que han llegado a este momento de reconstitución a través de plataformas de transmisión que han condicionado tal vez el contenido mismo de esta memoria. Por esta razón, la metáfora de la reconstitución apunta también al aspecto artificial y performático de la memoria. Si pensamos en las

primeras líneas de esta propuesta, el juez Mario Carroza dirige una reconstitución en base a memorias que no son suyas, una experiencia indirecta configurada en base a testimonios parciales y evidencias de diversa procedencia. Sin embargo, con las defectuosas partes que tiene a su disposición, él comanda una escena donde dirige a sus actores para que tomen sus lugares correspondientes, diseña el escenario para que todos los objetos vayan en su lugar y luego deja que las piezas caigan para así formar su veredicto. Carroza fabrica una realidad en torno a lo que la memoria le ha dejado, configurando así otra memoria en el proceso.

Los textos culturales de esta disertación hacen sus propios esfuerzos por reconstituir distintos pasados. Algunos de estos textos intentan acercarse más que otros a la “realidad” de los hechos. A veces prefieren remarcar la dificultad o la imposibilidad de recuperar los hechos de la historia tal y como sucedieron. Este acercamiento o alejamiento a los hechos también dice algo sobre cómo se construye cualquier memoria emblemática: la memoria recupera ciertos “hechos” en la medida que sean útiles, en la medida que sirvan para hacer sentido del presente o del pasado en el presente. De no ser útiles, ciertos hechos son desechados, alterados, simplificados o ensalzados para que las memorias hagan sentido o “hablen” en nuevos contextos y momentos. Así, pienso que es pertinente estudiar las vidas póstumas que van tomando cuatro masacres emblemáticas en la producción cultural. Al emprender este ejercicio, se descubre que muchos de los textos en cuestión asumen su artificialidad— la hacen visible y palpable al lector— pero la usan para invitar al público a compartir ciertas experiencias y amalgamarlas con el fin de encontrar una verdad más allá de la evidente realidad de los hechos.

Repetir tiene que ver con perfeccionar: ensayamos (escribimos y reescribimos) para que algo salga mejor, ya sea en el teatro, en la literatura o en nuestras vidas cotidianas, un fenómeno parecido a lo que Richard Schechner llama *conductas restauradas* (“twice-behaved behavior”). Repetimos nuestros comportamientos para perfeccionarlos y si actuamos mal en una situación, pensamos en ella, en la

escena que creamos, y en qué pudimos haber hecho mejor para que salga *perfecto* la próxima vez. Sin embargo, volver al pasado para restaurarlo y perfeccionarlo es una tarea imposible. Y precisamente por ser imposible e imperfecto, reconstruir el pasado genera secuelas que luego pueden ser repetidas, modificadas o reinterpretadas por otros. El pasado no puede ser reconstituido a la perfección, pero lo intentamos, de todas formas, una y otra vez, para interpretar el mundo que habitamos e intervenir en él, para entendernos, para no perder nuestro norte, para vivir algo más esperanzados, para lograr un poco más de justicia.

CAPÍTULO 1

La matanza de Santa María de Iquique:

Futuros (e) imaginarios

Preludio

Dice la leyenda que la daga estaba impregnada en ajo para que la herida nunca cerrara. Y parece que fue cierta, porque las heridas que recibió el General Silva Renard nunca sanaron del todo. En la mañana del 14 de diciembre de 1914, el general se encontraba camino a su oficina cuando fue atacado por Antonio Ramón, quien le propinó siete punzadas con el arma envenenada. Aunque sobrevivió, Silva Renard nunca recuperaría la movilidad de su cara ni su visión y moriría 7 años después. Fue enterrado con todos los honores y condecoraciones de un general del Ejército de Chile; es más, el Regimiento de Artillería No. 3 de Concepción recibiría el nombre del general en su honor. Sin embargo, en 2007 su nombre fue finalmente removido del regimiento debido a su participación en la masacre de Santa María de Iquique, ocurrida hacía 100 años. Entre los miles de personas que murieron acribilladas bajo las órdenes del general Silva Renard se encontraba el hermano de Ramón, Manuel Vaca, un obrero del salitre que participó de una huelga general que paralizó esta industria minera y convocó a obreros y sus familias a protestar por mejores condiciones laborales. La reacción del gobierno fue reprimirlos con balas, disparando a hombres, mujeres y niños que se habían alojado temporalmente en la Escuela Domingo Santa María en la ciudad de Iquique a la espera de una respuesta a sus demandas.

Introducción

La matanza de Santa María de Iquique, ocurrida el 21 de diciembre de 1907, es uno de los hitos más importantes del siglo XX chileno. Entre las numerosas masacres que han ocurrido en nuestro país, la de Santa María se ha vuelto emblemática; tal vez por el número de muertos, tal vez por el hecho de contar con niños y mujeres entre aquellos muertos, o tal vez por el impacto que tuvo en el movimiento obrero y la “cuestión social” en la primera mitad del siglo. Miles de obreros del salitre (la materia prima de Chile durante esos años) paralizaron las obras y escribieron un petitorio dirigido al Intendente de la región de Tarapacá, Carlos Eastman Quiroga, y al Presidente de la República, Pedro Montt Montt, pidiendo mayor seguridad laboral y que se les pagara en dinero y no en fichas, entre otras demandas. Obreros provenientes de distintas ciudades del norte chileno se reunieron en Iquique, acompañados de sus familias, a esperar alguna respuesta del intendente. El gobierno ordenó a los manifestantes que retornaran a sus ciudades y a sus trabajos antes de poder entablar cualquier negociación, y, que si no desalojaban, se les iba a disparar. Ante las órdenes de su superior, el general Silva Renard no dudó y las cumplió al pie de la letra, conminando a sus hombres a disparar a todo manifestante, sin discriminación.

Aunque hoy es un hito ampliamente estudiado y reconocido en la cultura popular, la matanza pasó por décadas de silencio. El gobierno no quiso denunciar a ningún culpable de los hechos (Silva Renard y otros involucrados siguieron prosperando en sus carreras militares) y comenzó un rol represor en el norte chileno con el fin de evitar más protestas obreras o populares como reacción a la masacre y así proteger los intereses de las compañías mineras (en esos tiempos, principalmente controladas por capitales privados británicos). Los movimientos obreros y sindicales de la época

fueron desarticulados, aunque muchas de las demandas promovidas por los huelguistas de Santa María siguieron vivas de una forma u otra.⁵

Los más de 100 años luego de la matanza han mostrado los vaivenes de su memorialización: fue olvidada (o suprimida) por muchas décadas, pero luego se popularizó en la década de 1970, propagándose a lo largo del territorio nacional gracias a la producción cultural (particularmente, la *Cantata de Santa María*). Este capítulo se centrará en algunos productos culturales que han buscado preservar la memoria de Santa María. Mi interés recae en explorar la forma en que la matanza ha sido enmarcada por esta producción y cómo se ha reutilizado el pasado para generar nuevos proyectos políticos para el futuro.

Partiendo del boom de la memoria que causó la *Cantata* en los años 70, exploraré luego la reconstrucción de la matanza en dos novelas del siglo XXI: *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier y su adaptación a la novela gráfica titulada *Santa María 1907* (2014) de Pedro Prado. Mientras la *Cantata* convirtió los sucesos de Santa María en una memoria que alegoriza las pugnas sociales de los años 70, las novelas de Rivera Letelier y Prado buscan revivir el pasado de 1907, usando los formatos de la novela y la novela gráfica como medios para encarnar de alguna forma las experiencias de los obreros del salitre y sus familias; en otras palabras, estas novelas buscan retornar esta memoria —una memoria que para el siglo XXI ya se ha vuelto ampliamente estudiada e incorporada a la historia oficial— a lo *particular* del pasado por medio de la reproducción de experiencias de sujetos específicos que vivieron en carne y hueso este trágico episodio. En otras palabras, estas novelas buscan explorar las dimensiones subjetivas de la matanza como respuesta a los relatos épicos y de mártires que se ha sedimentado en la historiografía y la cultura popular durante la segunda mitad del siglo XX.

⁵ Los movimientos obreros siguieron luchando a lo largo del país por décadas, logrando importantes victorias legislativas como la llamada “Ley de la silla”(Ley N° 2951), la cual establece el descanso en silla a los empleados particulares, promulgada en 1915 por el presidente Ramón Barros Luco.

Cada producto cultural permite la reintroducción de un pasado a nuevas audiencias, pero también se hace necesario considerar cómo se reenmarcan esas reiteraciones del pasado. Al examinar la *memoria larga* de Santa María, se puede apreciar cómo estas nuevas audiencias crean lazos de empatía con un pasado con el que no tienen mayor relación que el territorio nacional en el que ocurre. Ante una memoria que resulta de la re-mediación de otros textos anteriores (la novela de Prado es la adaptación de la novela de Rivera Letelier, la que a su vez se inspira y se basa en la *Cantata* y textos historiográficos como *Los que van a morir te saludan* de Eduardo Devés), es importante examinar cómo la producción cultural genera reacciones que pueden movilizar el presente.⁶ Como comenta Alison Landsberg: “When the individual is brought into contact with a mediated representation, the body responds. Even in the presence of a mediated representation, the body can be moved, touched, affected” (19-20). Las novelas aquí analizadas buscan recuperar las voces de los muertos en la matanza por medio de la reconstrucción de sus experiencias más mundanas y más viscerales. Usando sus propios formatos y convenciones, estas recrean las ruinas de algo que el tiempo ha hecho inalcanzable, pero aún así tienen el potencial para acercar este pasado a los lectores al imaginar el horror de la violencia, el horror de la incredulidad de los huelguistas ante la respuesta cruel de la policía.

Las pugnas del pasado son reconstruidas para generar un puente con el presente. En los tiempos de la Unidad Popular de Allende, la matanza se conectó con las luchas de reivindicación de los trabajadores y la clase popular, formando una suerte de continuación de lo que comenzaron los huelguistas en Iquique en 1907 y fue coartado por la violencia del Estado. Sin embargo, en el presente del siglo XXI, ¿qué propósito tendría reconstruir esta matanza en la cultura popular? De la urgencia de los años 70, pasamos a la abundancia de medios masivos que generan sus propios submundos

⁶ Además del texto de Devés, la apertura investigativa que trajo la democracia en los 90 también resultó en una ampliación al trabajo historiográfico, donde se encuentran importantes textos sobre la matanza de Santa María como *Santa María de Iquique 1907. Documentos para su historia* (1993) de Pedro Bravo Elizondo y la antología *A 90 años de los sucesos de la Escuela Santa María de Iquique* de 1998.

donde un producto cultural no parece tan predominante ni causa el mismo impacto que la *Cantata de Santa María* causó en su momento. Por esta razón, en este capítulo me referiré primero a la *Cantata* como el texto principal que ha enmarcado la memoria de la masacre en los últimos 50 años, para así analizar las novelas de Rivera Letelier y Prado tanto como respuestas y contribuciones al acervo cultural que se ha ido construyendo en las últimas décadas sobre la matanza. Mi objetivo es concentrarme en qué hacen los productos culturales del siglo XXI en sus reconstrucciones de la matanza para así dar cuenta de cómo estos textos amplían, reintroducen y reimaginan la matanza para las audiencias del presente; pero, sobre todo, cómo estos textos nos permiten imaginar nuevos futuros y nuevas posibilidades para movilizar el presente, incluso en el contexto hipermediado y masificado en el que nos encontramos.

Canciones para recordar

Luego de aquel fatídico día de diciembre de 1907, los eventos de la Escuela Domingo Santa María pasaron por muchas décadas de olvido, al margen de la memoria oficial. Sin embargo, “el episodio se conservó en la memoria popular, la que se expresó a través del canto y la poesía; perduró en relatos testimoniales y fue recuperado por poetas y narradores que convirtieron sus textos en eficaces sustitutos de aquella historia silente” (Ostria, Aguayo y Alveal 272). Entre las décadas de 1960 y 1970 la matanza resurgió gracias a la mayor incorporación de los sectores populares en las luchas políticas izquierdistas de la época. La Unidad Popular (UP) —una coalición de partidos políticos que fue victoriosa en las elecciones presidenciales de 1969 con su candidato, Salvador Allende— creó una plataforma política dentro de la cual los movimientos sociales pudieron ampliar sus demandas; la masacre se convirtió en un hito que evocaba las pugnas del movimiento y de los sacrificios a los que están dispuestos sus adherentes con el fin de lograr la reivindicación de sus derechos laborales. La

masacre se presentó como una tragedia que demostró el miedo de las elites políticas ante sectores populares organizados: la memoria de la masacre era ahora enmarcada como un evento trágico, pero un evento que era parte de un proceso más amplio que se vería realizado en la victoria de la UP. La lucha de la UP condensaba décadas de luchas sindicales, obreras y populares en las que estos grupos por fin se verían reflejados en un gobierno representativo; como discutiré más adelante, el misticismo que causó la UP, y que logró unir a una heterogeneidad de grupos sociales, se extendería incluso más allá del fin del gobierno de Allende.

La difusión de la masacre en la cultura popular no fue solo importante en tanto se rescató un evento histórico que había sido silenciado, sino que también mostró el poder de la memoria en la organización de plataformas políticas a través de la incorporación de grupos previamente marginados tanto por el gobierno como por partidos políticos que supuestamente representaban los intereses de las clases populares. Como comenta Lessie Jo Frazier en *Salt in the Sand*:

While the 1907 massacre was lamented as a result of the state's misplaced loyalty and the lengths elites would go to protect their position, the empathetic portrayal of a noble and long-suffering working class solidified the moral claims of populist parties whose strategies were presented as a more sophisticated culmination of the workers' cause. (119)

Debido al largo silencio público en torno a la matanza, la *Cantata de Santa María de Iquique* introduce a su audiencia a los eventos de Santa María, para muchos, por primera vez; y lo hace enmarcando estos sucesos como parte de un proceso histórico que se lleva gestando al menos todo el siglo XX, el cual está llegando a su culminación a través del trabajo político de la UP. En otras palabras, el sacrificio de los obreros del salitre se propone como un episodio necesario para el proyecto populista. Los primeros versos de esta cantata asumen que este pasado no es conocido por muchos:

Señoras y señores

Venimos a contar

Aquello que la historia

No quiere recordar

La *Cantata* se enmarca en el movimiento musical conocido como la Nueva Canción Chilena, un género/movimiento que se extendió por gran parte de Latinoamérica y que se destacaba por su compromiso social y por usar la música como un vehículo para denunciar injusticias o también para recordar pasados olvidados, como la matanza de Santa María. La música actuó como un medio que recuperaba la historia de grupos olvidados. Violeta Parra, una de las cantautoras más reconocidas y prolíferas de la Nueva Canción, hizo un trabajo historiográfico incalculable al recuperar canciones tradicionales del folclor chileno, al igual que recetas de cocina y proverbios que incorporaba en sus propias canciones.

Uno de los lugares donde la música de la Nueva Canción Chilena se popularizó fue en las peñas, eventos donde no solo se toca música, sino que también se comparte comida y bebidas. Durante los años 60 y 70, el espacio de la peña se asoció predominantemente con músicos pertenecientes a este movimiento, por lo que se generó un sentido de identidad y comunidad para los asistentes. Las peñas actuaron como una plataforma para difundir esta música, pero también ideas políticas y formas de organización colectiva durante estos eventos, promoviendo así un movimiento artístico que influyó en cambios concretos en la esfera política chilena:

The musicians projected a sense of solidarity by drawing on Chilean and pan-Latin Americanist traditions (the two were not seen as contradictory). The settings of the New Song music ranged from gatherings of several dozen on street corners or construction sites to thousands of people in stadiums. The feeling of collectivity spurred by such acts bound people together in a new social relationship conducive to political awareness and collective action. (McSherry, *Chilean New Song* 116)

Estas ideas/ideologías se promovieron de forma explícita (panfletos, charlas, reclutamiento para partidos políticos, etc.) dentro de las peñas, pero la música no solo transmitía contenido político en sus letras, sino que se presentó como una nueva forma de hacer historia a través de un medio que desafiaba los discursos y medios hegemónicos de la época. Desde una lectura gramsciana, J. Patrice McSherry ve a estos músicos como intelectuales orgánicos:

The musicians were organic intellectuals translating the hopes and aspirations of millions of Chileans in their songs, denouncing social injustice and repression and communicating the possibility of a different future. New Song escaped the control of the commercial music industry, which reinforced the hegemonic system in Chile, and the political vision the songs presented challenged the structure of power relations in Chile and Latin America that resulted in the immiseration of millions. (“The Political Impact” 18)

La gran mayoría de estos artistas eran militantes de variados partidos políticos de izquierda, los cuales también contribuían a la organización de las peñas y festivales musicales, incluso festivales internacionales. El acto de recuperar estas memorias olvidadas se volvió una acción política que tuvo amplias repercusiones y usos durante el período de la UP y luego durante la dictadura, por lo que esta plataforma ya existente de músicos del territorio latinoamericano sirvió para generar también lazos internacionales de simpatía con los músicos de la Nueva Canción que tuvieron que exiliarse (McSherry, “Political Impact”).

La *Cantata* no solo re-introduce los eventos de Santa María a través de su letra, la cual enmarca los sucesos desde distintas voces de obreros y de sus familias, sino que también trae de vuelta ese pasado a través de la instrumentalización misma, a través de la incorporación de instrumentos folclóricos y autóctonos y de estructuras poéticas ya reconocidas: “La *Cantata* se interpreta con instrumentos andinos –los primeros en prohibirse durante el régimen militar de Augusto Pinochet– y el evangelista se cambia, al modo del teatro brechtiano, por un narrador” (Carreño 112). La *Cantata* es

una amalgama de recuerdos que se articula a través de sonidos del pasado que son recuperados para el presente: “La *Cantata* pertenece a la poesía popular, pero también al neofolclore andino y a la canción ‘protesta’; se arraiga en el mundo del salitre, pero se proyecta como épica proletaria en testimonio de las luchas de los trabajadores chilenos” (Ostria, Aguayo y Alveal 280). La *Cantata* es un trabajo sofisticado que evoca un pasado a través de distintas avenidas, exaltando esta memoria como un relato épico que conecta dos temporalidades de una forma que parece inevitable: la lucha social de la UP es la culminación de las luchas de los obreros de principios de siglo.

Las secciones vocalizadas de la *Cantata* reconstruyen el pasado de Santa María, pero mirando hacia el futuro; es decir, es el pasado mirando hacia el futuro (el presente que se está formando con la UP). En los siguientes versos de “Vamos Mujer” de la *Cantata*, podemos observar cómo este pasado emplaza al futuro, ya que esta “mujer” puede referirse a aquellas que participaron de la huelga del salitre, pero también a las mujeres que presentemente participan en la UP. Así comienza la canción:

Vamos mujer

Partamos a la ciudad

Todo será distinto

No hay que dudar.

Este futuro utópico fue mermado por la violencia del Estado, pero es tal vez en este presente (el presente de la UP) donde esa utopía puede completarse. La tragedia de Santa María se representa dentro de la *Cantata* como un hito de resistencia, donde su memoria puede ser honrada al cumplir con la tarea incompleta que dejaron los muertos de Iquique. La responsabilidad de llevar a cabalidad esta utopía les pertenece a los oyentes. La *Cantata* es una pieza musical de 37 minutos, pero la gran mayoría de esos minutos son solamente instrumentales. Estos acotados pero potentes versos, acompañados de estas instrumentalizaciones, refuerzan el mensaje de la memoria que acarrea la *Cantata* en conjunto. Como apunta McSherry, muchas de las piezas más populares de la Nueva Canción no tienen letra,

sino que evocan el pasado a través de la nostalgia, de los idealismos, y de las aspiraciones que solamente los instrumentos generan —y son sensaciones que, además, se experimentan de forma colectiva (*Chilean New Song* 116-7). El nivel de participación política que logró la UP se debe en gran parte al futuro que promovía; un futuro donde todos y todas podían participar, sin importar la clase socioeconómica o el nivel de educación que tuvieran.

La *Cantata* ciertamente trata sobre un pasado específico —el de la matanza de 1907—, pero también tiene que verse como un producto que generó una experiencia afectiva en un grupo particular de individuos, una experiencia que va más allá de la información contenida en sus letras. Esto resulta importante en tanto la *Cantata* transforma la memoria de la matanza en la sensación que esta música genera más que el contenido del pasado que recrea; en otras palabras, recordar la matanza es sinónimo de recordar la *Cantata* en cuanto esta última es la que *produce* la memoria para una audiencia que tal vez no sabía de la existencia de la matanza, por lo que la *Cantata* actúa como el marco principal a través del cual los oyentes recordarán la matanza. Esta memoria, entonces, no proviene orgánicamente de la multitud —no fue compuesta por los sobrevivientes o testigos de la matanza—, sino que se introduce a la multitud y es esta la que luego propaga esta memoria: “Whereas traditional forms of memory developed from ideas of the crowd, the social, and the collective as non-archival entities, and traditional audience relations with media similarly so, in contrast, the multitude is inherently archival— entangled and distributed through uncertain times and spaces, forms and times of decay, and emergences” (Hoskins 86). Es debido a que la memoria se configura principalmente para muchos oyentes a través de la música de la *Cantata* que ahora su memoria crea una relación simbiótica entre el evento y este texto cultural. A pesar de la inevitable distancia temporal entre 1907 y el presente de los años 70, esta pieza musical permite albergar nuevas comunidades de sujetos recordantes, quienes, a su vez, re-transmitirán una memoria que ya se encuentra mediada por la *Cantata* —la memoria construida por este texto cultural—.

El acto de recordar el pasado a través de la música crea una experiencia colectiva donde el acto mismo de escuchar se vuelve una memoria en sí que se asocia a la memoria de la matanza. De esta forma, el mensaje de la pieza musical, donde los sujetos del pasado se vuelven una fuerza en la lucha de la clase popular y trabajadora, se amplifica a través de este momento catártico que es escuchar esta pieza, ya sea en una peña, un concierto, o en “menor” medida, una grabación. La experiencia de la colectividad potencia el mensaje contenido en la *Cantata*. Como vemos en “Vamos Mujer”, los sujetos sin nombre que aparecen en la *Cantata* tienen como fin buscar que los oyentes se identifiquen con los arquetipos que la pieza presenta —ya sea con la mujer del obrero o con el obrero—. La *Cantata* busca mostrar que estos sujetos tenían proyectos e ideales similares a los que entonces luchaban por un futuro donde la Unidad Popular estuviera en el poder y pudiera representar a grupos previamente marginados por el poder político:

Memory’s history in twentieth-century Chile thus reveals how different emotional or affective stimuli have served to link forms of memory with forms of sociopolitical organization within political projects. In using memory as a call to action, political activists map relations between the past and present, and link both with visions of the future. (Frazier 51)

Como sabemos, aquella utopía que parecía haberse cumplido con la llegada de Salvador Allende a la Presidencia fue truncada por el Golpe de Estado de 1973. Sin embargo, estas memorias han continuado estas luchas por un mejor futuro. Como ya hemos visto, la Nueva Canción, aunque fue censurada por Pinochet, encontró formas de sobrevivir en el exilio, manteniendo así algunas de estas memorias vivas y creando así lazos afectivos a través de variados medios, pero la música, por sus características de difusión en estas décadas (radio, conciertos, peñas, discos y luego cassettes), fue un medio sumamente importante en una época donde la libre expresión fue coartada. Como explica el mismo Luis Advis:

Las formas textuales complejas —a las que se acostumbró denominar cantatas— exigirían una variante inédita en las estructuras musicales. Así nacerían secuencias extensas que, al modo de la tradición docta, se desplegaban mediante la alternancia de partes habladas (relatos) y cantadas (canciones atingentes o desprendidas formalmente del modelo originario), incluyendo desarrollos instrumentales (preludios, interludios) de contextura más libre y hasta parabólica. (249)

En este artículo, Advis hace una descripción de los aspectos formales musicológicos de la Nueva Canción, mostrando las influencias de la tradición docta, así como del folclor local, en este movimiento musical. Resulta interesante ver cómo la *Cantata de Santa María* tiene una estructura cuyo propósito es alternar partes habladas, cantadas e instrumentales. Como ya hemos visto, el pasado se evoca no solo en las letras, sino en la música; recordar los eventos de Santa María ahora se hace desde los afectos generados por la *Cantata*, una experiencia introspectiva potenciada por las influencias musicales que residen en el género de la Nueva Canción, desde sus influencias doctas hasta su inspiración en el folclor local. La música durante los 70 actuó como una plataforma para protestar contra las injusticias de la dictadura, pero también orgánicamente incorporó otras luchas del pasado para reforzar las luchas del presente.

Por medio de la *Cantata*, los obreros del salitre se hicieron partícipes fantasmales de la lucha de la UP y luego de aquellos que resistieron la dictadura de Pinochet. Como apunta Avery Gordon, The way of the ghost is haunting, and haunting is a very particular way of knowing what has happened or is happening. Being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as a transformative recognition. (8)

La forma en que la Cantata logra conectar el pasado y su presente es a través de una experiencia colectiva que parece ser un contenedor de la memoria, un producto que contiene un vestigio de la

matanza al hacer de la experiencia algo tan potente. La *Cantata* es una obra que evoca el pasado, a veces sin siquiera narrarlo con palabras, ya que las sensaciones superan el discurso, haciendo que el escuchar se vuelva una forma de transportarse a ese pasado; o mejor dicho, donde ese pasado se transporta al presente y acompaña a los sujetos recordantes que luchan en el presente de los años 70 por un nuevo gobierno más representativo y que propone que las muertes de los huelguistas no habrán sido en vano.

Eventos de violencia estatal como la matanza de Santa María tienen una tendencia a reaparecer —a adherirse a nuestro día a día— por una variedad de razones, donde cada rearticulación de este pasado permite que se re-conozca; es decir, que pueda volverse a entender, a interpretar, a imaginar. En Chile, el siglo XX estuvo marcado por eventos similares al de Santa María, donde protestas y huelgas populares terminaron en masacres. Esta historia se ha repetido y sigue repitiéndose hoy, por lo que la memoria de estas matanzas no solo se reactivan como eventos ejemplificadores ni advertencias, sino como herramientas transformadoras para el presente. En otras palabras, estas memorias no son solo nostalgia en torno a un pasado que ya no existe, sino que se rearticulan en el presente y juegan un rol político que permea nuestra percepción de la realidad actual.

Los mundos internos de los huelguistas

Los años de la transición a la democracia han mostrado una serie de silencios incómodos con resurgencias de la memoria que parecen explosiones: ciertos aniversarios traen de vuelta memorias de violencia que se expresan de distintas formas. Entre protestas, producción cultural y debates, las memorias de la dictadura de Pinochet siguen jugando un rol fundamental en la construcción de la memoria cultural de la historia chilena. De una u otra forma, los capítulos que componen esta investigación lidian con el prisma que crea la dictadura en torno a eventos de pasados anteriores a ella.

Es un factor esencial al analizar la memoria de episodios de violencia perpetrada por el Estado, ya que estos son inevitablemente comparados y contrastados con la violencia de la dictadura. Analizar estas memorias finalmente revela más sobre los presentes dentro de los cuales se realiza el acto de recordar que los eventos mismos. La matanza de Santa María de Iquique sigue encontrando formas de resurgir frecuentemente, ya sea por aniversarios o por actos de violencia que presentan ciertas similitudes con la matanza, y su rememoración a veces se entrelaza con otras memorias de violencia. Su resurgimiento ha sido inevitablemente conectado con la dictadura precisamente por la carga del norte chileno como un sitio de la memoria, donde las atrocidades de la dictadura y de la matanza reflejan ejemplos de violencia estatal contra las clases populares y marginadas de Chile. Como apunta Tamara Lea Spira, “Far from the “refined” capital of Santiago, the north served a site for the abstraction of “crude” resources” (135). El norte chileno es el lugar desde donde surge la riqueza de Chile, donde se encuentra su industria principal. Sin embargo, precisamente por su “crudeza” se le trata como una zona marginal donde han ocurrido los más grandes episodios de violencia auspiciada por el Estado chileno. En el norte es donde comienza la “limpieza” de la dictadura de Pinochet, ya que allí se encontraban los mayores focos de resistencia se encontraban.⁷

Las acciones de la dictadura se asemejan a las acciones del Presidente Montt en 1907, quien también buscaba neutralizar las voces de protesta que estaban comenzando a organizarse en el norte y amenazaban los grandes intereses privados e internacionales de la industria minera. La matanza se ha convertido en un evento emblemático del siglo XX chileno por marcar uno de los actos más crueles del gobierno chileno (hasta la dictadura). Por esta razón, como comenta Kristin Sorensen,

In the years ahead, the Santa María massacre became a stand in for the interpretation of subsequent events of state-sponsored violence — as an allegory from which to interpret more

⁷ En el tercer capítulo de esta disertación discuto una de las primeras operaciones de matanzas y desapariciones extrajudiciales cometidas por la dictadura. La operación “Caravana de la muerte” comenzó precisamente en el norte chileno y resultó en las muertes de al menos 75 militantes de izquierda o aliados del recién derrocado gobierno allendista.

contemporary moments of violent repression. Indeed, in the years leading up to, during, and after the 1973-1990 dictatorship, discourse on the massacre, although not easily available in official educational or media outlets, offered a degree of safety for those who used it as a substitute to talk about the Pinochet regime. (Sorensen, LASA)

Como ya hemos visto, la Cantata fue un estandarte de la canción de protesta que tomó otro tono durante la dictadura, ya que sirvió como un ejemplo de la lucha trágica de las clases populares organizadas contra gobiernos autoritarios. La muerte de los huelguistas ahora se comparaba con el fatídico final del gobierno allendista, pero también permitió propagar, de forma alegórica, las denuncias contra la dictadura usando la matanza, como menciona Sorensen, como sustituto de la represión pinochetista.

Luego del fin de la dictadura, en este período denominado como Transición a la Democracia, los discursos oficiales buscaban un tono conciliatorio con el fin de no incomodar a Pinochet y las Fuerzas Armadas, quienes gestaron esta fase democrática garantizándose diferentes protecciones. Aunque ya no había agentes del Estado dedicados a censurar y/o coartar la libre expresión, la reconciliación (o la ilusión de esta) era primordial, por lo que los medios de comunicación trataban de evadir cualquier mención al período dictatorial que recién había terminado. Las ramificaciones de esta postura política se pueden ver en diversas áreas: “Bajo el contexto de inicios de los ‘90, donde “la medida de lo posible” era la doctrina de la *real politik*, no es raro que se haya impuesto una lógica que hasta hoy delimita los campos de incidencia de la historiografía crítica chilena” (Meza 94). En el estudio de textos escolares chilenos que hace Alexis Meza y en su tratamiento de la matanza de Santa María, el autor muestra cómo la historiografía chilena se abrió a paso lento por la Transición, donde la autocensura se volvió un gran desafío para poder hacer trabajos más críticos y reflexivos sobre las violencias del pasado. En el caso de Santa María, esta pasó a ser incorporada a los textos oficiales; sin embargo, sus hechos fueron generalmente presentados como una corta cronología sin mayor análisis:

“La simple descripción nuevamente pone en empate técnico por un lado, movilización popular y por el otro represión estatal. Una cosa conlleva a la otra, casi como una operación aritmética” (Meza 97). La violencia perpetrada por los agentes del Estado en 1907 no se conecta con la violencia de la dictadura o con otros eventos posteriores a la matanza de Santa María, sino que se exhibe como un hecho trágico, pero históricamente aislado. Lo que principalmente buscan reforzar algunos de estos textos escolares son las consecuencias “positivas” de la masacre: es decir, los cambios que el movimiento obrero legó, como leyes que protegían más a los trabajadores y la relevancia que siguió manteniendo la llamada “cuestión social” durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, no enfatiza el silencio por parte del gobierno de turno, la falta de consecuencias para las autoridades y los agentes involucrados, el encubrimiento del número de víctimas y la posterior represión y desarticulación de los movimientos obreros.

Cada aniversario de la masacre actúa como una oportunidad para recordar y reactivar la memoria de la matanza. A 90 años de los hechos, LOM ediciones publicó una antología de ensayos de historiadores, antropólogos y críticos culturales chilenos, *A 90 años de los sucesos de la Escuela Santa María de Iquique*, el cual se ha convertido en un texto esencial para estudiar la masacre. Para su centenario, la Cámara de Diputados publicó un libro, *La masacre de Santa María de Iquique. Mirada histórica desde la Cámara de Diputados*, el cual contiene algunas críticas sobre su inacción en la búsqueda de responsables políticos, pero también actúa como un archivo oficial que explica los antecedentes y consecuencias de la masacre. Este texto es uno de los textos oficiales más prominentes que muestran una perspectiva crítica desde la memoria y la historia ante estos hechos. Menciono estos ejemplos para destacar la vasta bibliografía que *hoy* existe sobre la matanza; el trabajo de la memoria hecho durante los años de la UP contribuyó no solo a que su memoria se preserve y se incorpore en los relatos oficiales, sino que también ha estimulado revisiones del evento. Comprender por qué y cómo se recordó la masacre durante la UP es un fenómeno social en sí que también se ha vuelto parte de la

rica historiografía de la masacre, por lo que tanto el evento como su memoria han creado una relación donde se retroalimentan: la memoria de la masacre trae consigo su memorialización durante la UP porque, hoy, se ha vuelto casi imposible separarlas debido al marco de significación que se creó en los 70.

En *Santa María de las flores negras*, Rivera Letelier no trata de desligarse de ese pasado resignificado por la UP. El epígrafe de la novela cita los primeros versos de la *Cantata*: “Venimos a contar...” La novela carga con el acervo cultural que le precede, inscribiéndose en el trabajo de la memoria existente. Ciertamente la novela puede ser la primera experiencia de algunos lectores sobre la matanza, pero ya con ese epígrafe, el texto invita a conocer otras reconstrucciones de los hechos. Así, Rivera Letelier no solo está adaptando y reintroduciendo los hechos de Santa María a una nueva generación de lectores. No toma la posición de “rescatar” la memoria del olvido, porque esta ya posee un estatus emblemático dentro de la historiografía del siglo XX chileno, por lo que no busca reproducir los *hechos* de la masacre, sino que la *experiencia* de ese pasado. Busca reconstruir de forma palpable las vidas de aquellas personas que decidieron organizarse y exigir una mejor calidad de vida; la experiencia de vivir en la región salitrera de principios del siglo XX.

Ya en sus primeras páginas, el lector se adentra en un mundo diferente al actual: “A las seis y media de la mañana, ya vestido con su cotona de trabajo y sus pantalones de diablo fuerte encallados por los cuatro costados, Olegario Santana se cala su sombrero de pita, se cuelga la botella de agua al hombro y sale tranqueando rumbo a la calichera” (13-14). Como explican Ostra, Aguayo y Alveal, Rivera Letelier ha perfeccionado el color local de su narrativa con el tiempo: “El atractivo de sus relatos radica, en buena medida, en la proximidad (cercanía, familiaridad, naturalidad) con que los narradores —a menudo pobladores del lugar— cuentan sus historias: práctica ejercida desde la precariedad del sujeto marginal, desde un habla popular, socarrona; una retórica hiperbólica, barroca y carnavalesca” (289). El relato de Rivera Letelier busca emular no solo un habla natural de la época,

sino que también busca exaltar las diferencias con el lector contemporáneo. Estos sujetos no solo hablan diferente, sino que también son descritos de forma peculiar, sobre todo con cierto humor, un elemento que dista de la historiografía más solemne, algo que se corresponde con un hecho histórico de gran violencia. Como veremos más adelante, lo socarrón e hiperbólico del relato de Rivera Letelier es algo que inspirará la adaptación a la novela gráfica de Pedro Prado.

El norte salitrero ha sido un lugar ampliamente representado en el imaginario colectivo chileno, donde no solo la literatura de Rivera Letelier se suma a un *boom* sobre este pasado, sino que también desde la televisión —con telenovelas como *Pampa Ilusión* (2001)— y el cine como mencioné al inicio de este capítulo.⁸ A pesar de ser un sitio de la memoria donde ocurrieron muchos de las desapariciones forzadas perpetradas por la dictadura, el desierto —como telón de fondo de estos productos— se utiliza para reconstruir otro pasado menos incómodo, un pasado anterior a la dictadura. Este pasado, el de principios del siglo XX, se fetichiza como algo lejano a nuestro presente. La pampa nortina parecía ser un pasado ideal sobre el cual hacer memoria, por lo que estos productos culturales se “saltaron” el pasado de la dictadura y llegaron casi 100 años atrás. Así, cabe profundizar en la pregunta “¿por qué este pasado?” ¿Por qué durante los primeros años de la década del 2000 el pasado de la llamada Era del Salitre se vuelve tan popular? La profesora Rubí Carreño hace preguntas similares en su análisis sobre la novela de Rivera Letelier:

Hernán Rivera Letelier se arriesga a contar en el incipiente nuevo siglo una historia acuñada en el imaginario de la cultura popular de izquierda a partir de múltiples novelas y, sobre todo, a través de la *Cantata Santa María*. ¿Por qué volver a los obreros muertos de un siglo extinto?

⁸ La película *Subterra* (2003, dirigida por Marcelo Ferrari), una adaptación de la colección de cuentos homónima de Baldomero Lillo sobre los trabajadores del carbón en Lota, es una de las películas chilenas más populares de todos los tiempos. En el año de su estreno, aproximadamente 470.343 espectadores la vieron en las salas de cine (Fuente: <https://www.t13.cl/noticia/tendencias/estas-son-las-diez-peliculas-chilenas-mas-vistas-en-la-historia-del-cine>)

¿Se puede hacer literatura social toda vez que el socialismo y el realismo socialista son percibidos, actualmente, casi como una anacronía? (Carreño 111)

Tratar de responder estas preguntas invita a pensar en el estado actual de la memoria. La memoria ha sido usada tradicionalmente como una herramienta en la formación de la Nación-Estado, como apunta Lessie Jo Frazier (50). Textos culturales como las novelas han sido claves en la creación y recreación de mitos fundacionales que luego son construidos en la memoria cultural con distintos fines políticos, como lo fue la matanza de Santa María alrededor de los años 70. Estas memorias de violencia estatal han aparecido y reaparecido en distintas formas y formatos a lo largo del siglo XX chileno. Sin embargo, en el siglo XXI, el poder que tienen estos textos culturales es más difícil de percibir en tanto el estado de la memoria colectiva se encuentra también en un estado excepcional, donde las relaciones entre los sujetos y los medios que difunden memorias ha cambiado sustancialmente. Andrew Hoskins describe este nuevo estado de la memoria como un giro conectivo (*connective turn*): “a heady cocktail of immediacy, volume and pervasiveness of the digital, which shape a new knowledge base that brings people and machines into new relations with one another” (86). Una de las características más predominantes de este giro es la nueva relación que los individuos tienen con los medios; mientras medios como textos escritos, la radio, el cine, e incluso la televisión no incluyen necesariamente un elemento participativo con sus receptores, nuevos medios como la internet han alterado la jerarquía entre productores de memorias, medios de memoria y receptores, ya que estos últimos también pueden producir, interactuar y alterar productos culturales. En otras palabras, la novela solía ser un texto central en la construcción de memorias colectivas que formarían las bases de la Nación-Estado, algo que se puede ver con los cánones literarios que se componen principalmente de novelas costumbristas, naturalistas, románticas y épicas; sin embargo, la novela se encuentra hoy con sociedades interconectadas donde incluso la noción de una memoria colectiva homogénea ya no existe como tal.

De esta forma, la novela se encuentra en un estado peculiar, donde otros formatos se han vuelto más relevantes en la cultura popular y donde la novela, la cual poseía cierta dominancia en la formación de identidades colectivas y comunidades imaginadas hoy “compite” con otros medios y formatos, donde narrativas unificadoras como las que promovía la *Cantata* no encuentran la misma recepción. Sin embargo, en lugar de pensar la literatura como un formato obsoleto de acuerdo con estándares comerciales, me interesa mostrar que la novela ofrece una avenida para la memoria que la desmarca de otros formatos. Como comenta Alex Woloch,

[the novel] has always been praised for two contradictory generic achievements: depth psychology and social expansiveness, depicting the interior life of a singular consciousness and casting a wide narrative gaze over a complex social universe. The novel’s commitment to everyday life promotes an inclusive, extensive narrative gaze, while its empiricist aesthetics highlights the importance and authenticity of ordinary human interiority. (19)

Entendiendo aquello que la literatura —como formato— ofrece a la reconstrucción de un evento histórico nos permite comprender qué rol podría cumplir en una sociedad hipermediada como la del Chile actual. *Santa María de las flores negras* permite generar nuevos marcos de significación dentro de la memoria cultural; en lugar de recrear los eventos de Santa María de forma auditiva o audiovisual, *Santa María* explora, a través de la prosa, los mundos internos de un puñado de personajes que participarán de un evento histórico y violento, tomando —o imaginando— la voz de los obreros para narrar sus experiencias mundanas. A través de este formato “arcaico” que es la novela, se crea una relación entre el producto y el lector, donde este último tiene que imaginar este mundo distante sobre el cual escribe Rivera Letelier, donde los personajes hablan “diferente” y los eventos son narrados en un lenguaje literario cuyas convenciones contrastan con las del lenguaje audiovisual, por ejemplo. De cierta forma, la novela resalta aún más precisamente por la predominancia de lo audiovisual y lo digital, haciendo del ejercicio de leer una novela una práctica activa de la memoria.

La novela transcurre en el mes de diciembre de 1907, retratando las semanas previas a la matanza y concluyendo con la matanza misma. A lo largo de la narrativa conocemos a un puñado de personajes, la mayoría de ellos obreros y sus familias. La novela cuenta con un narrador omnisciente-testigo que parece participar también de la huelga, acompañando en su viaje a Iquique a este puñado de personajes:

Poco antes de la hora del almuerzo, en medio del intenso trajín, en la Escuela Santa María nos enteramos de algo que nos conmovió sobremanera y alentó el ánimo de todos. Varios gremios porteños, trabajadores de la ciudad y de la ribera, habían acordado unánimemente adherirse de una manera más práctica al movimiento huelguístico de los esforzados compañeros salitreros. (154-55)

Bajo la algarabía y tumulto de la organización de la huelga salitrera, la novela busca retratar las vidas cotidianas de estos personajes, sus discusiones al almuerzo, conversaciones maritales y entre amigos y compañeros de labor, etc. Interesantemente, la novela de Rivera Letelier se alinea con los proyectos artísticos surgidos durante la época de la UP, como la misma *Cantata*. El texto busca rescatar la “oralidad” de la clase popular, tratando de crear a lo largo de la narrativa una “sensación” de ese pasado por medio del habla popular de principios del siglo XX. La literatura del siglo XX chileno, sobre todo entre las décadas del 30 hasta los 70, se destacó por tratar la llamada cuestión social y buscaron representar las clases trabajadoras y espacios marginados en sus novelas, como campesinos, mineros, obreros, pescadores, etc. De esta forma, la novela de Rivera Letelier resalta en el siglo XXI precisamente por su costumbrismo y por su representación del color local del norte pampino. En esta, los antecedentes que llevan a la matanza se presentan desde *abajo*, desde la perspectiva de los obreros que deciden irse a huelga para buscar una mejor vida —incluso los aspectos más “políticos”, como reuniones sindicales o la creciente popularidad del comunismo entre los obreros, se presenta a través de la mirada de estos obreros. Las noticias de los avances del movimiento obrero les *llegan*, enfatizando

esta perspectiva de estar “en terreno”, teniendo la misma información limitada que tienen los obreros, algo que permite empatizar con sus decisiones o indecisiones, con sus temores y esperanzas. Como lectores, sabemos de antemano cómo terminará esta novela, pero comprendemos, a través de la experiencia de la cotidianidad de sus vidas, cómo se desarrolla este evento en lugar de solo analizar sus resultados y consecuencias históricas.

La reconstrucción histórica que hace *Santa María de las flores negras* es un trabajo de la memoria en el sentido en que reconstruye un aspecto de esta memoria que había sido relegado y que el formato de la novela exalta: las vidas cotidianas de aquellos que participaron de la huelga y la matanza. Este giro subjetivo no se presenta en oposición al giro conectivo mencionado anteriormente, ya que se complementa al pasado alegórico transmitido por la UP y luego oficializado por otros textos culturales. En otras palabras, la novela (la cual cita a la *Cantata* en su epígrafe) busca añadirle una dimensión más “humana” a una memoria que se ha convertido progresivamente en una gran narrativa emblemática de la Historia del siglo XX chileno. La visión alegórica de la UP es un antecedente para la novela: esta no borra el legado de la *Cantata*; de hecho, lo celebra y lo expande. La novela busca darles cierta dimensionalidad a los obreros a través del retrato mundano de sus vidas en lugar de presentarlos como arquetipos. Como explica Astrid Erll, “Literature fills a niche in memory culture, because like arguably no other symbol system, it is characterized by its ability —and indeed tendency— to refer to the forgotten and repressed as well as the unnoticed, unconscious, and unintentional aspects of our dealings with the past” (*Memory in Culture* 153). Como novela realista, la narrativa habita el mundo que describe, no hace referencias al futuro para clarificar a sus lectores por qué es relevante conocer la historia de esta masacre; sin embargo, es prácticamente imposible que esta novela se escape de la información ya disponible que tienen sus lectores. En otras palabras, ya en su estructura, esta novela no se puede escapar del peso de la historia, debido a que los hechos de la matanza ya son de conocimiento público y las expectativas en torno a la lectura de esta novela es que narrará los hechos

de la matanza. Sin embargo, es precisamente por estas expectativas que la novela tiene el potencial para convertir este pasado ya ampliamente estudiado en una memoria que reemerge al retratar a unos obreros del pasado imaginando el futuro: ese futuro al que miran con esperanza es el presente en el que vivimos, lo que lleva al lector a reflexionar sobre si aquel futuro imaginado se logró o no.

Leer a estos personajes dialogando sobre lo que vendrá nos permite ver cómo la pugna de los obreros es una lucha que continúa en el presente. Con el fin de ejemplificar este fenómeno en la novela, quiero citar un fragmento de una conversación entre obreros ante la noticia de que otras compañías se iban a unir a la huelga:

—No sé si ustedes se han dado cuenta —comenta entusiasmado José Pintor—, pero esto indica claramente que nuestro movimiento está comenzando a generar toda una revolución obrera.

Y se saca el paletó y se arremanga la camisa, preparándose para almorzar.

—Por supuesto, pues, compadre Pintor —dice Domingo Domínguez—. Nosotros somos los llamados a cambiar la historia proletaria de este país.

Y tras acomodarse un pañuelo a modo de babero, da las primeras cucharadas a su plato de porotos.

—Nosotros no vamos a cambiar nada, carajo —reclama con voz tosca y sin levantar la vista de su almuerzo Olegario Santana—. En este país mandan los que tienen la riqueza, y punto. (Rivera Letelier 155)

Mientras Olegario podría verse como el personaje más cínico en esta conversación al no sentir ninguna alegría por las buenas noticias que acaban de recibir, los lectores sabemos que, lamentablemente, las palabras de Olegario resultarán parcialmente ciertas, ya que el Estado finalmente decide defender los intereses del capital privado y reprime a sus ciudadanos con el fin de apaciguar a los dueños de las salitreras. Es una conversación que está informada por el conocimiento previo de los lectores,

cambiando la percepción que se podría de estas líneas si es que no supiéramos de antemano cómo se desarrollarán los siguientes 100 años de historia chilena. Así también, las palabras de Domingo pueden verse casi como una profecía en tanto estos obreros sí alteraron la historia del proletariado en el país. Estos personajes no tienen la misma información que tienen los lectores, y es en esa ignorancia que nosotros, los lectores, empatizamos con ellos, porque las esperanzas de Pintor y Domingo (y también del a veces reticente Olegario) exaltan aún más la violencia que está por llegar. Volviendo a las palabras de Erll, aquí la literatura logra, en una conversación cotidiana de tres hombres en el año 1907, hacernos reflexionar sobre nuestro presente, sobre lo que hemos olvidado del pasado al estudiarlo como un evento fosilizado en los anales de la Historia y la nostalgia promovida por otras reconstrucciones históricas sobre los años dorados del salitre. Estas luchas que hoy son consideradas hitos históricos eran luchas diarias, luchas pequeñas que generaron la suficiente tracción para convertirse en una huelga que paralizó a toda la región del norte en el mes de diciembre de 1907.

Con esta novela, Rivera Letelier pretende representar aquellos aspectos “ordinarios” de la gran huelga del salitre, mostrando a los sujetos que participaron en ella como personas de carne y hueso, exaltando los aspectos más mundanos de sus vidas y sobre cómo llegaron a esta situación que hoy se considera un hito histórico del siglo XX. Junto a la popularidad que adquirió la novela, las críticas que recibió también loaban el hecho de reconstruir este importante episodio histórico sin ser explícitamente político o panfletario.⁹ Sin embargo, en este aparente esfuerzo por retratar la “humanidad” de los actores sociales que participaron de la huelga, la novela también fue criticada por la despolitización que hace del movimiento obrero. El escritor Alejandro Zambra dedicó una reseña muy negativa de la novela, tildándola de “maniqueísta” al presentar la masacre como una tragedia inevitable, donde la policía parece no tener mucha agencia. La reseña, titulada “Pampa Ilusión”, es una referencia negativa que compara la frivolidad de la telenovela con el aparente sentimentalismo de la

⁹ Patricio Navia. “Dos buenas novelas chilenas”, *Capital*, no. 92, septiembre 13 de 2002, p. 52.

novela. La conexión que hace Zambra entre estos dos productos altamente populares apunta a lo problemático que puede resultar este “rescate” de la memoria: la reconstrucción del pasado en la producción cultural habita un espacio liminal entre la nostalgia y la memoria. ¿Qué reconstrucción le hace realmente justicia a la matanza de Santa María? ¿Cuál es la forma apropiada de rememorarla? Es difícil dar una respuesta, ya que existen muchos méritos en lo que hace la novela de Rivera Letelier, incluso si es que cae en ciertos errores, ya que, incluso en su masividad y su dramatización (tal vez exagerada, sentimental, etc.) del pasado, la publicación del texto permite crear interés en este evento y en que pueda ser rememorado, tal vez permite que lectores quieran conocer más y saber sobre esta Cantata que se cita en la primera página de la novela.

El medio que usamos para consumir el pasado es uno de los principales factores en la forma en que nos relacionamos afectivamente con un pasado que no es nuestro —con un pasado que no atestiguamos directamente—. Una memoria hipermediada en una sociedad global y capitalista como el mundo occidental contemporáneo podría verse como una memoria “impura”, una memoria plagada por intereses económicos donde lo visto en la pantalla tiene un propósito comercial para el consumo de masas. Ante ese escenario, la literatura ofrece una reconstrucción histórica que busca alejarse de un gran discurso nacional y pretende representar las *vidas* de estos huelguistas, sus relaciones personales y familiares, el viaje mismo desde las compañías salitreras hacia Iquique, las discusiones entre obreros y las autoridades, etc. Uno de los efectos de esta representación puede ser que genera un sentido de nostalgia por una época que los lectores no han experimentado, una memoria “prostética” como diría Alison Landsberg. La época del salitre ha adquirido tal distancia temporal que quienes la vivieron ya no están y solo quedan vestigios físicos, como vestimentas, cartas, herramientas o daguerrotipos. Son objetos culturales que evocan un pasado construido en base a otros objetos y textos culturales, pero es un pasado con el que no poseemos una conexión más directa. Estos objetos y textos actúan como mediadores del pasado. En el caso de la novela, estos elementos son relegados con el fin de exaltar las

sensaciones y pensamientos de sus personajes. *Santa María de las flores negras* busca acercar el pasado de la matanza al mostrarnos los aspectos más mundanos de este hito, desde las esperanzas de estos obreros y sus familias camino a Iquique hasta la violencia más cruel durante la matanza:

En un gesto protector más allá de lo humano, [Olegario Santana] ve al hombre tratando de no soltar a la criatura de sus brazos mientras va cayendo, ya muerto, a pocos metros de él. La niña queda sentada en la tierra, incólume, rodeada de los brazos de su padre. Un abuelo de sombrero de paja intenta recoger a la pequeña y una ráfaga de metralla le corta el cráneo a la altura de la frente como una sierra atroz y su cuerpo cae junto a los esposos saltando en terribles convulsiones. (262)

Como hemos hablado, la literatura tiene el potencial para “imaginar” pasados por medio de la escritura, donde los lectores se pueden sumergir en las vidas internas de los personajes. Por medio de la empatía que podemos sentir con estos, la memoria de este acto violento puede tomar otro tono, al recordarle a sus lectores que estos eventos, ocurridos en un pasado aparentemente distante, resultaron en la pérdida de vidas humanas que eran amigos, compañeros, padres, madres e hijos.

Como animales al matadero

Como hemos visto, la novela de Rivera Letelier tiene como objetivo principal recrear la experiencia encarnada de los obreros que participaron de la gran huelga del salitre. La humanización de estos personajes se da a través de su mundanidad para tratar de “aterrizar” este gran relato histórico en que se ha convertido el episodio de Santa María. Si el propósito de Rivera Letelier es “humanizar” esta masacre, entonces ¿qué busca Pedro Prado al adaptar esta novela a la novela gráfica y convirtiendo a los personajes en animales? *Santa María 1907: La marcha ha comenzado* se publica el 2014, un proyecto guionizado y dibujado por Pedro Prado, y financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. Esta novela gráfica sigue una narrativa similar a la novela de Rivera Letelier;

sin embargo, solo retrata los comienzos de la huelga. Prado pensó este texto como una primera parte, aunque todavía no existe el financiamiento para una segunda parte, subtitulada *La matanza*. Una de las primeras cosas que notarán los lectores al abrir este libro es que los personajes involucrados en esta recreación de la matanza son animales: los obreros y sus familias son guanacos (parientes cercanos de la llama), la policía son ratas (y algunos guanacos), y los dueños ingleses de las salitreras son — apropiadamente— bulldogs ingleses.

En este análisis de la novela gráfica, quiero enfocarme en dos elementos: su uso de la zoomorfia y el formato mismo de la novela gráfica. *Santa María 1907* usa estos elementos para reconstruir un pasado que parece volver a politizarse al depurar la narrativa a su razón más esencial: la masacre fue el resultado de una guerra de clases donde los intereses de las compañías salitreras se impusieron a las demandas de la clase obrera y sus muertes son un acto vengativo ante el mero hecho de sublevarse ante las prácticas injustas de los patrones. Al animalizar a sus protagonistas, Prado está haciendo algo más que esencializar a los huelguistas como un grupo homogéneo —un hato de guanacos—, sino que busca enfatizar su animalización como la forma en que estos huelguistas son percibidos, como con tratados como bestias que no tienen diferencias, pero que aún así, representan por esa misma razón, por su volumen y su organización, una amenaza para los intereses capitalistas del gobierno y la industria minera.

Como comenta Prado, la inspiración que lo llevó a crear *Santa María 1907* y animalizar a sus personajes nace con las descripciones de Rivera Letelier: “Las adjetivaciones y metáforas de sus personajes son muy animalescas: “Sudados como perros”, “echados como carneros”, “mansas como ovejas”, y el personaje central recibía el apodo de “Jote”. A su vez comenzaron a aparecer apellidos como Viera-Gallo, Santiago Toro, Manuel Vaca”. La animalización de los obreros es usada por Rivera Letelier con cierta ironía en tanto el obrero es aquella figura no educada cuyo único propósito es trabajar la mina: es un cuerpo desechable y visto como menor al humano “normal”. Prado usa eso de forma también irónica al convertir a la “masa” obrera en una fuerza uniforme, homogénea. Pero es en aquella transformación zoomórfica del obrero donde Prado enfatiza el poder de la marcha.



Fig. 1: Los huelguistas se encuentran con la policía en medio del desierto camino hacia Iquique. (Prado 42)

Como muestran estos paneles, Prado juega con la uniformidad de estos personajes precisamente porque pueden ser vistos por los lectores como una masa que pierde su identidad a través del proceso de animalización. Sin embargo, tal como parece hacerlo el policía ratón en el panel derecho, los lectores tienen que detenerse en el panel central y observar más allá de la apariencia de estos guanacos: hay madres, bebés, hombres, ancianos que retratan expresiones de miedo, preocupación, cansancio, rabia —Prado nos invita a observar la *humanidad* de estos guanacos—.

Empatizar con figuras no humanas es algo que generalmente les resulta fácil a los lectores. Como apunta Susanne Keen,

Novels and stories featuring animals, miniaturized figures such as Tolkien's hobbits, and toys come to life provoke empathetic reactions of readers who report ready identification with nonhuman figures. . . Readers' tendency to anthropomorphize nonhuman characters . . . persists well beyond their attainment of the developmental sophistication that enables humans to distinguish between people and unconscious or inanimate others. (68)

Incluso en etapas de desarrollo, los lectores tienen una amplia capacidad para empatizar con figuras no humanas, mostrando así que cuando estas figuras toman “vida”, esta transformación crea aún más reacciones empáticas. En *Santa María 1907*, el proceso de zoomorfía también nos permite identificar —e identificarnos— más prontamente con las fuerzas en pugna dentro de la narrativa. El ratón es un animal visto generalmente de forma negativa: un animal que destruye, una plaga. Tal vez por eso Prado lo elige como el antagonista de su narrativa: la policía que terminará masacrando a los obreros. El uso del guanaco es el que más destaca, precisamente porque es un animal que no aparece en las fábulas clásicas griegas, ya que el guanaco (pariente cercano de la llama) es autóctono de la zona andina. Al mediar la memoria de la matanza a través de la zoomorfía, Prado se remonta al género de la fábula, cuyo impacto recae en su universalidad; la moral de la tortuga y la liebre no tiene nacionalidad, etnia o género, por lo que es aplicable a cualquier contexto, lugar o época; son historias que siguen siendo contadas, luego de cientos de años. La aparente fábula de *Santa María 1907*, sin embargo, nos remonta a lo local: al guanaco de la zona andina, un guanaco que usa el mismo lenguaje visto en la novela de Rivera Letelier, una jerga propia del obrero pampino de principios del siglo XX.

Antes de retratar a estos huelguistas y los eventos que llevaron a la matanza, el texto de Prado nos ofrece un extenso prelude donde contextualiza los hechos que llevaron a esta huelga, como el fin de la Guerra del Pacífico, la crisis económica y política que sufrió Bolivia y que benefició a las

compañías mineras europeas, así como la complicidad de algunos miembros del Senado que eran accionistas de estas empresas. Algunas de las viñetas que acompañan este preludio nos muestran a Henry Brarens Sloman, un empresario alemán-inglés que creó una fortuna en base a las minas de nitrato en Chile. Prado lo muestra como un jabalí con un sombrero de copa. El aspecto villanesco de este sujeto resalta inmediatamente cómo Prado nos presenta a estos personajes, tomando una posición clara sobre quiénes considera victimarios y víctimas en esta narrativa. Es un recurso simple pero efectivo que no busca mostrar a este jabalí como un “otro” por ser extranjero (Prado no hace distinciones entre huelguistas, ya sean bolivianos, chilenos o peruanos), sino que lo representa como villano por sus acciones, por enriquecerse en base a la comercialización y monopolización del salitre. Prado ha comentado que no está interesado en hacer cómic-documental; es decir, historietas que hagan un repaso de algún episodio histórico y que tienen el fin de hacer más pedagógica la historia para audiencias jóvenes. Para Prado, el propósito es hacer una historieta

que haga caer los velos de autoprotección. Esas cosas en que nos autoengañamos para seguir adelante y ni reparar en la ignominia. Hernán [Rivera Letelier] “ocultó” esto en clave de humor en su relato. Yo lo oculté en la elección de animales para representar la historia. “Mentir para revelar la verdad” como decía alguien por ahí, ¿cuál verdad?: que las cosas, desde la matanza de 1907 no han cambiado nada.¹⁰

El preludio de Prado no solo contextualiza los precedentes de la matanza, sino que busca mostrar quiénes son los que se benefician y quienes son las víctimas de estas violencias, ya sea una guerra o una masacre. Los que pagan con sus cuerpos y sus vidas son siempre los guanacos (fig. 2), mostrando así cómo estas violencias se perpetúan porque están imbricadas en el sistema capitalista que Chile ha ido construyendo hace más de 100 años. Prado divide a los animales no por nacionalidad (aunque

¹⁰ <https://bibliotecaviva.cl/conversando-de-comic-con-pedro-prado-y-marco-rauch/>

irónicamente usa al bulldog inglés para representar a un empresario inglés), sino que por clase. El formato de la historieta nos permite internalizar esas distinciones rápidamente a lo largo de la narrativa: al alejarse aún más de una suerte de reconstrucción realista de la masacre, sino que busca mostrar visualmente las políticas que alimentan la violencia de la masacre. La policía (dividida entre guanacos y ratones) actúa como el brazo opresor del gobierno (representado como gallinas, bulldogs, cóndores), haciendo de la violencia un evento más alienante en tanto es casi intra-especie. Guanacos matando otros guanacos bajo órdenes de otros animales.

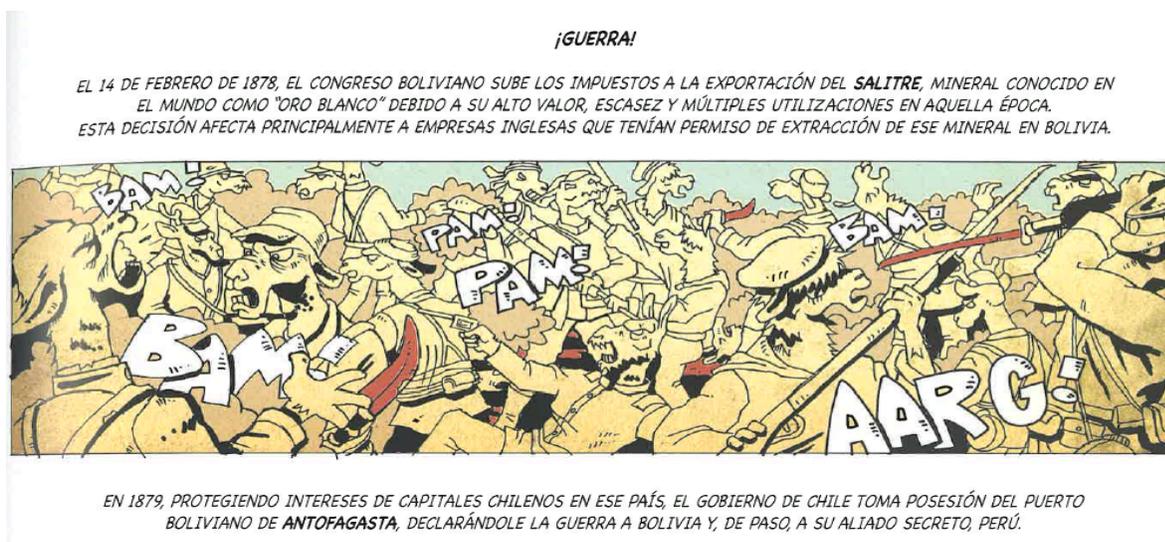


Fig. 2: Los soldados de los ejércitos chileno, boliviano y peruano (Prado 7)

Prado usa el recurso de la zoomorfia no para descontextualizar y tratar de convertir el relato de Santa María en una historia universal sobre violencia u opresión, sino que busca subvertir las expectativas que generan estos personajes animalizados al resaltar que este recurso está siendo usado para demostrar que estas clasificaciones son arbitrarias y apuntan a un problema social (cuyo resultado será la masacre). En otras palabras, la animalización se refiere a cómo son percibidos los huelguistas: son tratados como bestias por ser la clase trabajadora, la clase explotada, una masa que no tiene

educación ni cultura. Al mostrar a policías guanacos atacando a los huelguistas, Prado revierte las alianzas que esperamos que se den dentro de una misma especie (fig. 3). Así también, al momento de arribar a Iquique, los ciudadanos ven con malos ojos a estos huelguistas harapientos que están invadiendo sus calles. Dentro de la fábula, los conflictos tienden a ser entre especies, pero en *Santa María 1907* esas alianzas especistas se pierden porque el poder de las clases opresoras va más allá de raza, etnia o género. Es un odio universal hacia la clase trabajadora, una clase donde hay diferentes nacionalidades (los guanacos son chilenos, peruanos y bolivianos). Así, el recurso de la zoomorfía logra resaltar las percepciones que una clase tiene sobre la otra: la pugna que se gesta en el norte no nace de un conflicto “natural” entre miembros de distintas especies del reino animal; la animalización de estos sujetos nace del conflicto de clase que generan las desigualdades dentro del Estado chileno, avivadas por industrias abusivas como la industria salitrera.



Fig. 3: Entre los ratones, un policía guanaco parece dudar (Prado 17).

Santa María 1907 no es la primera novela gráfica en usar el recurso de la zoomorfía para contar una historia de violencia. Una inspiración que ha Prado ha citado en distintas entrevistas es la obra canónica *Maus*, de Art Spiegelman. Spiegelman recrea el testimonio de su padre, un sobreviviente del Holocausto judío en la Segunda Guerra Mundial, pero los judíos son ratones antropomorfizados,

mientras que los alemanes son gatos. La relación de enemistad natural entre gatos y ratones es usada por Spiegelman precisamente por la ideología nazi que veía a los judíos como no humanos, una raza inferior que ameritaba ser exterminada —una plaga—. Resulta una decisión controversial porque parece emular el discurso que llevó al Holocausto; sin embargo, Spiegelman busca mostrar que la percepción de los judíos como ratones no es interna: “If Jews are mice and Germans are cats, then, they seem to be so not immutably but only *in relation to each other* and in relation to the Holocaust and its memory. They are human but for the predator/victim relationship between them” (Hirsch 13). Los ratones de *Maus* se ven como humanos (hay un panel donde aparece un ratón no-antropomorfo); su estado de ratón no es verbalizado tampoco. Entonces, Spiegelman no usa la zoomorfia para convertir el Holocausto en una fábula o en una narrativa idílica ni universal, sino para mostrar cómo los discursos antisemitas transforman a estas personas en animales, porque es al *entrar* en esta relación víctima/depredador que se animalizan.

El uso de la fábula como un elemento de mediación del testimonio de Spiegelman padre puede parecer trivial, o un elemento que no le hace “justicia” al horror del Holocausto. El debate causado por *Maus* añade a la compleja discusión sobre la representación del trauma.¹¹ Como discute Marianne Hirsch, *Maus* pertenece a un trabajo de la posmemoria, ya que es la memoria de un hijo de un sobreviviente. Es una memoria heredada que se vuelve tan integral en las vidas de estos hijos que pasan a ser memorias propias: *Maus* es el resultado de la posmemoria que Art Spiegelman heredó de su padre, Vladek. Así, Spiegelman no se aproxima a esta experiencia del Holocausto de forma directa o más factual/documental:

¹¹ Elie Wiesel argues that “there is no such thing as a literature of the Holocaust” and T.W. Adorno, echoing Wiesel, strongly states that “to write poetry after Auschwitz is barbaric.” Within this view then, it is nearly impossible to aesthetically capture or represent the evil of the Holocaust and the suffering of the Jews; anything that attempts to appropriate the trauma is ‘barbaric.’ Since comics are commonly viewed as trivial, such an endeavor by Spiegelman to represent the Holocaust might appear to Adorno, Wiesel and others as grotesquely comedic, mocking, and derogatory: to assimilate the Holocaust into daily structures of thought and to attempt to understand the unimaginable through mass cultural forms is akin to accepting the Jewish genocide as one historical event among many. (Kohli 4)

Second-generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effect of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child's confusion and responsibility, by a desire to repair, and by the consciousness that her own existence may well be a form of compensation for unspeakable loss. Loss of family, home, of a sense of belonging and safety in the world "bleed" from one generation to the next. (*The Generation of Postmemory* 34)

La zoomorfía en *Maus* puede verse como una manifestación de aquel vacío intergeneracional que crea contradicciones, limitaciones y vacíos de la transmisión de la memoria y el trauma. La segunda generación busca encontrar formas de representar una herencia que permea estas vidas, por lo que esta fábula que crea Spiegelman, usando un medio como el cómic/la historieta—un medio que se asociaba como lectura para niños fanáticos de los superhéroes o personajes cómicos—, es su forma personal de representar los traumas heredados de su padre.

Quería destacar el caso de *Maus* porque *Santa María 1907* nos invita a reflexionar sobre una memoria heredada de forma aún más indirecta que el trabajo posmemorial de Art Spiegelman. Los lectores del siglo XXI probablemente solo saben de Santa María a través de libros de historia, novelas, un artículo en Wikipedia o reportajes televisivos. Es una memoria que no se ha transmitido desde lazos familiares que esculpen las vidas de sus receptores. Sin embargo, la historieta de Prado invita una reflexión similar sobre el vacío entre el evento en sí y la distancia espacio-temporal de la memoria mediada que se ha creado de la matanza. A más de 100 años de los hechos, estos guanacos y ratones exaltan la distancia y la imposibilidad de reconstruir el evento de una forma no-mediada, por lo que Prado toma un texto como el de Rivera Letelier, el cual ya nos entrega una reconstrucción mediada de la matanza, y la re-reconstruye alejándose aún más de cualquier intención realista y enfatiza la distancia

entre los lectores y los huelguistas. Sin embargo, en ese distanciamiento con estos sujetos animalizados, también se da la posibilidad de generar otras formas de empatía.

La transformación de cuadrúpedos a bípedos de los animales en *Maus* y *Santa María 1907* permite que sus lectores se identifiquen más prontamente con estos personajes en tanto se asemejan más a nosotros. Tomar una historia humana, ya sea el Holocausto o la matanza de Santa María, y convertirla en una historia animal logra *actualizar* estas memorias heredadas: estos trabajos crean nuevas avenidas para conocer estos pasados conscientes de la imposibilidad de reconstruirlos a la “perfección”. Como apunta Hirsch: “Postmemorial work . . . strives to reactivate and re-embody more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression” (33). Estos pasados pasan de ser eventos históricos a memorias, en tanto la memoria apunta a la conexión afectiva que existe con esos pasados. En el caso de Prado, él toma una memoria ya mediada al adaptar una reconstrucción ya dramatizada de los hechos, lo cual no denosta el valor de su obra, sino que permite comprender la novela gráfica como una manifestación del estado actual de la rememoración de Santa María de Iquique. En otras palabras, la animalización de la masacre expone la creciente distancia con los hechos de 1907, pero también el ímpetu que existe por querer preservar su memoria de forma dinámica, siempre presente y siempre viva.

Esta búsqueda por tratar de encontrar algún lenguaje que permita expresar el trauma de lo no vivido, de lo heredado indirectamente es en sí un intento por reclamar estas experiencias para imaginar nuevos futuros. El uso del cómic permite narrar los hechos de la matanza a través de un nuevo formato, combinando el arte secuencial de la historieta con convenciones propias, como el uso de burbujas de diálogo y paneles que construyen la narrativa. El arte del cómic no es exclusivo del siglo XXI, pero sí ha visto un auge en los últimos 40 años tanto en su popularidad a través de las historias de superhéroes de Marvel Comics y DC Comics, como en su percepción como un arte “serio”, gracias

a títulos como *Watchmen*, *The Dark Knight Returns*, *Blankets*, *From Hell*, entre muchos otros. Incluso, el formato de la novela gráfica permitió comercializar estas historias para diferenciarlas del nombre “cómic” o “historieta”, tradicionalmente asociado con historias para niños. Además, la novela gráfica también alude a una narrativa completa, no un volumen publicado mensualmente sin una fecha de término preestablecida, como lo son las tiras de *Batman* o *Spider-Man*. Al desarrollar y adaptar los sucesos de Santa María de Iquique al formato del cómic/novela gráfica, Prado expande los círculos de recepción para rememorar la matanza, abriendo su memoria a nuevas audiencias que pueden conocer sobre este pasado no solo desde la mediación de la zoomorfia, sino también desde el formato mismo de este arte secuencial.

Scott McCloud, dibujantes de cómics y autor de *Understanding Comics* —uno de los libros más esenciales sobre el arte del cómic—, comenta lo siguiente: “when you look at a photo or realistic drawing of a face, you see it as the face of *another*. But when you enter the world of the *cartoon*, you see yourself” (36). Resulta importante entender los efectos de la zoomorfia y del uso de los dibujos en *Santa María 1907* en tanto nos permiten comprender cómo sus lectores se relacionan con la memoria de la matanza. Pareciera que el texto de Prado nos aleja de la memoria al interponer estos elementos artísticos que parecen mediar la memoria; sin embargo, podemos ver cómo este cómic puede funcionar como una ventana para una generación de nuevos lectores familiarizados con las convenciones y expectativas de este formato que conocerán sobre los sucesos de Santa María a través de estos animales. Verán en estos animales las huellas inalcanzables de un pasado con el que no tienen mucho más en común que el territorio nacional que habitan. Sin embargo, en ese vacío entre 1907 y su presente, los lectores pueden empatizar con las pugnas de los huelguistas a través de este producto cultural.

Conclusión

La matanza de Santa María es un caso ejemplar. Ejemplar en cuanto se ha utilizado en la posteridad como un estandarte de las luchas sociales que han surgido a lo largo del siglo XX y que siguen ocurriendo hoy en el siglo XXI: “¿qué nos quedó después de este episodio trágico de la historia de Chile? Nos quedan los imaginarios, sus respectivos rostros, su legado, su honor y rabia, los discursos plasmados en múltiples relatos, como también su clara añoranza por una sociedad menos injusta, violentada y asesinada” (González Pizarro 39-40). La matanza ha sido tradicionalmente enmarcada con un énfasis en el futuro, donde el objetivo de su rememoración está en su utilidad para los proyectos políticos del presente, algo que se percibe en la popularidad que el episodio adquirió durante los años 70, donde el contexto político y el apogeo de la Nueva Canción chilena contribuyó a la amplia difusión de esta historia relativamente olvidada. Recién en los años 2000, en parte gracias a la celebración de su centenario, la matanza resurge en la cultura popular a través de textos como las novelas aquí analizadas, las cuales buscan recontextualizar los eventos por medio de reconstrucciones que buscan explorar especificidades de este pasado, ya sea a través de sus diálogos, costumbres, o incluso usando animales autóctonos de la zona; las novelas usan una variedad de recursos con el fin de señalar al lector los aspectos que hacen de esta matanza algo más que un caso ejemplar. Estas novelas buscan, a su modo, enfatizar la masacre como un evento del pasado específico, al que hay que *remontarse* en lugar de pensarlo puramente como un evento que se *adapta* para el presente.

La producción cultural que ha surgido en torno a la matanza da cuenta de una búsqueda por encarnar el pasado, tratar de humanizarlo, y comprender sus causas y sus consecuencias. En su análisis sobre la historiografía de la matanza, Omar Núñez discute aquello que los historiadores han relegado en tanto buscan explicar los antecedentes que lideraron a la masacre:

Si la *Cantata Santa María de Iquique* del compositor Luis Advis tiene la virtud de conmover los espíritus con su música y letra, al punto de poder recrear el dolor, el horror y la muerte en

quien escucha su cadenciosa melodía, la historiografía —por el contrario— se caracteriza por enfocar la violencia acaecida en la Plaza Manuel Montt como un fenómeno instrumental, carente de toda emotividad y expresividad. (133)

Núñez apunta aquí al relegamiento de los aspectos más “humanos” que pasan a un segundo plano en el proceso historiográfico, donde el horror de la matanza se invisibiliza a medida que se racionaliza como un proceso histórico con antecedentes y repercusiones en el presente. Al convertirse en un hito del siglo XX —es más, un hito fundacional que marca un siglo completo de disputas sociales y más masacres—, el recuerdo de la matanza (al menos dentro de la historiografía izquierdista y progresista chilena y de los mismos movimientos de trabajadores) termina naturalizando la matanza al convertir la muerte en un resultado trágico pero esperable dentro del contexto de los procesos históricos de los movimientos proletarios/populares chilenos:

El no aparecer como un ‘mal mayor’ que deba ‘ser pensado—’ para usar la fórmula de Enzo Traverso en su crítica a los intelectuales europeos que no percibieron el significado histórico de Auschwitz-Birkenau— quizá obedece, como sugiere Sergio González, al hecho que los propios trabajadores naturalizan las masacres, la represión y la muerte como algo inevitable de su tortuoso recorrido histórico, “como parte de un sacrificio conocido y familiar”. (141)

Por estas razones, estudiar la rememoración de la matanza dentro de la cultura popular resulta tan importante, porque en ella se destilan algunas de las ideologías de los movimientos izquierdistas del siglo XX, como se percibe en la *Cantata*, la cual tiene ciertos efectos contradictorios. Mientras tiene el poder de “conmover”, como dice Núñez, también perpetúa el aspecto trágico/inevitable de la historia de los movimientos populares chilenos, mostrando que la muerte es una posibilidad siempre que existe una pugna por la reivindicación de derechos laborales o civiles.

En las novelas de Rivera Letelier y Prado vemos una complicación (no necesariamente una oposición) de aquel legado dentro de la cultura popular y de la historiografía. La humanización de

estos personajes mediante el retrato de sus vidas cotidianas (o de su animalización) nos permite explorar el aspecto más horrible y menos sensato de la matanza: la muerte como horror —no la muerte como una consecuencia aceptable de la guerra entre clases o como resultado del siempre opresor Estado—. Mediante el punto de vista de los huelguistas, los lectores se convierten en testigos de un baño de sangre, de cuerpos mutilados de niños, adultos y viejos, de su incredulidad ante el ilógico y repulsivo actuar de la policía. Y es esa incredulidad lo que tal vez causa más impacto en el lector que ya conoce el resultado de este proceso y ve entonces a estos personajes caminar hacia su propia muerte sin estar conscientes de ello. Como lectores, empatizamos con estos personajes no como héroes ni mártires de un proceso histórico, ya que ninguna de las dos novelas dedica sus páginas a explorar los antecedentes o las consecuencias de la matanza; los textos buscan generar empatía a través del contraste entre la esperanza de los trabajadores y el horror que sufrirán posteriormente. Aún sin tener una segunda parte donde supuestamente se retratará la matanza, *Santa María 1907* ya nos ofrece una mirada en las vidas de estos trabajadores, esperanzados al llegar a la ciudad moderna de Iquique, donde los niños pampinos se maravillan ante el circo y los obreros ven impresionados a los elegantes ciudadanos. La novela de Rivera Letelier termina con la matanza, sin un epílogo que explique lo “ganado” por los huelguistas, solo con Olegario abandonando la ciudad de Iquique y los cuerpos de sus compañeros para volver a su trabajo en la minera de San Lorenzo. La matanza es una presencia fantasmagórica que altera nuestra percepción de eventos cotidianos y a veces alegres: el peso de la historia lo asignamos nosotros como lectores al contrastar estas vidas con sus muertes. Así, al no concluir con aquellas victorias, pugnas y más actos de violencia que vendrán en el futuro del siglo XX, ambos textos buscan dejar el futuro abierto, sin darle una racionalización a la violencia y sin justificar el “sacrificio” de los huelguistas. Estos textos nos permiten aproximarnos a la historia sin verla como finalizada, ni tampoco como pequeñas piezas de engranaje dentro de la gran máquina de la Historia. Esta búsqueda por rescatar las voces de los huelguistas y recrear un pasado con el cual los lectores del

siglo XXI pueden empatizar permite crear nuevas formas de experimentar el pasado y de relacionarse con un evento aparentemente ya resuelto.

Los textos aquí analizados buscan, a su propio modo y a través de sus propios géneros y medios, reconstruir esta matanza con el fin de recordarla, de honrar su memoria, y de comprender qué lecciones se pueden sacar de ella para construir nuevos futuros. De esta forma, no solo se vuelve necesario hacer un análisis crítico del trabajo histórico de la masacre, como lo hace Núñez, sino también historizar las reconstrucciones mismas de la matanza; es decir, historizar el rol de la matanza dentro de la cultura popular, ya que al estudiar estos textos como artefactos que median el pasado, entonces podemos descubrir cómo la memoria re-significa el pasado:

The original experiences of memory are irretrievable; we can only “know” them through memory remains—images, objects, texts, stories. Saying that memory is changeable does not imply that it is only constructed through the agendas of the present. Rather, it shifts the discussion of memory, in particular cultural memory, away from questions of truth and toward questions of political intent. . . What memories tell us, more than anything, is the stakes held by individuals and institutions in attributing meaning to the past. (Sturken 9)

En el siglo XXI, la memoria de Santa María se re-incorpora a una esfera pública y política donde reconstruir el pasado como *hechos* parece insuficiente, como tampoco lo son los relatos épicos, trágicos o arquetípicos de la historia de Chile. La memoria cultural se presenta como un fenómeno donde la centralidad de su existencia no está en su precisión: como muestran estas novelas, son reconstrucciones que en ningún momento buscan ser un retrato “fiel” del pasado. No son factuales, pero tienen el potencial para resignificar el pasado, dándole atribuciones que antes que no tenían y generando memorias en audiencias que incorporan estos textos como artefactos que contienen memoria, sean estas memorias históricamente correctas o no.

Las novelas, como todo artefacto de la memoria, son ruinas de algo que ya no existe; sin embargo, parecen contener una memoria o algún rastro de ella. A lo que apunta la cita de Sturken es que estos remanentes son fenómenos en sí que nos permiten entender qué rol (político) cumplen en la esfera pública. Una novela como *Santa María de las flores negras* y su “aceptación” —que se convierta en una novela popular y que sea apreciada como un acto de memoria que fomenta el reconocimiento de la matanza en nuevas generaciones de lectores— nos ayuda a entender el estado de la memoria hoy, donde este tipo de relatos históricos parece generar un encuentro con la memoria a través de las sensaciones que estas narrativas crean. La novela de Rivera Letelier busca rescatar una oralidad que ya está perdida y busca retratar las vidas cotidianas de los huelguistas. Por otro lado, Prado construye un relato visual que nos incita a “ver” a estos huelguistas desde su bestialidad (en cuánto a cómo el Estado los transforma y los percibe como bestias). Son historias que nos “chocan” por distintos motivos, a pesar de ser superficialmente la misma historia. El pasado se vuelve una memoria encarnada en los cuerpos cansados de los obreros, de sus hijos, de sus esposas... todos caminando por el arduo desierto para llegar a la gran ciudad de Iquique. Las novelas buscan reinscribir el pasado a través de los cuerpos para hacer de este pasado una memoria encarnada, que no proviene de un testimonio directo, sino del acervo cultural ya existente en torno a la masacre. En otras palabras, a pesar de la distancia entre la matanza y el siglo XXI, los lectores de Rivera Letelier o Prado pueden igualmente tomar estos artefactos como contenedores de memoria y que, por lo tanto, producen la sensación de un pasado, sea “real” o no. Sturken agrega que

Cultural memory is not in and of itself a healing process. It is unstable and unreliable. Its authenticity is derived not from its revelation of any original experience but from its role in providing continuity to a culture, the stakes in creating values in that culture, and the fundamental materiality by which that culture is defined. By recognizing that memory manifests itself in different and unexpected forms, that it integrates fantasy, invention, and

reenactment, that it is a process of engaging with the past rather than a means to call it up, we will come to understand its role in enabling individuals to imbue the past with value in the present. (259)

Las versiones del pasado que crean los textos vistos en este capítulo asumen las brechas que crea el paso del tiempo. Cada uno usa recursos propios de su medio para completar estas brechas para poder interactuar con ese pasado: como lectores de *Santa María 1907* nos percatamos de los elementos fantásticos de la novela gráfica, sabiendo que ese pasado no fue así. Sin embargo, el texto es en sí una muestra sobre cómo se manifiesta la memoria actualmente, cómo el pasado se revisa de formas menos atadas a nociones de “verdad” y “precisión histórica.” La reacción que buscan estos textos resulta más importante en tanto pueden generar experiencias que movilicen el presente.

El pasado de Santa María es lejano. No hay sobrevivientes que ofrezcan sus testimonios, por lo que su memoria cultural se compone de reconstrucciones parciales e imaginadas; sin embargo, su memoria se mantiene activa, generando nuevas formas de experimentar este pasado. Macarena Gómez-Barris apunta que, “Cultural production does not provide mere repositories, reflections, and expressions of the force of the past in the present, for they are also productive sites of social meaning where societies deal with, contest, struggle over, represent, and continue their journey through rupture” (7-8). Hoy, estos medios de la memoria y la producción cultural que generan en torno a pasados violentos pueden entenderse como fenómenos que ejemplifican una voluntad por reencontrarse con el pasado y por su valor para comprender el presente y para construir nuevos futuros.

La matanza hoy permite ejemplificar cómo actúa los agentes represores del Estado cuando las protestas sociales toman fuerza y se organizan, por lo que la matanza se reconstruye como relato de advertencia ante la posibilidad de la represión. Las memorias de la violencia estatal (de la dictadura y de otros períodos, como las masacres obreras) han vuelto con más fuerza ante la escalada de violencia

por la que ha pasado el país en el último año en el contexto de la revuelta social de octubre de 2019. El actuar policial en las revueltas de estudiantes de principios del siglo XXI, el “Caso Quemados” de 1986, el allanamiento a poblaciones pobres de Santiago en los primeros días de la dictadura, las imágenes televisadas de estudiantes siendo golpeados y arrestados por Carabineros en protestas de los años 80, y un sinnúmero de otros eventos de violencia policia/estatal, vuelven a aparecer en la esfera pública y son rememorados en el contexto de la protesta actual. Todas estas memorias violentas, cuya causa común parece siempre la defensa de los intereses privados/estatales por sobre los intereses del pueblo, convergen en momentos algidos como el actual que denotan la crisis del sistema. El movimiento anti-capitalista de hoy, y la férrea defensa del gobierno por proteger los intereses privados de grandes compañías nacionales e internacionales, muestran algo más que un paralelismo con la memoria de la matanza. Estas memorias permiten contextualizar las problemáticas actuales al comprender que hechos como la represión policial en Chile no corresponden a anomalías sino que son componentes esenciales de un sistema establecido por décadas y centenarios. La memoria de Santa María, al ser reconstruida y amplificadas por estos textos culturales, permite así crear un puente entre el pasado y el presente para formar así nuevas visiones del futuro.

Epílogo: Cada año, la lucha continúa

En diciembre de 2019, a dos meses de comenzada la revuelta social, se realizó la conmemoración de otro aniversario de la matanza. Distintas agrupaciones sociales realizaron una invitación abierta a la ciudadanía para recordar el aniversario número 112 de la matanza:

Se invita a agrupaciones sociales, culturales, estudiantiles y a la comunidad en general, a participar de una reunión de coordinación de las distintas actividades de conmemoración de los 112 años de la Masacre Obrera en la Escuela Santa María, las que tendrán gran significación

en el actual contexto de movilizaciones contra la precarización de la vida y la lucha constante por la reivindicación de nuestros Derechos Humanos. Esta es una iniciativa ciudadana para generar un calendario de apoyo, colaboración y difusión entre quienes estén organizando actividades.¹²

En el contexto de la actual revuelta social por la que está pasando Chile, memorias como la de Santa María actúan como plataformas políticas para amplificar las reivindicaciones del presente, plataformas que en sí son amplificadas o relacionadas al acervo cultural preexistente en torno a este evento. Textos olvidados vuelven a popularizarse o estimulan la reevaluación del pasado, pero también muestran la maleabilidad del pasado, una maleabilidad que muestra cómo estos relatos previamente considerados como fundacionales, épicos e intocables hoy son transformados y reimaginados para el presente. La matanza no se ha *desvirtuado* debido a estos procesos culturales y la acumulación de textos culturales que contribuyen al acervo existente en torno a ella; el hecho de que la matanza sea hoy conocida por jóvenes y adultos a través de una variedad de textos permite entender cómo la memoria puede ser una herramienta para movilizar en luchas reivindicativas, incluso con la existencia de diferentes versiones de la matanza. Al no estar ligada a una sola versión de “verdad”, la memoria acepta todas estas reconstrucciones, ya que es en la acumulación de ellas donde la memoria se amplifica, manifestando el potencial que tiene en crear formas de movilización como la que vemos en esta conmemoración, sin importar que hayan pasado 112 años desde los trágicos sucesos de la Escuela Domingo Santa María de Iquique.

¹² <http://piensachile.com/2019/12/invitacion-a-preparar-la-conmemoracion-del-112-aniversario-de-la-masacre-en-la-escuela-santa-maria-de-iquique/>

CAPÍTULO 2

La masacre de Ránquil:

Lo efímero, la memoria y el teatro

Preludio

Solo 27 prisioneros llegaron a la comisaría de Temuco. Comenzaron la marcha cientos de ellos, pero la gran mayoría desapareció en el camino. O fue desaparecida. Uno de los testigos dijo que la sangre de los muertos tiñó de rojo el río Bío-Bío. La policía los había matado. Muchos cuerpos no fueron recuperados y se los llevó el afluente del Bío-Bío. Eran los cuerpos de campesinos que habían participado en una revuelta en el territorio de Ránquil, en los alrededores del gran río. La revuelta terminó con muchos heridos y muertos, pero sería aquella marcha hacia la ciudad de Temuco donde el número de muertos sigue subiendo, sin tener un número muy claro. Los que quedaron en el camino podrían ser hoy considerados los primeros detenidos desaparecidos del siglo XX en Chile, un término que nos resulta demasiado familiar pero esas palabras no existían en 1934, año en que ocurre la masacre de Ránquil.

Introducción

Esta matanza fue la culminación de décadas de batallas judiciales y extrajudiciales en torno a las tierras de la provincia de Lonquimay, tierras disputadas por latifundistas, colonos, campesinos y mapuche de la zona. En el año 1934, los últimos tres grupos decidieron tomar a la fuerza las tierras que el gobierno le había otorgado unilateralmente a los latifundistas. Ante el apoyo que comenzó a ganar esta iniciativa alrededor de la provincia, y luego de partidos políticos de izquierda, el gobierno

necesitaba neutralizar esta amenaza. Aunque los habitantes de la región tenían algunas armas muy rudimentarias, el presidente preparó a su policía para una guerra. El resultado fueron 3 policías muertos y un número todavía indeterminado de campesinos, colonos y mapuche; algunas fuentes hablan de entre 20 y 40 muertos, mientras que otras hablan de unos 400 (Miller Kublock 152). La matanza, incluso hasta el día de hoy, ha sido materia de investigación historiográfica y de fuentes contradictorias.

El siguiente capítulo discutirá el rol político y cultural que cumplió la masacre de Ránquil¹³ a lo largo de los siglos XX y XXI, en particular cómo ha sido reconstruida en la posteridad y su influencia en diferentes presentes. Me enfocaré en el rol que el teatro ha tenido en la conservación y difusión de la memoria cultural en torno a los sucesos de Ránquil, particularmente en la obra *Los que van quedando en el camino*, escrita por Isidora Aguirre en 1969, y montada décadas después por Guillermo Calderón en el marco del Festival Santiago a Mil en el año 2010. Arguyo en estas líneas que, a pesar de su estatus emblemático actual, la memoria en torno a la matanza ha sido difícil de masificar, de convertir en un evento que sirva como ejemplo cristalino y didáctico que contenga lecciones para el presente. Debido a sus complicados antecedentes y su utilización política durante los años 60 y 70, la matanza ha existido en la memoria cultural como un evento que realmente no se ha reconstruido en medios masivos. Es más, su reconstrucción, la cual se ha dado principalmente a través del teatro, la ha convertido en una memoria que se resiste a las lecturas más efectistas que se suelen ver en reconstrucciones históricas en medios masivos como la televisión y el cine. La memoria de esta masacre sirve como contrapunto a las otras memorias de los otros capítulos de esta disertación en tanto es la única que no hace el “salto” a los medios masivos, a pesar de ser un evento significativo del siglo XX. Ránquil no es una memoria

¹³ Distintas fuentes citan el fundo de Ránquil con diferentes acentuaciones —Ranquil, Ránquil o Ranquíl—. He mantenido la ortografía original en todas las citas de este capítulo. Como dijo uno de los lugareños y sobrevivientes de la masacre: “Me llamo Ismael Cáster. Tengo 71 años. Vivo En Ránquil. Nosotros, los del lugar, afirmamos la palabra en la letra ‘a’: Ránquil.” (*Revista Ramona*)

ejemplificadora; es una memoria que tiene lecturas complejas y que no solo se puede resumir a un episodio de abuso de poder por parte de la policía. En el teatro es donde la práctica de la memoria se vuelve compleja precisamente por las facultades del medio, donde el cuerpo y la performance se vuelven formas de expresión que buscan diferentes avenidas para hacer memoria, formas de transmitir memorias que no se localizan en el archivo.

La memoria de Ránquil es una memoria que se transmitió de forma oral inicialmente, donde los sobrevivientes transmitieron sus experiencias dentro de la comunidad, preservándose y perseverando ante la supresión de un gobierno que no quiso referirse a los hechos ocurridos y los minimizó como una revuelta violenta que requirió la fuerza implacable pero necesaria de la policía. Su resurgimiento dentro de la cultura popular ocurre dentro del teatro, una práctica alejada de aquello que entendemos por archivo, un sitio que privilegia lo escrito y lo canónico por sobre las prácticas corporales y performativas. En su influyente libro *The Archive and the Repertoire*, Diana Taylor explora cómo la performance funciona como un acto de transferencia de conocimiento social, de memoria y de un sentido de identidad a través del acto de recrear, de lo que Richard Schechner llama “twice-behaved behavior” (Taylor 2-3). La definición de performance es amplia, incluyendo prácticas como el teatro, la danza, rituales, protestas políticas, pero es una noción que varía: “What one society considers a performance might be a nonevent elsewhere” (3). Taylor no ve la performance como una oposición a la escritura al hablar de performance como *repertorio* y el lenguaje escrito como *archivo*, sino que busca que lo performativo sea considerado como un sistema que produce conocimiento, y así, expandir lo que consideramos conocimiento, que suele ser relacionado con los archivos escritos que son retransmitidos a lo largo del tiempo.

En referencia a la construcción de la ciudad letrada sobre la que escribe Ángel Rama, Taylor comenta: “Nonverbal practices—such as dance, ritual, and cooking, to name a few—that long served to preserve a sense of communal identity and memory, were not considered valid forms of knowledge”

(18). En cambio, prácticas como documentos, mapas, textos literarios, restos arqueológicos, videos y CDs son considerados archivos porque aparentemente no cambian, y así, sostiene poder: “Archival memory works across distance, over time and space; investigators can go back to reexamine an ancient manuscripts, letters find their addresses through time and place...” (19). El repertorio, en cambio, promueve memorias encarnadas, actos que normalmente se piensan como efímeros y de conocimientos no-reproducibles: “The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by “being there,” being a part of the transmission” (Taylor 20). Taylor invita a entender las prácticas orales y corporales como formas válidas de transmitir conocimiento; de hecho, como prácticas que amplían lo que entendemos por conocimiento, el cual tiende a ser visto como algo que se transmite exclusivamente a través del archivo.

Peggy Phelan, en *Unmarked: The Politics of Performance*, dice lo siguiente: “Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as “different.” The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present” (146). La performance, y por extensión, el teatro, conforman prácticas que no necesariamente dejan de crear conocimiento por ser efímeras, sino que es aquella imposibilidad de repetirse en ese tiempo preciso de la performance misma la que convierte a la performance en un acto único, donde cada iteración de esa performance genera un acto único de transferencia de conocimiento. Por ejemplo, cada función de una obra de teatro es única, en un tiempo y espacio que no se vuelve, donde existen matices en las actuaciones, donde alguna escena tiene algún cambio pequeño, o donde la audiencia reacciona de una forma u otra. Todo momento en esa performance es irreproducible, pero eso no quiere decir que no haya un acto de transferencia. Como veremos a lo largo de este capítulo, nos enfocaremos en dos puestas en escena de la misma obra, pero cada reiteración de la obra ocurre en un momento de la historia chilena que convierte a cada montaje en

una obra única, que merecen sus propios análisis desde el lugar y tiempo de enunciación en que se dieron.

El teatro parece enmarcar la memoria de Ránquil como una experiencia efímera que, como tal, se resiste a ser explicada. La obra (y sus versiones) no buscan darnos a conocer sobre los antecedentes y el por qué ocurrió esta sangrienta revuelta ni hacer un “recuento” extenso sobre la masacre y sobre la organización del campesinado. Es más, la versión de Aguirre solo se enfoca en los campesinos que participaron de la revuelta, no de los mapuche. Tampoco retrata a los latifundistas. Solo aparecen un par de Carabineros. Como analizaremos en la sección, la forma en que se narraron los eventos de Ránquil en la prensa y desde la política deja muchos vacíos que no han sido reconstruidos en la producción cultural, lo que ha contribuido a este estatus de “inarchivable” de la memoria de Ránquil. En otras palabras, el teatro no actúa como una herramienta que ayude a incorporar esta memoria a un archivo oficial que explique los antecedentes de la masacre ni haga estos antecedentes accesibles a un gran público. El teatro, precisamente por su efímera representación, no busca ser un texto que esclarezca la verdad de Ránquil. De hecho, se resiste a ser eso.

Por esta razón hablar de lo efímero resulta necesario para examinar los vaivenes de la memoria de Ránquil, y en particular las dos performances de la misma obra que analizaré a lo largo de este capítulo. En aquel tiempo sincopado de cada performance hay décadas de diferencia, donde se reencarna un pasado para traerlo a diferentes presentes. Esta reconstrucción se da de forma efímera e inarchivable; a pesar de esto, transmite un conocimiento —un conocimiento no-tradicional en tanto se genera a través del cuerpo, del movimiento de los actores, de la puesta en escena y de la experiencia de la audiencia—. Así, en ese largo período que separa a una performance de la otra, cabe preguntarse qué ha cambiado entre una performance y otra. O, mejor dicho, cómo hemos cambiado nosotros — los espectadores— entre una performance y otra. La memoria de la matanza de Ránquil recorre un camino muy diferente al de otras memorias que hoy son consideradas emblemáticas. Es una memoria

que no se ha adecuado de forma tan lineal al archivo histórico del siglo XX chileno, y creo que su resistencia se da en su prevalencia dentro del repertorio que genera el teatro; dentro del acto de transferencia de una memoria que escapa del archivo tradicional y hegemónico. La performance de la obra teatral es en sí una práctica que se ha preservado a lo largo de estas décadas y se re-crea/re-presenta a nuevas audiencias que funcionan como receptores de esta memoria encarnada en los cuerpos del elenco de *Los que van quedando en el camino*.

En la siguiente sección contextualizaré la matanza y los silencios oficiales por lo que pasó, para así dar paso a un análisis de la obra de Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*, tanto su uso político dentro de la campaña presidencial de Allende, como sus posteriores reescenificaciones durante la dictadura de Augusto Pinochet. En la segunda mitad de este capítulo me enfocaré en el estatus de esta memoria en el siglo XXI, especialmente en el re-montaje que hace el dramaturgo Guillermo Calderón en el año 2010 de la obra original de Aguirre. La particularidad de esta obra no es solo el contexto bajo el cual se monta, sino también el espacio dentro del cual se presenta: la ex-Cámara de Diputados. Calderón trae a los actores que participaron del montaje original para que reencarnen los eventos de Ránquil dentro de un espacio muy diferente, en un espacio oficial y solemne, un espacio donde también se había oficializado el silencio en torno a la masacre de Ránquil. Finalmente, este análisis comparativo de ambas *Los que van quedando en el camino* nos permitirá reflexionar sobre el acto de recordar a través del acto encarnado que es la performance teatral y cómo se diferencia de otras prácticas y producciones culturales prevalentes en el siglo XX y XXI.

La masacre de Ránquil y su contexto

El 14 de agosto de 1929, el presidente Carlos Ibáñez del Campo dictó el decreto N. 3871, el cual reconocía que el latifundio San Ignacio de Pemehue, de unas 132.000 hectáreas, pertenecía a la

familia Puelma Castillo. Además, se incluyeron 4.000 de terrenos fiscales más para esta familia, los cuales habían pertenecido previamente a familias de campesinos y colonos.

Aunque el Sindicato Agrícola de Lonquimay —bajo el liderazgo del profesor secundario Juan Segundo Leiva Tapia— logró la derogación de este decreto en 1931, la situación cambiaría a los pocos meses bajo la nueva presidencia de Arturo Alessandri Palma. Una comisión nombrada por el Ministerio de la Propiedad Austral revisó los decretos de la administración anterior y decidió favorecer a los latifundistas, entregándoles 30.000 hectáreas de terrenos fiscales. Los colonos, campesinos y mapuche que habían trabajado estas tierras pasarían ahora a ser considerados ocupantes ilegales.

El sindicato buscó revertir esta medida, pero no se dio ninguna solución legal. La tierra era la única fuente de sustento para centenares de familias y sin ellas, sería casi imposible sobrevivir el frío invierno que se estaba formando en 1934. Para el campesinado, el Estado y los latifundistas les habían robado sus tierras, por lo que la única vía posible parecía ser defender su tierra a la fuerza. Por estas razones, se dieron una seguidilla de enfrentamientos entre la policía y el campesinado, pero el más sangriento ocurrió en el Puente del fundo Ránquil. Ismael Cáster, uno de los campesinos involucrados en la toma de las tierras, narra su experiencia:

Y nos tomamos las tierras. Contábamos con dos carabinas Winchester, media docena de escopetas de caza. Esas eran todas nuestras armas. Los demás estábamos aperados de palos, azadones, horquetas. Leiva, Simón Sagredo y los otros dirigentes distribuyeron a los 200 hombres.

A mi me encargaron cuidar, junto a otros 80 compañeros, la ribera sur del río Ránquil, frente al puente de troncos. Debíamos vigilar el movimiento de tropas, enviar mensajes. Y si llegara el momento, pelear a muerte para no dejarlos pasar. Al otro lado esperaba el grueso de nuestra gente. Era el día de San Pedro, 29 de junio de 1934.

A las cuatro de la tarde aparecieron los pacos. Venían a caballo, dispersos por el camino. Nosotros también estábamos montados, ocultos entre unos matorrales. Al verlos venir, con los rifles en posición de combate, algunos de los nuestros se dispersaron. Los alertaron y empezó una lluvia de balas de combate. Al lado mío cayó muerto José Figueroa. Yo lo único que sentía era rabia. No teníamos una sola arma de fuego. Solo tenía en mis manos un palo grueso. Entonces yo grité: -“A ellos compañeros!”-. Espoleamos nuestros caballos y cargamos de frente. (XX)

Los campesinos no estaban lo suficientemente armados para frenar a las tropas fuertemente armadas que habían sido enviadas por el presidente para neutralizar la revuelta. El número de personas que murieron en estos enfrentamientos es todavía imposible de estimar. Muchos mapuche no se encontraban inscritos en el Registro Civil, aunque se ha estimado un total de alrededor de 500 campesinos y mapuche que murieron a manos de Carabineros. Según estos últimos, fueron alrededor de 150 a 200 personas solamente.

61 detenidos fueron trasladados a la Cárcel Pública de Temuco, pero se estima que eran más los detenidos y que algunos fueron ejecutados por Carabineros antes de su traslado. Durante los siguientes meses de 1934, la Corte de Apelaciones de Temuco iba a estar a cargo del proceso criminal de los civiles detenidos, así como también de los uniformados. Sin embargo, a finales de noviembre, Alessandri dictó una Ley de Amnistía que acabó con toda pretensión de juicio en contra de los policías involucrados.

En Ránquil, las personas que sobrevivieron a los fusilamientos extrajudiciales de la policía fueron apresados o huyeron hacia la cordillera. Muchas familias quedaron abandonadas en campamentos improvisados, tratando de sobrevivir el duro invierno. Muchas no lo lograron. Como narra una de las sobrevivientes, Emelina Sagredo:

Los niños Cisternas andaban sin ropas apropiadas. Para protegerse del frío andaban con unos cueros de animales. Por eso nos llenamos de piojos. Los Cisternas enfermaron del pulmón. Al tiempo los pillaron y al poco tiempo murieron tísicos.

Nosotros, mis hermanos y yo, arrancamos pa'la Argentina. Cuando vine a probar por fin algo caliente, me quemó el estómago como si me hubiera tragado una brasa. (XX)

La policía no solo asesinó a gran parte de los hombres campesinos, sino que también continuó persiguiendo a los sobrevivientes. Además, el gobierno buscó retratar a los campesinos como un grupo altamente organizado y armado. El Partido Comunista, que había apoyado parcialmente a los campesinos y mapuche en su revuelta, denunció las acciones de Alessandri, pero no hubo ninguna consecuencia para los perpetradores. El Congreso no publicó ninguno de los informes de los diputados que viajaron a la zona para corroborar los hechos. La matanza y la revuelta pasaron por décadas de impunidad debido a las acciones de los poderes ejecutivos y legislativos. Sin embargo, estas acciones no detendrían a los movimientos campesinos ni la memoria local de la matanza. Como veremos más adelante, a pesar del silencio impuesto, la memoria de Ránquil volvería con mayor fuerza para finales de los 60 y principios de los 70. De hecho, los testimonios que citados en esta sección fueron dados por los sobrevivientes de la revuelta de Ránquil para la revista *Ramona*, el 4 de abril de 1972.

La historia de Ránquil quedó borrada y ha sido difícil comprender en su totalidad los hechos que ocurrieron en el sur de Chile. Durante los primeros años, la participación de las comunidades Mapuche había pasado a un segundo plano, mostrando al campesinado como un grupo homogéneo que había sido entrenado y radicalizado por los Partidos Comunista y Socialista de Chile. Luego de ocurrida la masacre, en su edición del 1 de julio de 1934, el periódico conservador *El Mercurio* describe así los sucesos:

La historia de estos hechos que a muchos tomará de sorpresa; era algo esperado para aquellos que, conocedores de la región, quedaban perplejos ante la inacción casi culpable de autoridades que, sin energías, dejaban crecer la mala yerba de un comunismo de bajo interés político.

Las bandas contra quienes hoy día hay que movilizar fuerzas armadas, no son inquilinos del fundo Ranquil, no son indefensos campesinos expoliados por sus patronos; son pseudo colonos de la hacienda Ranquil, son obligados ocupantes de tierras, que han tomado alas al amparo de interesados en plataformas políticas y de ineptos colonizadores de escritorio.

(citado en *El Siglo* 14)

La creciente organización del campesinado fue tal vez una de las causas de la aparentemente excesiva muestra de fuerza por parte del gobierno de Alessandri. La matanza de Ránquil se enmarca no solo dentro de décadas de luchas de reivindicación por parte del campesinado, sino que también se intersecta con las raíces del violento proceso colonizador del sur de Chile en contra de sus pueblos originarios, por lo que el gobierno incluso trató de aminorar el apoyo mapuche a la revuelta, refiriéndose a los involucrados principalmente como colonos, ocupantes o inquilinos. Sin embargo, la pugna campesina comenzó mayor y mayor atención no solo de los partidos izquierdistas, sino de las comunidades aledañas:

La rebelión tuvo un fuerte eco en las comunidades mapuches. En Nitrito, Ránquil, Quilleime, Lolco, Trubul y en los lavaderos de oro de Lonquimay los campesinos se unieron en defensa de los expulsados, recibiendo el apoyo de los mapuche de la reducción Maripe, cuyo lonko Ignacio Maripe, quince años antes había perdido sus tierras en el mismo Fundo Ralko. Según se consigna en documentos de la época, este lonko pewenche fue salvajemente torturado en vida, sacándosele los ojos, cortándosele la lengua y las orejas hasta dejarlo exánime. (La Izquierda Diario)

Previo a los sucesos de Ránquil, los trabajadores rurales del sur —Mapuche, mestizos y no-indígenas— ya tenían una larga historia de violencia dada su ubicación en los márgenes de las autoridades latifundistas o gubernamentales. El sur de Chile ha sido una zona de varios conflictos para los gobiernos de turno. En el caso de Alessandri, una alianza más fuerte entre los partidos izquierdas, el campesinado y los Mapuche crearía escenarios aun más complicados en su lucha contra la politización de los movimientos populares. Como explica Thomas Miller Klubock:

Unlike central Chile, where the hacienda and the state enjoyed a powerful hegemony that effectively postponed any subaltern challenge to the rural order until the agrarian reform of the 1960s and 1970s, in the south peasants and laborers of all sorts, *inquilinos*, *medieros*, *arrendatarios*, *jornaleros*, *ocupantes*, and *colonos*, both Mapuche and nonindigenous or mestizo, responded to the dubious and often fraudulent legal status of many estates by invading, squatting, and claiming land they defined as belonging to the public domain. (151)

Considerando la creciente popularidad de la revuelta campesina-mapuche a lo largo de un gran número de fundos y pueblos del sur de Chile, el gobierno fue implacable en hacer desaparecer de la memoria colectiva los sucesos de Ránquil. Sin embargo, y a pesar de la violencia del gobierno en sus intentos por “pacificar” el sur de Chile, las pugnas continuarían y la memoria de los sucesos de Ránquil no sería silenciada.

El silencio en torno a la matanza de Ránquil se incorpora a la larga tradición de gobiernos democráticos que usan la represión de sus agentes armados para acallar a los movimientos populares a lo largo del siglo XX. De hecho, Ránquil no fue la única masacre en la que se vio involucrado el presidente Alessandri.¹⁴ Aunque los sucesos de Ránquil se preservaron en la memoria oral de las

¹⁴ La masacre del Seguro Obrero es el resultado del acribillamiento de 59 personas, muchos de ellos estudiantes universitarios, que pertenecían al Partido Nacional-Socialista y con lealtades al ex presidente Carlos Ibáñez del Campo. El 5 de septiembre de 1938 este grupo de “nacistas” comenzó tomándose el edificio de la Caja del Seguro Obrero, en un intento de golpe de estado contra el presidente Alessandri Palma. La respuesta del presidente —frenético ante la posibilidad de la expansión de esta revuelta, la cual agregó un segundo edificio tomado (la casa central de la Universidad de Chile)— fue la de suprimir a los insurgentes. Mientras aquellos que participaron de la segunda toma solo resultaron, en su mayoría,

comunidades aledañas, dentro de la cultura popular, con excepción del teatro, ha tenido casi nula mención, y es tal vez en parte debido a la complejidad de las relaciones entre los que participaron de la revuelta. Debido a que la prensa conservadora de la época había atribuido el involucramiento de “algunos indígenas armados” cuyo objetivo era el saqueo y el pillaje, la revuelta fue desacreditada ampliamente, previa y posteriormente a la matanza.¹⁵

Debido a la cobertura de la prensa, pero también al ambiguo nivel de participación de la izquierda política en la organización de la revuelta, así como también al involucramiento del pueblo mapuche en ella, la memoria colectiva en torno a la matanza ha dejado grandes vacíos que no se han buscado “resolver” en la producción cultural, haciendo de la memoria de Ránquil un acontecimiento difícil de reconstruir dentro de medios más masivos que, general y tradicionalmente, han utilizado la memoria como un pasado ejemplificador.¹⁶ Florencia E. Mallon ha estudiado las distintas narrativas nacionales y transnacionales que se han formado en torno a la masacre de Ránquil, las cuales ejemplifican visiones políticas muy contradictorias sobre el significado de la masacre, sirviendo como un emblema de lucha revolucionaria en el contexto de la Unidad Popular, pero también como un acontecimiento que permitió a la derecha conservadora aunar fuerzas en contra del comunismo, el cual “corrompió” las mentes de los campesinos y los incitó a la violencia.

detenidos, aquellos en el edificio del Seguro Obrero murieron en un enfrentamiento sangriento contra Carabineros y el Ejército. De los 63 nacista en este edificio, solo sobrevivieron 4.

¹⁵ Reinaldo Morales destaca que hubo mucha desinformación de la prensa conservadora en torno a la masacre, además de censura en contra de otros periódicos: “Únicamente el diario La Opinión informó sobre los crímenes y abusos que originaron las protestas campesinas y también acerca de la conducta alevosa de los carabineros. A causa de esa crónica, el diario fue asaltado, destruido y empastelado por agentes secretos el 5 de julio de 1934.” (s. n.)

¹⁶ Los antecedentes que llevaron a la matanza de Ránquil han sido una compleja materia de estudio dentro de la historiografía chilena, sobre todo en el caso de la participación del Partido Comunista de Chile. Olga Uliánova ha realizado un amplio estudio, fundado en documentación desclasificada del Komintern (Internacional Comunista de Moscú), el cual demuestra que el Partido Comunista tuvo una decidora participación en la revuelta, refutando la interpretación más difundida sobre la espontaneidad de la revuelta, arraigada solo en el descontento del campesinado (“Levantamiento Campesino de Lonquimay y la Internacional Comunista”)

Ránquil y la Unidad Popular

En el año 1941, el periodista y escritor Reinaldo Lomboy publica la novela *Ránquil*, la cual obtuvo el premio Atenea de la Universidad de Concepción en 1942. La novela se enmarca en los trabajos literarios preocupados por representar el mundo laboral en Chile, en particular las malas condiciones de trabajo de mineros y obreros y sus efectos en las vidas cotidianas de familias de clases populares. Lomboy era parte de la llamada Generación del 38, junto a Francisco Coloane, Volodia Teitelboim y Carlos Droguett.¹⁷ Durante los años de los gobiernos radicales (1938-1952), se comenzarían a ver más textos literarios que reconstruían los pasados violentos de Chile, sobre todo aquellos de principios del siglo XX.

La novela de Lomboy dio gran visibilidad a estos hechos, de los cuales se tenía casi nulo conocimiento fuera de la región del Bío-Bío. Como comenta Olga Uliánova:

La novela fue publicada inicialmente en 1941 y traducida a múltiples idiomas como una obra maestra del realismo social chileno. Su título inmortalizó para el público chileno el nombre de uno de los fundos cuya disputa habría originado el movimiento [campesino]. En Chile esta novela llegó a ser considerada por décadas lectura obligatoria para todo militante de izquierda, en cuanto fuente de inspiración de sensibilidad social. La simbología de *Ranquil* se reflejó en el hecho de que la organización sindical campesina propiciada por el Partido Comunista (PC) en los años sesenta-setenta recibió ese nombre. (175)

A diferencia de la recuperación de la memoria que se hará para finales de los años 60, la novela de Lomboy no conecta los sucesos de la revuelta con alguna ideología política, sino que los presenta como algo espontáneo que surge “desde abajo.”¹⁸ Sin embargo, ya en los años de la UP, comienzan a

¹⁷ Teitelboim, uno de los escritores y políticos más reconocidos de Chile, escribió *Hijo del salitre*, una novela que reconstruye los eventos de la masacre de Santa María de Iquique. Carlos Droguett, Premio Nacional de Literatura en 1970, escribió la obra de no-ficción *Los asesinados del Seguro Obrero*, la cual recuenta la Masacre del Seguro Obrero.

¹⁸ Mallon argumenta que el nivel de participación que el Partido Comunista se atribuyó en relación con la revuelta de *Ránquil* fue fluctuando con el tiempo. Como vemos en el caso de Lomboy, durante este período el Partido Comunista se

crecer diferentes movimientos culturales interesados, tal como los escritores de la Generación del 38, en dar mayor visibilidad a las clases populares chilenas, pero enmarcados como eventos históricos que representan la lucha que llevará al triunfo del proletariado a través de un gobierno marxista. Temáticas que se habían comenzado a trabajar en la producción cultural, en parte gracias a la apertura ideológica que se dio durante los gobiernos radicales, ahora se estaban retomando y retrabajando un par de décadas después desde la escena cultural de la UP, en particular, como veremos ahora, en los teatros universitarios. Como comenta Veronika Vogel:

Los teatros universitarios son uno de los movimientos más importantes del teatro en Chile. Es una época de oro del teatro chileno, en que el teatro nacional coincide con el teatro universitario... El objetivo de este teatro es servir a los demás de acuerdo con la política “gobernar es educar” de la presidencia de Pedro Aguirre Cerda. Otro punto a destacar es que las universidades organizaban, con la ayuda del gobierno, festivales de teatro. (4)

Estos años vieron un re-descubrimiento de los sucesos de Ránquil bajo el contexto del movimiento social y político de la UP. Los testimonios de sobrevivientes como Emelina Sagredo, citados hace unas páginas atrás, se dieron a conocer en un reportaje especial de la revista *Ramona*, publicado el 4 de abril de 1972. Este mismo año se publica el libro *Las grandes masacres*, del cantautor, novelista, dramaturgo y ensayista Patricio Manns. Manns cubre diferentes episodios de violencia en contra de minorías y clases trabajadoras a lo largo del siglo XX chileno, detallando sus antecedentes y las responsabilidades de los gobiernos de turno. Este texto se convirtió en una suerte de manual que no solo resumía los mayores actos de violencia estatal contra las clases populares ocurridos durante el siglo XX, sino que también reenmarcaba estas masacres como episodios que podrían ser reivindicados dentro de un gobierno realmente popular, como el de la UP. Este texto permite a sus lectores conocer sobre estos

distanció relativamente de su involucramiento, algo que cambiará drásticamente para finales de los años 60, cuando el PC sí busca identificarse más directamente con las luchas populares, como las de mineros y campesinos.

episodios relativamente desconocidos y enfatiza la responsabilidad del Estado en la represión constante en contra del pueblo organizado. Entre estos capítulos, Manns dedica uno a la matanza de Santa María de Iquique y otro a la masacre de Ránquil. Este último concluye con las siguientes palabras:

Los sucesos de Alto Bío-Bío, Ranquil y Lonquimay no marcan solamente un asesinato más, un cuasi genocidio; señalan el despertar del campesinado, su incorporación real a la lucha activa. Desde entonces, batalla de igual a igual, al lado de otros sectores proletarios. [...] El río de sangre de Ranquil, pues, tuvo la estremecedora virtud de desembocar en la conciencia. Así, la historia enseña que por cada asesinato, por cada despojado, por cada ofendido, hay diez hombres que despiertan cada día. Y despiertan con los puños cerrados, como si fueran a golpear. (58)

Tal como hemos discutido en el capítulo anterior, estos episodios de violencia han sido re-enmarcados dentro del período de la UP como emblemas del sacrificio de las clases trabajadoras, donde efectivamente el Estado es culpable de estas muertes ante el temor de una clase popular organizada, pero también buscan reivindicar estas muertes como contribuciones a una lucha más grande que solo eventos aislados; son sacrificios que no serán en vano en cuanto el gobierno por fin represente a estas clases.

La escena cultural de la UP buscó reincorporar a la memoria colectiva los actos de represión cometidos por gobiernos anteriores con el fin de crear un movimiento social, cultural y político que no rehuyera de la historia, que la confrontara para así dar cuenta de las injusticias que han sufrido los grupos que conforman este movimiento proletario. Medios como la música, el teatro, los pasquines, y eventos como tertulias, peñas, conciertos, asambleas, etc., permitieron difundir estos episodios históricos que habían sido suprimidos de los discursos oficiales. De esta forma, durante este período el teatro actuó como un medio de difusión cultural esencial para el proyecto político de la izquierda chilena. Como comenta María de la Luz Hurtado:

El teatro ayudó a que las imágenes de los más pobres cristalizaran en algún sector del imaginario chileno, operando como movilizador del cambio cultural en la lucha política. Una identificación básica con la gente que sufre fue reforzada, y los pobladores, obreros y campesinos fueron vistos como líderes protagónicos, como sujetos sociales de los cambios revolucionarios. (“Construcción” 52)

El proyecto de la UP buscaba incorporar a sujetos sociales que previamente habían sido marginalizados de gobiernos que, si bien habían impulsado iniciativas sociales que beneficiaron a las clases populares, como los gobiernos radicales, los años 60 vieron que proyectos como la Reforma Agraria comenzaban a ganar popularidad y apoyo en distintos sectores sociales y políticos, como la Iglesia Católica, e incluso el apoyo de Estados Unidos.¹⁹ La escena política y cultural fomentada por la UP, como ya vimos en el caso de la matanza de Santa María, populariza una revisión histórica a través de la producción cultural, buscando formas de incorporar a la Historia con mayúscula a las clases populares que habían sido previamente olvidadas por las clases políticas más conservadoras.

El teatro y la memoria de Ránquil

El proyecto de la Unidad Popular tenía una gran afinidad con la escena cultural de estos años, contando entre sus líderes al poeta Pablo Neruda, perteneciente al Partido Comunista.²⁰ Isidora

¹⁹ En 1962, el presidente Jorge Alessandri Rodríguez (hijo de Alessandri Palma) decreta la Ley de Reforma Agraria N° 16.640 y la Ley N°16.625, la cual permitió la sindicalización campesina. De acuerdo el gobierno, este tenía la capacidad de expropiar a latifundistas que no estaban aprovechando sus tierras, las cuales fueron entregadas a campesinos. Luego, bajo el gobierno allendista, se propusieron más expropiaciones para los latifundistas y la nacionalización de otras industrias esenciales para la economía chilena, como la electricidad y la minería. Allende llegó a 4.400 predios agrícolas expropiados, un número distante de los 1.400 predios expropiados por sus sucesores, Alessandri Rodríguez (1958–1964) y Eduardo Frei Montalva (1964-1970). Incluso bajo los gobiernos de estos dos presidentes relativamente conservadores, el apoyo que acapararon los movimientos de las clases populares resultó en políticas que impulsaron grandes cambios sociales que verían su culminación en un gobierno a cargo de estas mismas clases.

²⁰ Interesantemente, como Neruda nunca tuvo intenciones de participar en las elecciones presidenciales de 1970, las posibilidades de Allende de ser electo por la coalición mejoraron considerablemente, ya que existía mucha resistencia

Aguirre también militante de este partido, escribe la obra *Los que van quedando en el camino*, la cual se estrena en 1969 en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile bajo la dirección de Eugenio Guzmán. La música fue compuesta por Luis Advis, creador de la *Cantata Popular de Santa María de Iquique*. La obra recrea los eventos que llevaron a la masacre de Ránquil, poniendo en escena a algunos de los sobrevivientes de la masacre junto a actores profesionales. Aguirre hizo una extensa investigación de campo, entrevistando a los sobrevivientes que luego la acompañarían en el montaje de esta obra.

Isidora Aguirre ya era una artista de renombre antes del estreno de esta obra, en parte gracias al éxito de *La pérgola de las flores*, tal vez la obra de teatro más popular del siglo XX chileno.²¹ A pesar de las grandes diferencias entre ambas esta obra y *Los que van quedando en el camino*, Aguirre muestra una preocupación por este grupo social que se entrelaza con sus creencias políticas como militante comunista. La dramaturga trabajó en *Los que van quedando en el camino* por cuatro años, realizando visitas constantes a la zona del Alto Bío-Bío y Lonquimay con el fin de entrevistar a los sobrevivientes de la masacre, buscando rescatar esta historia oral que había sido silenciada por el gobierno de Alessandri, pero que, para Aguirre, era un episodio esencial para comprender las pugnas de las organizaciones campesinas del sur chileno.

En contraste con *La pérgola*, Aguirre aquí usa elementos del teatro brechtiano, buscando que el público esté consciente de la artificialidad de la obra, donde los personajes se dirigen directamente al público para emplazarlos sobre las luchas del presente, pero también busca generar una voz auténtica al emplear de la forma más precisa los modismos y la jerga de los campesinos, así como también usar a los sobrevivientes mismos. Como comenta Veronika Vogel,

dentro del movimiento a su proyecto socialista por la vía democrática, como también a sus posibilidades de ser electo por su historial de derrotas en las elecciones presidenciales de 1952, 1958 y 1964.

²¹ Estrenada en 1960, *La pérgola* es una obra al estilo de comedia musical, con canciones que se han vuelto clásicos como “Yo vengo de San Rosendo” y “Campo lindo.” Esta obra se destaca no solo por su popularidad, sino también por representar la inmigración de los campesinos a las grandes urbes. Aguirre, con tono irónico, muestra los vicios de las clases aristócratas de Santiago y los conflictos y contrastes con la clase campesina y sus tradiciones.

Presentar la matanza [desde] la perspectiva de los campesinos y pobres, es dar voz a las víctimas de la masacre. Y, por eso, la denuncia tiene un carácter más confiable y comprensible en comparación a un informe de autoridades, que estaban involucrados y eran sospechosos de manipular los hechos a su favor, por parte del pueblo y en consecuencia por parte de los receptores.

En resumen, presentar a personajes de grupos marginales da un sentido a la denuncia confiable de la matanza. Sobre todo, si uno tiene en cuenta que Aguirre era famosa por su investigación en terreno por largos períodos de tiempo, tal como lo decíamos, y como es también especialmente en el caso de esta obra. (7)

En el prólogo a la edición impresa de la obra teatral, el escritor Volodia Teitelboim ve aquel extrañamiento brechtiano como una forma de comprometer a la audiencia:

Como parte del público me he sentido virtualmente asaltado. Agarran por el cuello la emoción y la ira, la indignación y la pena. [...] Es el anverso, la negación del mero entretenimiento, del solaz pasajero para un gusto dudoso e inestable. Y también del reino del absurdo de la “élite”. Incursiona en el corazón desgarrado. Y se dirige también a la inteligencia del pueblo. En tal sentido contribuye a la creación de una cultura popular. Se vincula al pensamiento y a la auténtica inquietud de nuestro país y de nuestro tiempo. (“Sobre *Los que van quedando en el camino*” s.n.)

La obra no solo busca recrear los sucesos de Ránquil a través de las voces de los involucrados, sino que busca crear un sentido de urgencia por medio de la reconstrucción de este pasado. A pesar de ser un hecho “cerrado” en el pasado, Aguirre lo convierte en presente, donde los muertos todavía acompañan a los sobrevivientes (en un sentido literal dentro de la obra) y donde ella utiliza estos cuerpos vivos para recordar a la audiencia de lo “abierto” de este episodio que forma parte de la historia que está actualmente haciendo por medio del trabajo organizado de los movimientos que

conforman la Unidad Popular. Los sobrevivientes que actúan en la obra de Aguirre son en sí evidencia de que este evento todavía es una herida abierta para los que están en escena, quienes hacen de la Historia (con mayúscula) un proceso continuo que no ha culminado en tanto todavía necesitan dar testimonio debido a la impunidad en torno a la matanza.

Aguirre quiso montar una obra que fuera fácil de reproducir, con un montaje simple, con utilería campesina auténtica, la misma a la usada en los campos, donde los “mismos actores mueven estos elementos escenográficos y utilería” (“Indicaciones generales para el montaje” s.n.). El propósito de la dramaturga es crear una obra que pueda ser montada en distintos teatros (profesionales, universitarios, locales) a lo largo del país, por lo que crea una obra austera, con diálogos realistas que no dependieran mucho de esta utilería o muchos movimientos en el tablón.

Nuestros protagonistas son los campesinos cuyas tierras les han sido quitadas por el gobierno de Alessandri, campesinos que comienzan a organizarse para buscar alguna solución ante esta injusticia. El argumento de la obra se presenta en su primera escena, donde aparece la mayoría del elenco, menos Lorenza y su familia (los personajes más prominentes, aunque no los protagonistas, ya que esta es una pieza coral). Sin ninguna denominación, tres de los campesinos avanzan, mientras el resto se le designa como el coro:

ACTOR I—Allá por los años veinte un gobierno “progresista” prometió la tierra a los campesinos pobres.

CORO—Igual que hoy.

ACTOR II—Los alentó para salir de su esclavitud resignada y ellos, confiados en la ley, reclamaron sus derechos.

CORO—Igual que hoy.

ACTOR III—Alarmados los dueños de la tierra se unieron para defender sus intereses. Para conservar sus privilegios.

CORO—Igual que hoy. (1)

“Igual que hoy” aparentemente hace referencia al presente dentro de la obra, 1934, pero poco después entenderemos que los eventos que se reconstruirán en torno a la matanza de Ránquil son las memorias de una sobreviviente: Lorenza Uribe. Así, “hoy” se refiere al presente, al presente de la audiencia de 1969, confrontando la persistencia de estas injusticias a lo largo del siglo. Estos abusos del gobierno no acabaron en 1920, ni en 1934, sino que continúan hasta “hoy.” Así, *Los que van quedando en el camino* es una obra que busca complejizar este pasado que había sido silenciado previamente y que ahora muestra lo poco que se ha avanzado en estas causas al crear ese pequeño momento inicial de duda en si el “hoy” que proclama el coro a la audiencia se refiere al presente dentro de la obra o fuera de ella.

Lorenza, ya una mujer algo anciana, piensa que los pasos que escucha (los pasos de los huelguistas campesinos que van camino a la capital a protestar por sus tierras) son los fantasmas de Ránquil que todavía la penan. Su sobrino nieto Juanucho nota la confusión de Lorenza:

JUANUCHO —(*Con temor*) ¿Te penan las ánimas?

MAMA LORENZA—(*Tomando su cabeza*) Es aquí adentro donde me caminan.

JUANUCHO—(*Aliviado*) ¡Estás disvareando! Lo que se oye es el paso de los campesinos . . .

Los ví, Mamá Lorenza. Llevan unos carteles que dicen “pan para nuestros hijos” (5)

Luego de que Juanucho sale de la escena, aparecen los fantasmas de los hermanos de Lorenza para conminarla a que recuerde, a que hable de ellos, de los muertos. Lorenza no quiere y les dice que es mejor hablar de los días buenos. Es así como termina el prólogo y pasa a la primera parte de la obra, titulada “Los días buenos,” la cual comienza en el año 1931, donde Lorenza y sus hermanos están vivos y se ven más jóvenes. El gobierno de Ibáñez del Campo les ha devuelto las tierras que previamente les había quitado gracias a las presiones del Sindicato de Campesinos de Lonquimay y el liderazgo de Juan Leiva —una presencia invisible, un personaje que nunca aparece en escena, pero que tiene una influencia ideológica importante en los campesinos a lo largo de la obra—.

Plantear la obra completa como un recuerdo de Lorenza resalta los desafíos del acto de recordar. El trauma de Lorenza al ser testigo de la muerte de prácticamente toda su familia y de otros campesinos de su comunidad resalta por qué ella no quiere volver a recrear “los días malos,” ya que esta primera parte muestra cómo ellos comienzan a organizarse y a creer en los proyectos políticos de la izquierda, encarnados en los mensajes de Leiva (los cuales son retransmitidos por otros personajes). Lorenza tiene esperanza en lo que pueden lograr y en lo que luego logran gracias al decreto que les entrega nuevamente las tierras de la Hacienda Ránquil. Pero Lorenza no puede evitar recordar los días malos.

La segunda parte de la obra, “Los días malos,” permanece en el *flashback* de Lorenza, rememorando el período en el que el gobierno de Alessandri les ha vuelto a quitar sus tierras y donde los campesinos comienzan a organizarse para tomar estos territorios a la fuerza. Estos son días violentos.

Aparecen en escena los Carabineros, quienes buscan imponer las nuevas directivas del gobierno. Aguirre los presenta como personajes despreciables, quienes no entienden de razones excepto con las órdenes explícitas que les han sido asignadas:

POLICIA 2—Ya, no dilate, y firme aquí. (*Presenta un papel*).

LORENZA—Es que tengo que leer primero lo que dice. Y . . . ¡Poco le pego a las letras, fíjese!

POLICIA 1—Saben cuando les conviene. (*Leyendo*) “Orden de desalojo de las pueblas, a todos los que se negaron a firmar contrato de trabajo, para el día 3 de abril”. (39)

Los policías finalmente se llevan a los dos hermanos de Lorenza que la acompañaban, mientras uno de los policías le entrega a Lorenza el documento con la orden de desalojo. Ella quema el papel. Aunque Lorenza no es una mujer a la que inicialmente le importe la política, sí comienza a apoyar las ideas provenientes de líderes comunistas como Juan Leiva en tanto estas promueven la defensa de las tierras para los campesinos. Y la obra presenta a Leiva como una figura que está constantemente

buscando una salida pacífica a este conflicto: “PEDRO—Juan Leiva no quiere la violencia. Somos pocos y no estamos preparados para un alzamiento. Menos ahora: él dice que los dueños de la tierra están en la buena con el gobierno, (*Volviéndose hacia MAÑUNGO y JOSE, severo*) y cuando mandan matar ¡es crimen santificado!” (48).

Momentos después de esta discusión entre campesinos, estos ven (fuera del escenario) a dos carabineros. Todo se va a negro y se escucha sonidos de un enfrentamiento. Suena un disparo y una de las voces de los campesinos grita “¡Un carabinero muerto!” (48). Aguirre nunca muestra la violencia cometida por parte del campesinado en el escenario, tratando de mantener así las simpatías de su audiencia hacia ellos, ya que la obra busca presentarlos como personas pacíficas que solo recurren a la violencia y a las armas como último recurso y básicamente como un método de defensa ante los actos abusivos iniciados por Carabineros. En el año de su estreno, en una reseña a la obra publicada en la revista *Telecrán*, la cual se titula “La justa violencia,” el autor anónimo alaba la representación de los campesinos como un grupo heterogéneo, pero incluso en sus diferencias, ellos tienen “claro lo justo de su causa, y al luchar y morir adquieren una nueva estatura” (s.n.). La obra no rehúye su posición política ni qué grupo está en el lado correcto de la historia, lo que se enfatiza en la estructura del *flashback*, ya que los eventos son presentados desde el punto de vista de Lorenza, quien vio casi toda su familia morir a manos del Estado.

Los que van quedando en el camino lidia con la idea del sacrificio al presentar este largo *flashback* como una memoria reprimida de Lorenza, quien, ya en la escena final en el presente, siente cierta esperanza al ver que la lucha campesina continúa y se ve la posibilidad de reivindicación. Lorenza toma del brazo a Juanucho y se unen a la marcha campesina, la cual comienza a cantar:

Se les ve día a día marchando
Día a día en marcha sin fin
Con machetes y palos y piedras

Ocupando las tierras ya van
Se les ve ya fincando sus garfios
En el suelo que les pertenece.

AHORA SI

LA HISTORIA TENDRA QUE CONTAR

CON LOS POBRES DE AMERICA (70)

La obra completa resulta así en un gran acto de memoria por muchos aspectos: se estructura en base a los recuerdos de Lorenza, buscando comprometer a la audiencia con su punto de vista en cuanto podemos simpatizar con lo difícil que se le hace recordar el trauma de ver morir a gran parte de su familia y su comunidad. Además, el efecto que tiene el saber que algunos de estos actores son realmente sobrevivientes que están literalmente recreando un recuerdo traumático también añade a este sentido de *autenticidad* de la obra. Tal vez esta no es la palabra apropiada para describir la obra, ya que esta no busca ser un recuento formal y preciso (el *flashback* en sí advierte que estas son memorias de una persona atormentada por ellas), sino que explora el poder de la memoria en la conformación de nuevos futuros políticos, donde la ideología comunista se entrelaza con las pugnas campesinas de forma “orgánica,” donde no busca imponerse, sino que comparte los mismos objetivos que el campesinado. Por esta razón, creo que la canción que cierra la obra representa la visión política que Aguirre propone para rememorar la revuelta de Ránquil: esta canción toma como inspiración la II Declaración de la Habana hecha por Fidel Castro, incorporando este documento histórico a la pugna campesina dentro del contexto de la obra. Aguirre no solo muestra la evolución de la ideología comunista dentro del campesinado, sino también entrega intertextualmente a su audiencia la posibilidad de hacer memoria política en torno a esta declaración, ahora musicalizada y re-presentada para nuevas audiencias a lo largo del país. Así también, el contenido mismo de la declaración/canción

apunta a la reincorporación de las clases populares en la gran Historia de Latinoamérica, recordándonos que este episodio en Ránquil había sido borrado, pero que el acto de rememoración ya es inevitable —la Historia tiene que comenzar a contar con los pobres, con los campesinos y los obreros—.

La memoria como proyecto político

En la obra hay un trabajo complejo del cuerpo, como una figura espectral que aparece para instar a Lorenza a recordar, pero también son cuerpos que luego vemos sacrificados por la revuelta. El sacrificio es un tema recurrente en la obra en tanto Lorenza debate si estas muertes valieron la pena. Finalmente, al ver que la lucha sigue hasta el presente, Lorenza asimila estas muertes como necesarias para las nuevas generaciones que continuarán las luchas campesinas:

MAMA LORENZA—Recoge esas palabras, niño, recoge esas palabras: “los heroicos campesinos que pelearon en Ránquil” . . . (*Sonriendo*) “la muerte no existe”, Juanucho. (*Escucha*)

Ahora van caminando otra vez . . . ¿Oyes?

JUANUCHO—Son los inquilinos de por aquí, Mamá Lorenza, que se unieron a la marcha . . . De los campesinos en huelga que van de a pié hacia la capital . . . ¿Crees que irán a llegar?

MAMA LORENZA—¡Si Juanucho! Los que habían quedado en el camino con su sacrificio, ahora van marchando con ellos . . . (69)

La muerte no se presenta como un punto final a lo largo de esta obra. Aunque trágico, las acciones que llevaron al acribillamiento de estos campesinos son presentadas como necesarias en su camino para obtener justicia. Las palabras de Rogelio a Lorenza resumen la visión política de la obra de Aguirre: “La muerte no existe, Lorenza, si uno tiene su idea, y pasa con ella a la eternidad. (*Sonríe*) ¿Eso nunca se lo dije?” (63). Como vimos en el capítulo anterior, la memoria de episodios de violencia

auspiciada por el Estado cometidos a principios de siglo vuelve durante estos años en el contexto de una revolución política y cultural liderada por partidos de izquierda como el Comunista y el Socialista. Así también, resulta importante analizar el rol de militantes de estos partidos que crean textos culturales que entrelazan las historias de sus partidos con grupos como el campesinado o los obreros del salitre.

Aguirre crea esta obra con el objetivo de rescatar la memoria de los sucesos de Ránquil, trayendo a sus sobrevivientes al escenario, pero también conecta sus relatos de sobrevivencia con el presente político de los años 60 y 70. El teatro resulta así en un medio donde la autora puede hermanar estos dos objetivos a través de la exposición del cuerpo del sobreviviente, haciendo de este pasado un hecho orgánicamente ligado al presente. Estos cuerpos hacen de la historia una memoria táctil, una experiencia encarnada que afectó las vidas de personas reales, personas de carne y hueso que hoy (en 1969) están presentando sus experiencias reales a través de un texto que, aunque ficticio, no deja de representar sus memorias personales, sus emociones, sus traumas en torno a estos hechos.

Por esta razón, autenticidad puede ser la palabra equivocada. *Los que van quedando en el camino* busca comprometer afectivamente a su audiencia al confrontarla con estos cuerpos marginados de la historia. Son cuerpos campesinos que se visten y hablan de forma diferente (en relación con el centro hegemónico de Santiago); son cuerpos que han sufrido violencia y que han sobrevivido a ella y que están recreando, a través de la obra, una memoria que había sido borrada, pero que permanece viva gracias a la sobrevivencia de estos cuerpos. Volviendo a Taylor, el cuerpo —más que las palabras del guion— es el que transmite la memoria: el cuerpo de los sobrevivientes caminando por el tablón, actuando, y dando su testimonio simultáneamente —quebrando a su vez los límites entre la ficción que crea Aguirre y los sobrevivientes reproduciendo esas palabras que son inspiradas por sus experiencias—. La obra transmite un contenido escrito —el guion— pero añade otra capa de significación a través del cuerpo, un acto de memoria que es tal vez irreproducible en tanto solo los

espectadores son testigos de la obra. De esta forma, discutir cuán auténtica es la obra nos remite a un estándar impuesto por el archivo, por las prácticas escritas. La transmisión que se genera en la puesta en escena de Aguirre se da a través del acto performático de los actores interpretando las palabras de Aguirre en el escenario.

El usar la memoria de Ránquil como un instrumento abiertamente político puede ser una materia de crítica en contra de la obra; sin embargo, para los propósitos de este análisis, lo que me interesa rescatar es cómo la obra de Aguirre usa el medio del teatro y su contenido como una herramienta para propagar un programa político y, en particular, el uso de la memoria para comprometer y educar políticamente a su audiencia. El tema de la educación, como una forma de aprender a no ser estafados por un gobierno que los quiere hacer firmar contratos donde entreguen sus tierras “voluntariamente” y como una forma de aprender sobre ideología política, aparece a lo largo de toda la obra —el oficio de profesor es lo que hace a la figura de Juan Segundo Leiva confiable para los campesinos—, pero también se aprecia fuera de la obra, donde el texto mismo actúa como un instrumento educativo, que permite no solo conocer sobre la historia de la región sureña, sino también sobre el comunismo.

Los que van quedando en el camino marca un punto de mayor vinculación política para Aguirre, ya que durante la campaña de la UP y luego durante los mil días del gobierno popular, la dramaturga busca seguir expandiendo la revolución cultural y política hacia las zonas más marginadas del norte y sur del país, tratando de propagar el mensaje de la Unidad Popular con un teatro propagandístico, más allá del teatro universitario. Este tipo de teatro, que Aguirre llamó *Teatro Experimental, Popular y Aficionado* (T.E.P.A.), nació como una forma de hacer un teatro de más fácil difusión que el teatro universitario ante el pedido del candidato Salvador Allende durante su campaña presidencial para que *Los que van quedando en el camino* sea montado por todo Chile: “Debido a la imposibilidad de sacar el Teatro Antonio Varas completo a la calle, la dramaturga realizó una contraposición al comando de

Allende: “llevar pequeños numeritos” compuestos por “libretos breves, alusivos a la campaña, que podían montarse sin costo con un pequeño grupo de actores aficionados” (Grumman Sölter 205). Estos actos de campaña incluyeron estas cortas obra de Aguirre, además de teatro infantil, discursos políticos, música folclórica, buscando reunir así a audiencias jóvenes interesadas en la música con audiencias mayores interesadas en ver a los oradores políticos (Grumman Sölter 209). El T.E.P.A. no tenía ninguna reticencia en presentarse como un teatro de “propaganda política con forma teatral” (Grumman Sölter 208), ya que su objetivo era incorporar de la manera más efectiva posible las luchas del pueblo que se había mantenido marginado por las élites políticas de las luchas por grandes transformaciones sociales, por lo que la propaganda política que realizaba Aguirre era solo una forma de propagar más ampliamente un mensaje que estaba arraigado en una verdad histórica. Como ella comenta, “nuestra propaganda se basaba en la justicia social del programa de transición al socialismo dentro de la vía legal. Trabajábamos con la verdad, pero teníamos que mostrar esa verdad de la forma más atractiva posible . . . Adecuándonos a lo puntual de cada momento (citado en Grumman Sölter 209).

Como texto cultural, *Los que van quedando en el camino* busca representar un pasado histórico a través de la ficción teatral, pero es un texto que también busca ser transmitido y re-transmitido con el fin de utilizar este pasado para alterar el presente, o, mejor dicho, para educarse políticamente sobre el presente. No solo conecta políticamente estas dos temporalidades a través del involucramiento del Partido Comunista y la radicalización política del campesinado, sino que también las conecta a través del medio del teatro. Es en el escenario donde la propaganda política de Aguirre busca concientizar a su audiencia a través de la experiencia teatral, donde aquellos que concurren a ver esta obra experimentan colectivamente un texto en vivo, una experiencia única que, como tal, genera mayor compromiso. Ver esta obra es acercarse a un pasado que casi puede tocarse, es estar a metros de personas que no solo están actuando una memoria, sino que la vivieron y la están re-encarnando para

el público, por lo que la experiencia se torna en un privilegio —en el privilegio de atestiguar esta representación de una memoria—.

Re-montando la masacre: La versión de Guillermo Calderón

Con la llegada de la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, el teatro chileno se vio fuertemente censurado, donde muchos de los dramaturgos y actores tuvieron que irse al exilio por su militancia y tendencias políticas. Entre las muchas supresiones y silencios en la memoria creados por la dictadura, la masacre de Ránquil también cae en un relativo olvido. Aparece en 1985 *La verdad sobre la revuelta de Ránquil*, que consiste en las memorias póstumas de Harry Fahrenkrog Reinhold, un inmigrante alemán-canadiense quien llega muy joven junto a su padre y hermanos a Chile. Luego de recorrer distintos lugares de Chile, él decide independizarse de su familia y viaja junto a una caravana de cabalgaduras hacia Argentina para luego volver a Chile, a la zona de Lonquimay, en 1928 —cuando tenía 15 años—. En 1934 se convierte en testigo de la revuelta, como empleado de uno de los fundos colonizados; escribe estas memorias en los años 60, donde describe los antecedentes legales y políticos que culminaron en la masacre junto con largas descripciones de la vida de los campesinos, agricultores, inquilinos y empleados de la región. Fahrenkrog culpa principalmente a Juan Leiva Tapia de corromper a los campesinos, de los cuales habla muy positivamente como personas pacíficas que luego se vieron influenciadas por la ideología comunista y por las presiones del Sindicato Agrícola de Lonquimay.

Aparte de este corto texto que no tuvo mayor distribución, la matanza desaparece del inconsciente colectivo. Los años 90 se destacaron por un discurso oficial conciliador, algo que influencia el teatro. Por ejemplo, se remonta la obra de Isidora Aguirre *La pérgola de las flores*, entre un gran número de obras clásicas del teatro chileno: “esta tendencia coincide con la política oficial en cuanto buscaba atenuar o silenciar los conflictos del pasado. En el teatro, una de sus consecuencias

fue la representación del pasado nacional diluyendo las causas históricas y sociales de los conflictos” (Villegas 194). Sin embargo, la escena del teatro chileno comienza a ver grandes cambios ya con el nuevo milenio. El tema de la memoria histórica comienza a aparecer en más obras originales, donde aparece el nombre de Guillermo Calderón, hoy considerado uno de los dramaturgos contemporáneos más importantes del teatro chileno.

El Festival Santiago a Mil, uno de los eventos del mundo teatral más importantes del país, celebra un año importante para la nación. En el año 2010 comienzan las celebraciones del Bicentenario de la independencia de Chile, por lo que se dedica esta edición del festival a revisar piezas más importantes de la historia teatral chilena. Guillermo Calderón, ya reconocido dramaturgo chileno, tiene como tarea re-montar *Los que van quedando en el camino*. Calderón invita a la mayoría de los actores que participaron del montaje original para que reencarnen sus papeles originales, a 40 años de aquella presentación en el Teatro experimental de la Universidad de Chile.

En la segunda parte de este capítulo quiero enfocarme en la re-puesta en escena de la obra *Los que van quedando en el camino* bajo la dirección de Guillermo Calderón. Me centraré principalmente en cómo Calderón usa dos elementos —espacio y cuerpo— para no solo volver a presentar la obra original de Aguirre a nuevas audiencias en el siglo XXI, sino que hace un ejercicio de la memoria que reflexiona sobre el paso del tiempo entre el presente del 2010 y la masacre de Ránquil, pero también entre el presente y el pasado de la obra misma, una obra que veía con optimismo la eventual llegada de Allende y la UP al poder —una utopía socialista que caería ante el yugo de la violencia militar—. La versión de Calderón se encuentra con un presente donde la visión de Aguirre ha perdido, por lo que la re-presentación de esta obra crea un impasse de la memoria donde cabe cuestionarse qué rol juega en el Chile de hoy, ya que la dictadura no solo acabó con el gobierno de Allende, sino con un proyecto político y social que nunca volvería con la vuelta de la democracia en la década de 1990, donde el presente con el que se encuentra esta obra de teatro parece volverse aún más derrotista ante

la eventual llegada de un presidente políticamente cercano a la ideología neoliberal impuesta por Pinochet: Sebastián Piñera.

Así, al triunfalismo de Aguirre se le superpone —pero no impone— el derrotismo de Calderón en tanto este último no busca ganar un argumento sobre el significado de Ránquil al presentar su versión de la obra ni busca lamentarse por aquello que no fue. Su montaje da cuenta del crudo paso del tiempo y de la historia de la memoria de la masacre. Calderón, tal como Aguirre, rescata la memoria, pero la pregunta es qué memoria: ¿la de la masacre de Ránquil o la obra de 1969? Para comenzar a examinar esta pregunta quiero detallar el uso que hace Calderón del espacio donde se monta esta obra. Calderón no elige un teatro, un parque o una calle, sino que el Palacio del ex Congreso Nacional de Chile.

Este sitio es hoy un monumento nacional, pero, entre los años 1876 y 1973 albergó a las dos cámaras del Congreso Nacional. En 1973, la junta militar disolvió el poder legislativo y el edificio comenzó a ser utilizado por el Ministerio de Justicia. Con la llegada de la democracia, y como una forma de descentralizar el poder en la capital de Santiago, la sede del Congreso se trasladó a la ciudad de Valparaíso, por lo que el Palacio del ex Congreso hoy cumple un rol ceremonial, ya que su Salón de Honor es utilizado frecuentemente para nombramientos y eventos oficiales. Así, la decisión de Calderón de montar una obra de teatro en este lugar —un espacio cargado con la historia autoritaria de la dictadura— resulta llamativa. Es un espacio solemne, grandilocuente, de grandes sillas lujosas, pero con una configuración semicircular que podría funcionar para una obra teatral. Como comenta Pía Gutiérrez Díaz en su análisis y reporte sobre este montaje: “Esto no es un teatro, no al menos uno dedicado al espectáculo teatral, aunque quizás por mucho tiempo el mejor escenario de comedias y tragedias legales. En su interior no hay escenario aparente, las butacas son las sillas de los diputados de una cámara parlamentaria” (259). Aunque hoy tiene un rol puramente ceremonial, sigue siendo un espacio de memorias oficiales, donde legisladores debatían sobre el futuro legal de la nación —y de

forma más específica, sobre el futuro de campesinos como los que participaron de la revuelta de Ránquil, ya que las reformas agrarias que fueron aprobadas en este lugar los afectaron directamente a ellos y la posterior masacre que buscó acabar con sus demandas—. Calderón reconfigura así el Palacio, convirtiéndolo en un espacio para re-montar algo que escapa del archivo, que escapa de los textos oficiales y la Historia con mayúscula que reside en este espacio, sino que trae las memorias encarnadas de los personajes de *Los que van quedando en el camino*, pero también de los actores que traen sus cuerpos avejentados y sus memorias de hace 40 años a este lugar. Distintas temporalidades chocan: este espacio que sufrió el autoritarismo de la dictadura con la disolución del Congreso ahora sienta en sus butacas a actores que sobrevivieron este período (actores que, por ser principalmente asociados a la izquierda, fueron perseguidos por el régimen de Pinochet).²²



Fig. 4: los actores de *Los que van quedando en el camino* (2010), sentados en las butacas de la Cámara de Diputados del ex Congreso Nacional.

²² El elenco del montaje de Calderón está compuesto por: Diana Sanz, Mario Montillos, Sergio Madrid, Mario Lorca, César Arredondo, Gabriela Medina, Violeta Vidaurre, Pedro Villagra, Mónica Carrasco, Sonia Mena, Víctor Rojas, Regildo Castro, Hernán Vallejo, Ramón Sabat, Eugenio Morales y Sergio Hernández. La gran mayoría de ellos son actores que participaron de la versión original bajo la dirección de Eugenio Guzmán. También participan otros actores que son contemporáneos de los participantes del montaje original. En una entrevista en YouTube, Calderón comenta que la intención de incluir a este otro grupo de actores, como Sergio Hernández y Diana Sanz, era ofrecer un tributo a toda esta generación de actores y actrices. Como veremos más adelante, el poner a esta generación en el escenario confunde aún más el trabajo de la memoria que se está haciendo en esta versión de la obra. ¿Estamos recordando el teatro de los 70 o la masacre?

El Palacio del ex Congreso Nacional es un sitio de memorias oficiales, ya sean memorias que han borrado o silenciado a trabajadores, campesinos y otros grupos populares o marginados de la historia de Chile, o memorias que han pasado a sedimentarse como emblemas nacionales. Calderón pone en juego la oficialidad del espacio con las memorias encarnadas de Ránquil, pero sin hacer este “rescate” de la memoria que hizo Aguirre con la primera presentación de la obra, ya que actualmente la memoria de la masacre de Ránquil, a pesar de sus largos silencios, ha pasado poco a poco a incorporarse en la memoria nacional a través de textos escolares, históricos y oficiales que hacen mención directa a los sucesos; sin embargo, es una memoria que, a pesar de su boom en los años 70 dentro de la memoria popular, sigue siendo una nota al pie de la Historia.²³ Una mención necesaria, pero acotada. Un evento trágico, pero relegado a un pasado distante que solo afectó a un grupo particular y cuyos efectos no se sienten en el presente. Calderón, tal como lo hace Aguirre en su tiempo, recrea la memoria de Ránquil para presentarla a nuevas audiencias, pero usando el espacio legislativo como una forma de crear un choque, un choque que descoloca espacialmente a sus espectadores —¿dónde sentarse? ¿cuál exactamente es el escenario? ¿podemos considerar esto un teatro?— para así dialogar o tal vez confrontar una revisión más pasiva de los sucesos de 1934 al traer a estos actores y sus personajes al medio de este sitio oficial; en otras palabras, Calderón trae a los "campesinos" a la Cámara de Diputados para que puedan ejercer su propia voz, y no otra voz que hable por ellos y los relegue a un pequeño párrafo en los Anales de la Historia chilena.

El choque incómodo entre espacio, temporalidades y cuerpos en el escenario parece dar cuenta de la inestable trayectoria de la memoria, ya que la historia de la memoria de Ránquil nos muestra cómo el paso del tiempo afecta a la memoria misma, donde capas de significado se van agregando a

²³ Hay una mención a la responsabilidad del presidente en no más de 2 oraciones dentro del texto *Arturo Alessandri Palma y su época: Vida, política y sociedad*, un libro editado por la Biblioteca del Congreso de Chile. A pesar de ser un muy detallado texto sobre la vida y desafiante época bajo la cual gobernó el presidente, la casi nula mención a sus actos más autoritarios, como la masacre de Ránquil y la masacre del Seguro Obrero, resultan llamativas en tanto el texto parece más preocupado de los conflictos parlamentarios y económicos de la época que de problemáticas sociales y de los abusos de poder cometidos por un presidente supuestamente democrático.

posteriores reconstrucciones del evento. La presencia de la dictadura en la percepción del pasado (y de pasados previos a la dictadura) se vuelve inevitable, ya que, en el caso de Ránquil, el prisma de la dictadura condiciona no solo la reconstrucción misma de Aguirre, sino que afecta el montaje de Calderón también. Como hemos visto, Aguirre reconstruye los eventos de Ránquil sirviendo al proyecto político de la UP, nunca escondiendo los fines políticos de la obra. En referencia a esto, Gutiérrez Díaz comenta lo siguiente:

Si en el momento de su estreno el gesto escénico parecía transparente, insertado en un proyecto político, esa condición se enrarece y se mezcla con la apariencia de transparencia que genera la réplica de Calderón. Los signos de la escena original se repliegan, se desdobl原因 y en una atmósfera al parecer conmemorativa, celebratoria y oficial fisuran ese discurso al hablarnos de su propia crisis y de nuestra crisis como espectadores crédulos. (266)

En este espacio que actualmente se utiliza para ceremonias oficiales, el montaje de esta obra parece no calzar. No es una celebración de los sucesos de Ránquil, ni una forma de reincorporar los sucesos al archivo oficial. Estos campesinos (o sus reencarnaciones, mejor dicho) vienen al Palacio a exhibir lo que los discursos oficiales han dejado fuera. La versión de Calderón, de hecho, expande la propuesta de Aguirre, la cual buscaba rescatar la historia oral de Ránquil a través de la performance, en tanto Calderón reinserta la performance en el discurso oficial para poner al espacio oficial en crisis, donde todos los elementos incómodos en esta obra cuestionan qué se está recordando realmente —y cómo se está recordando— cuando se re-presenta *Los que van quedando en el camino* en el año 2010.

Para seguir tratando de responder (tal vez fútilmente) aquella pregunta, presento aquí otra: ¿quiénes son estas voces que reencarnan los eventos de Ránquil? El espacio solemne del Palacio no es el único elemento de esta obra que parece borrar los límites entre la ficción dentro de la obra y el presente bajo el cual se presenta, pero también los cuerpos mismos de los actores, personas que participaron de la obra original y que vuelven a participar de ella, a 40 años de su primera función.

El público ya se encuentra en un espacio desconcertante, pero luego entra el elenco. 15 actores se sientan en la primera fila de la cámara. El prólogo es enunciado por Sonia Mena, una actriz de unos 70 años, conocida actualmente por su trabajo en telenovelas. Todos los actores están vestidos como “oficinistas”, es decir, una tenida semi-formal, con camisas o blusas y pantalones o faldas. Ciertamente no como campesinos. Sus tenidas son ciertamente apropiadas para el espacio formal en el que se encuentran, pero no son las vestimentas propias de los campesinos que están interpretando. La artificialidad de la obra está en todas partes, haciendo del presente una presencia inevitable, ya que incluso el vestuario está constantemente recordándole a la audiencia de la actualidad. De esta forma, cuando la obra comienza con el prólogo citado unas páginas atrás, la proclamación “igual que hoy” se confunde aún más. ¿A qué “hoy” se refieren? Estos actores/campesinos, que están vestidos como profesionales del siglo XXI, que no parecen fuera de lugar en el Palacio, están recitando las mismas palabras escritas por Aguirre hace 40 años, las cuales hacen referencia a un hoy que ya tenía ciertas ambigüedades en ese momento de enunciación.

A esta problemática también se le agrega el hecho de que gran parte de este elenco participó de la obra de 1969 —sumados a otros que eran actores activos durante esa época—. Calderón quiso incorporar a estos actores como una forma de rendirles tributo por sus largas trayectorias, pero la presencia de estos cuerpos avejentados añade otra capa de interrupción temporal; con la excepción de Lorenza dentro del presente de la obra, estos actores están representando a campesinos que son mucho más jóvenes que los septuagenarios, octogenarios y nonagenarios que están en el escenario del ex Congreso —Juanucho, el sobrino nieto de Lorenza, es interpretado por Mario Montilles, actor de más de 90 años—. Más que explicitar la artificialidad de la obra, la incorporación de estos cuerpos avejentados es otro elemento que complica la reconstrucción del pasado, ya que el paso del tiempo en estos cuerpos es un testamento de los 40 años que han pasado sin que se cumpla la utopía que promulgaba la obra original. Ya cerca del fin de sus vidas biológicas, estos campesinos/actores siguen

esperando un mejor futuro que no ha llegado: “La pieza de Calderón ofrece una mirada múltiple, fragmenta la experiencia presente para hacerse cargo de muchas temporalidades que el discurso oficial no ha sido capaz de moldear, pero que el arte expresa en sincretismo agotador y a veces desolado” (Gutiérrez Díaz 261). La memoria de la obra de Aguirre y de la masacre de Ránquil se representan en los efectos del tiempo en estos cuerpos, donde su vejez, la imposibilidad de moverse enérgicamente como solían hacerlo, de sus voces débiles, son en sí testimonios que se inscriben en la versión de Calderón, superponiéndose al texto original de Aguirre, añadiendo capas de significación —y capas de memoria— a la reconstrucción que se hace en el siglo XXI.

En la presencia de los cuerpos de los actores, nosotros en la audiencia nos damos cuenta de las contradicciones del recuerdo. Estamos siendo testigos de las memorias de algunos actores que participaron hace 40 años de una reconstrucción de la matanza. Calderón incorpora elementos que explicitan la artificialidad de esta reconstrucción para exhibir la distancia temporal y física de los espectadores en relación con la masacre misma. Sin embargo, en la exhibición de estos cuerpos ocurre un acto de transferencia que no se puede considerar históricamente preciso. Como comenta Taylor, el repertorio nos invita a re-pensar aquellos que consideramos conocimiento: “The repertoire allows for an alternative perspective on historical processes of transnational contact and invites a remapping of the Americas, this time by following traditions of embodied practice” (20). Tal vez lo que estos cuerpos viejos nos muestran, con sus voces débiles y con su vestuario que desarticula la temporalidad dentro de la obra, es que es imposible ser “preciso” en la reconstrucción de los hechos y que el cuerpo nos puede enseñar una verdad, una verdad que reside en el repertorio. No en el archivo. No en los anales del ex Congreso ni en las butacas de la Cámara de Diputados. Este conocimiento se da entre el cuerpo recreando la obra de Aguirre y el espectador que es testigo de aquella performance. En un espacio y tiempo único e irrepetible. De esta forma, Calderón posiciona el acto de hacer memoria como uno que no se articula teleológicamente como lo hace tradicionalmente el archivo; va más allá

de decir que la memoria de Ránquil se *re-escribe* con cada puesta en escena. No, la memoria se *re-encarna* con cada puesta en escena.

Entonces, ¿qué se está recordando en el escenario de la ex Cámara de Diputados? El acto de memoria es un trabajo de ruinas, en base a objetos del pasado que contienen información que permiten recrear una versión de aquello que ya pasó y es irre recuperable. Recordar es un acto del presente y está inherentemente limitado y condicionado por este. En el montaje de Calderón, los cuerpos avejentados de estos actores son un recuerdo constante del pasado, interpretando a personas más jóvenes que ellos e interpretándose a ellos mismos cuando eran más jóvenes también. El decaimiento natural/biológico de los cuerpos del elenco actúan de una forma similar (pero también muy compleja) a los fantasmas que aparecen en la obra original de Aguirre, ya que estos cuerpos avejentados lo hacen dentro de estas ruinas del pasado que es el Palacio del ex Congreso, un lugar que perdió su propósito durante la dictadura.

Mientras la obra de Aguirre creía en la reincorporación del campesinado en la “Historia” a través del acto performático de la memoria de Ránquil —es decir, en la posibilidad de escribir discursos oficiales que integren a las clases populares que habían sido previamente oprimidas por los poderes fácticos—, la versión de Calderón expresa una derrota de la memoria, mostrando cómo esta reconstrucción *no calza* en el espacio oficial. Busca expresar, a través del lenguaje de la performance, la derrota del proyecto político que Aguirre promovía en tanto estos cuerpos siguen exclamando las mismas demandas, pero sin haberlas conseguido. Cuando la obra termina con el cántico “AHORA SI/LA HISTORIA TENDRA QUE CONTAR/CON LOS POBRES DE AMERICA,” ocurre una resignificación que se da a través de las voces que cantan. Voces viejas y cansadas que parece que llevaran 40 años pidiendo lo mismo, aparentemente sin haber conseguido nada. La contradicción entre esta arenga supuestamente premonitoria marca hoy la derrota de un proyecto político, y eso Calderón lo muestra a través de la puesta en escena, ya que, al poner estos elementos en juego, Calderón no

hace solamente repetir la obra de Aguirre y rendirle tributo a una pieza teatral canónica, sino que busca hacer un comentario sobre el estado de la memoria actual.

Al invitar a estos actores a recrear la pieza, recreando papeles que no deberían serles asignados por su edad, Calderón resignifica el contenido de la obra. No está convirtiendo a la obra en una sátira ni contradiciendo su texto. Creo que el director está dando cuenta del paso del tiempo y lo que el tiempo no les entregó a estos campesinos. Estos actores recrean los mismos movimientos, las mismas palabras, pero en aquel tiempo sincopado entre una versión y la otra, la performance cambia su significado. La arenga final se vuelve un presagio incumplido, donde Calderón parece estar refiriéndose a los años de Aguirre y la UP en lugar de la temporalidad dentro de la obra. De la misma forma que Aguirre conecta su presente (1969) con el pasado (1934) a través de los cuerpos de los sobrevivientes, Calderón conecta el pasado (1969) con el presente (2010) a través de los cuerpos de los actores en tanto el contenido de la obra ahora está imbricado con quienes interpretan las líneas escritas por Aguirre.

Al comprimir, desdoblar, confundir las temporalidades de la obra y del evento mismo, la “artificialidad” de la obra se vuelve explícita. Los espectadores están constantemente conscientes de la realidad “fuera” de la obra debido a los elementos que incorpora Calderón en su versión. Aunque en relación con otra obra —*Hapgood* de Tom Stoppard—, las palabras de Phelan sobre esta obra podrían verse reflejadas también en el montaje de Calderón: “Modern theatre makes up the truth because as Lacan reminds us truth is structured like a fiction. Part of the necessary energy of that fiction is to provide a perspective from which to see a past. As a performative genre dramatic theatre is anxious about its own legitimacy” (115). Según Phelan, *Hapgood* es una obra que cita otras obras, roba, revisa: “Stoppard’s very allusiveness heightens the sense of the absence he wants to overcome: the more plays he quotes, the more missing performances he makes apparent. Theatre continually marks the perpetual disappearance of its own enactment” (115). La tesis de Phelan se centra en la

condición efímera del teatro —en lo que desaparece el momento que se encarna—; en la obra de Calderón, la versión original de Aguirre parece estarse citando más que recreando. Es un fantasma que está penando la aletargada versión de Calderón, donde los mensajes dentro de la obra están siendo progresivamente resignificados en lugar de reconstruidos, marcando la “perpetua desaparición” de la obra de Aguirre. Calderón explicita la desaparición de este tipo de teatro, abiertamente político y que creía en una utopía. Remontarla en el 2010 tratando de *replicarla* parece un despropósito, por lo que Calderón deconstruye el texto de Aguirre para hacer un comentario (¿una secuela?) del proyecto teatral/político que visionaba Aguirre.

A semanas de la posible elección de un presidente de ideología neoliberal como Sebastián Piñera (elección en la cual él saldría victorioso), el montaje de Calderón se posiciona en un momento crítico de la construcción de la memoria nacional. El pasado histórico se está reconstruyendo en muchos medios de la producción cultural, sobre todo en la televisión y la literatura, bajo el contexto del bicentenario de la independencia. Esta revisión histórica de la fundación del país invita a visitar la tradición literaria chilena, figuras emblemáticas (como José Miguel Carrera y Manuel Rodríguez en la serie televisiva antológica *Héroes*), eventos históricos (como el golpe de Estado, la Conquista, la Independencia, el terremoto de 1980, entre otros) o la vida cotidiana en ciertas épocas específicas (resalta el ejemplo nostálgico de la serie televisiva *Los 80*). Con motivo del Festival Santiago a Mil, a Calderón se le ofrece visitar una obra canónica de Aguirre, pero en lugar de solo recrearla, decide exhibir las costuras que componen la recreación del pasado. El presente derrotista y el pasado esperanzado residen dentro de los cuerpos del elenco y del espacio oficial, reafirmando la capacidad del teatro de usar su propia artificialidad para emplazar a su audiencia, donde el espacio físico donde los asistentes se posicionan condiciona el contenido dentro de la ficción de la obra. Mientras Aguirre ponía a fantasmas y sobrevivientes en escena, Calderón trae las ruinas del cuerpo y el lugar para reflexionar sobre el paso del tiempo y el difícil y a veces contradictorio acto de recordar.

La resiliencia de la memoria

Las reconstrucciones en torno a la masacre de Ránquil nos ayudan a entender cómo el acto mismo de recordar ha cambiado a lo largo del tiempo. En el caso de la masacre, recordarla antes o después de la dictadura condiciona la memoria en torno a ella. Este violento acontecimiento en 1973 altera el tejido social de una forma tan profunda que configura el recuerdo de eventos previos a ella, como el caso de Ránquil. Así, *Los que van quedando en el camino* ejemplifica, en sus dos versiones, los desafíos de hacer memoria. En su re-puesta en escena, hay décadas que alteran inevitablemente nuestra percepción sobre los eventos de Ránquil. En estas dos versiones, estas dos temporalidades, vemos también la historia del teatro chileno y cómo la dictadura lo cambió. Fue un arte que estuvo en gran peligro a lo largo de este período, donde muchos de sus integrantes fueron desaparecidos o asesinados, o condenados al exilio. El teatro, que había visto años muy fructíferos durante la Unidad Popular, se ve amenazado y busca nuevas formas de adaptarse para sobrevivir a esta nueva realidad:

Los teatros son cerrados, pues concretamente no podían funcionar con el estado de sitio, se produjeron detenciones de actores y directores y se difundieron listas negras para prohibir el trabajo en los medios de comunicación de masas a una gran cantidad de gente de teatro. Son precisamente los medios de comunicación, ejes claves de la intervención cultural, los encargados de difundir el proyecto de modernización de la dictadura que pretendió asimilar desarrollo con capitalismo. (Núñez 42)

La idea del teatro se volvió una práctica de resistencia durante y después de la dictadura —un lugar, medio y práctica asociado con la disidencia—. Javiera Núñez distingue dos etapas del teatro durante los años, una etapa de teatro de corte popular “que quiere construir un discurso “político” al poner en juego la realidad histórica.” Este es un teatro que continúa la tradición del teatro pro-revolucionario de los años 60. Durante la década del 70, el teatro chileno busca reorganizarse y plantear estrategias para sobrevivir: “estas obras, eran textos clásicos que podían ser interpretados como intentos de

liberación del individuo contra el poder autoritario; se amparaban en su carácter universal y en que los textos clásicos tendían a no ser censurados, ya que su censura podía ser interpretada a nivel internacional como ataques a la cultura occidental” (47). Esta primera etapa se destaca con obras montadas por la compañía de teatro Ictus, así como la compañía de la Universidad Católica. Sin embargo, la Constitución de 1980 significó que Pinochet se mantendría al menos 8 más en el poder, quitando las pocas esperanzas que quedaban de un fin cercano a la dictadura: “Se instala en los sujetos, un estado de nostalgia y melancolía. El pasado como un territorio en ruinas, el hogar-patria, antes habitado, se ha convertido en un descampado lleno de objetos trizados, de fragmentos de historias” (Núñez 49). Es durante la década de los 80 que el teatro sufre otra rearticulación. Núñez describe esta segunda etapa como un teatro de vanguardia, un teatro que problematiza la memoria histórica.

Desde su derrotismo, este teatro se enfrenta más directamente con los temas de violaciones a los derechos humanos que estaban ocurriendo bajo la dictadura de Pinochet. El mismo teatro de Aguirre es un ejemplo de ello. En 1986 estrena su obra *Retablo de Yumbel*, una obra que entrelaza tres narrativas: la vida de San Sebastián (un santo venerado en la localidad de Yumbel), la persecución de cristianos bajo el Imperio Romano, y el hallazgo de cuerpos de detenidos desaparecidos en la localidad de Yumbel en 1979. Aguirre también monta la clásica obra Fuenteovejuna. El Teatro de la Universidad Católica realiza montajes de *La vida es sueño*, *Hamlet*, entre otras, usando estos textos clásicos como metáforas políticas. Durante estos años de mayor represión, violencia y censura por parte de la dictadura (gracias a la validación que había ganado con el plebiscito de 1980 que dio lugar a la nueva Constitución), el teatro se presenta como un espacio para recordar, donde la memoria se vuelve su emblema de lucha:

Ante el proyecto del olvido, el teatro ofrece una instancia de articulación de la memoria, la hace prevalecer como categoría ética relacionada intrínsecamente con la justicia, la cual permanecía ausente; interpela a la sociedad para implantar una grieta en el discurso totalitario,

dislocando lo cotidiano, lo único. Hace presente el objeto perdido, lo reencuentra, lo refunda, le da cuerpo y habla. (Núñez 52)

El prisma de la memoria que crea la dictadura está latente en la versión de Calderón. Estas décadas donde el teatro se tuvo que repensar a sí mismo, donde luego volvió la democracia y hoy ve una vuelta de un potencial presidente neoliberal que apoyó a Pinochet (una elección que finalmente sí ganó aquel candidato), empapan la obra de Calderón, donde el derrotismo parece volver, donde el paso del tiempo se vuelve uno de los temas principales en esta versión. Tal como muchos dramaturgos durante la dictadura, Calderón toma una obra clásica para comentar sobre su presente. De *Hamlet* a *Los que van quedando en el camino*, la memoria se vuelve un tema central que permea el contenido de cada obra.

En el contexto chileno, el teatro es un medio que se ha tenido que repensar casi por necesidad, donde su supervivencia fue puesta en cuestionamiento durante los años de la dictadura cívico-militar. Es un medio donde la memoria no es solo un tópico, sino que es también su razón de ser. El teatro se convirtió en una forma de dar testimonio, de preservar las memorias que la dictadura quiso borrar, usando la clandestinidad, la alegoría, espacios públicos y no públicos, entre otros recursos, para dar cuenta de los actos de violencia que la dictadura estaba cometiendo, para cuestionar su autoridad y su modelo de sociedad, para denunciar y para llamar la atención. El teatro usó su propia condición efímera como herramienta de transmisión, manteniéndose como un medio que resistía (y resiste) lo masivo. Se puede re-construir, pero cada nueva puesta en escena encarna los cambios que trae el paso del tiempo. Cada producción de una obra es única, y, tal como lo muestra Calderón, en esa repetición se crea una nueva versión de la obra.

La masacre de Ránquil no se ha convertido en un acontecimiento ejemplificador dentro de la cultura popular. Es una revuelta desencadenada por décadas de conflictos entre diferentes agrupaciones en el sur de Chile y luego enmarcada y reenmarcada por diferentes autores como Lomboy, Aguirre y Calderón, cuyas visiones y propuestas varían y crean diferentes interpretaciones

sobre el evento mismo, mostrando a través de este proceso de dualidades cómo la memoria se va reconfigurando en diferentes presentes y diferentes visiones políticas y sociales. El acto de hacer memoria, como lo hacen estas obras, no necesariamente nos “acerca” a la verdad de los eventos de Ránquil, pero sí nos permiten comprender cómo las reconstrucciones de esta memoria buscan crear diferentes visiones del presente y el futuro, incluso al usar el mismo “texto.” El teatro, debido al carácter único e irrepetible de cada puesta en escena, nos muestra cómo actúa la memoria: una facultad imperfecta que nos permite visitar el pasado, pero en cada acto de recordar, las condiciones cambian. El tiempo, el espacio, los afectos cambian.

Lo que estas performances nos muestran es cómo el acto de hacer memoria a veces se entrelaza con la Historia, pero no son lo mismo. La memoria sigue caminos propios, independientes de cómo se escribe la historia y Ránquil muestra la resistencia que se da dentro del acto de recordar y recrear la memoria a través de medios que muestran aquel aspecto “inarchivable” de hacer memoria. En el acto irrepetible e irreproducible de encarnar una memoria, como lo hacen los actores y sobrevivientes que participaron de *Los que van quedando en el camino* (en todas sus versiones), se generan nuevas formas de no solo entender los sucesos de Ránquil, pero también de aproximarse al acto de recordar y escribir sobre el pasado, donde no solo se transfiere información, pero algo que va más allá del “contenido” de la obra: un acto de transferencia de memorias que reside en los cuerpos jóvenes y luego avejentados de aquellos que encarnan la masacre en el escenario.

Epílogo: El cuerpo doble

Las dos versiones de *Los que van quedando en el camino* atestan no solo la historia reciente de Chile y el quiebre de la memoria que causa la dictadura, sino que también dan cuenta de la historia del teatro chileno, mostrando sus vaivenes y su pugna por la memoria, precisamente porque los actores

que participaron de ambas versiones encarnan las historias del país y del teatro. El paso del tiempo se puede visibilizar en los cuerpos de los actores, rompiendo la ficción dentro de la obra, haciéndole al público saber que la memoria es fluida, va y viene, no se limita a la ficción o la realidad. El texto de la obra existe en conjunto con el lugar desde donde se enuncia, tal como el acto de la memoria, el cual es un fenómeno social siempre condicionado por su presente. No hay pasados “puros,” y la versión de Calderón muestra eso al confundir qué se está recordando. Cuando el actor Mario Montilles (el actor más viejo del elenco interpretando al personaje más joven de la obra) lee sus líneas, a veces se le olvidan. Guillermo Calderón menciona lo siguiente:

El hecho que le leyeran Mario los textos porque él no se acordaba era como la obra en una pequeña escena: el olvido. Pero el olvido del que está recordando, de “me olvidé, pero no es porque me haya querido olvidar, es porque mi memoria no es capaz de recordar. Mi cerebro está enseñado para olvidar, pero no quiero olvidar. Quiero seguir siendo actor, quiero decir estos textos, quiero acordarme de esta doble memoria, acordarme de la matanza del año 34 y también del año 69, cuando fue escrita la obra.” (Citado en Hurtado 14)

Por otro lado, el actor Mario Lorca comenta que

[a] partir de la primera o segunda función ya nos olvidamos que estábamos en el Congreso, volvimos a estar en Lonquimay, en Ránquil... En la primera versión (de 1969) yo miraba a los actores y veía a los campesinos con sus perneras de cuero de oveja y vestidos a la manera del campesino cordillerano. Aquí yo no veía que estábamos con pantalones de vestir y ojotas, sentía que todos éramos campesinos de Ránquil.” (citado en Hurtado 15)

Mientras las facultades de la memoria de Montilles han inevitablemente mermado, el acto de reencarnar la obra ayuda a traer algo de esas memorias, como muestra Lorca. El repetir las mismas acciones, las mismas líneas y el compartir el escenario con los mismos actores reactivan las memorias de la primera versión de la obra. El cuerpo es aquel que logra traer (en parte) la memoria de 1934/1969

a través del acto encarnado de la performance: los actores recuerdan con sus cuerpos y así reactivan aquel(los) pasado(s), mostrando de cierta forma que la memoria cultural de Ránquil ha tenido una trayectoria que precisamente debido al medio a través del cual se ha transmitido, ha tenido un lugar marginal en la historia reciente chilena. La memoria literalmente reside en sus cuerpos.

CAPÍTULO 3

El caso Caravana de la Muerte:

Una muerte en la familia, una muerte en la nación

Preludio

Carlos Berger Guralnik cumplió muchos roles en su vida: periodista, abogado, militante comunista, esposo y padre. Fue su oficio de periodista el que lo llevó al campamento minero Chuquicamata en 1973 con el fin de dirigir las comunicaciones de la empresa minera Cobre Chuqui y de su radio, El Loa. Llegó a a este lugar recóndito del norte de Chile, ubicado a casi tres mil metros por sobre el nivel del mar, a pedido del Partido Comunista, el cual tenía preocupaciones por los sabotajes organizados por supervisores mineros opositores al gobierno socialista de Salvador Allende. Berger llegó a mediados de ese año acompañado de su esposa, la abogada Carmen Hertz, y de su hijo Germán, de menos de un año. En sus memorias *La historia fue otra* (2017), Hertz escribe que aquellos meses en Chuquicamata fueron personalmente difíciles: "mi vida transcurría entre llevar a Germán a la sala cuna y volverme a la casa a leer novelas. Me leí todo Maupassant, me acuerdo. Eso era mi vida" (81). A esto se le sumaría el agitado clima político que se estaba viviendo en el campamento, algo que finalmente explotó con el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973: "Los días horribles que estuve en Chuqui antes del 11 de septiembre, en definitiva, fueron para mí como diez siglos. Pero la pesadilla que vino después no tiene nombre" (82).

La pesadilla para la familia Berger-Hertz comenzó ese mismo día. A pesar de la inmediata censura de todos los medios de comunicación favorables a Allende, Carlos Berger decidió quedarse ese día cumpliendo sus labores en la radio. Al escuchar la noticia del golpe, Carmen Hertz fue rápidamente a buscar a su esposo; cuando llegó al lugar, lo vio afuera del recinto, hablándole a un

grupo de personas con un micrófono en la mano. Hertz recuerda a su esposo decir: "No acepto órdenes más que de las autoridades civiles y constitucionales, no de un milico." Hertz intentó acercársele, pero antes de poder siquiera decirle algo, un grupo de efectivos militares y carabineros se llevaron a Berger en un camión:

De ese momento recuerdo la mirada de Carlos, que se alcanza a dar vuelta. Tengo grabada esa mirada, esos ojos tan serenos. Y me mira como diciendo:

—Cálmate un poco, ten cuidado.

Y yo chillando en la calle. (85)

Hertz y Berger solo se volverían a ver unas pocas veces más en la cárcel de Calama. El 19 de octubre de 1973, durante un traslado desde Calama a Antofagasta, Berger y otros 25 prisioneros supuestamente intentaron fugarse aprovechando un desperfecto eléctrico del vehículo en el que eran trasladados. En un certificado de defunción entregado a Carmen Hertz, la causa de muerte de Carlos Berger parecía muy simple: fusilamiento. Este documento fue lo único que el Ejército le entregó relacionado a su esposo —nunca le entregaron su cuerpo—. Muchos años después y luego de una incansable labor de personas como Hertz, las motivaciones del Ejército cobrarían algo de sentido: las muertes de estos prisioneros formaron parte de una serie de asesinatos cometidos por una comitiva dirigida por el general Sergio Arellano Stark y autorizada por el General en Jefe del Ejército Augusto Pinochet Ugarte. Este grupo tenía el propósito de agilizar los procesos de detención de disidentes políticos, una excusa que sirvió para cometer al menos 75 asesinatos y desapariciones por gran parte del territorio nortino (luego se descubriría que también hicieron una similar barrida por el sur del país, cobrando aún más vidas). A este proceso de exterminación hoy lo conocemos como el caso Caravana de la Muerte; sin embargo, las acciones de este grupo no serían de conocimiento del público general hasta muchos años después.

Introducción

La historia de estos asesinatos se encontró hundida por muchos años en un mar de papeles, trámites judiciales, censura, amenazas y represión. Muchos de los cuerpos de las víctimas nunca fueron recuperados, y otros solo lo fueron parcialmente. Ante estos desafíos, los hechos fueron de relativo desconocimiento público hasta el año 1989. En octubre de ese año la periodista Patricia Verdugo publicó una extensa investigación en torno al caso, la cual tituló *Los zarpazos del Puma*, una referencia al helicóptero Puma utilizado por la brigada de Arellano Stark para movilizarse. El libro se convirtió en un fenómeno de ventas²⁴ en Chile y logró una amplia cobertura en los medios de comunicación, tanto por su éxito editorial como por su polémico contenido: la radio, la televisión y la prensa escrita difundieron los hechos de esta operación secreta, un episodio que parecía un rumor pero que ahora Verdugo ponía en un documento prácticamente irrefutable que seguía y seguía popularizándose y que pronto se convertiría en un estandarte de la literatura de no-ficción chilena.

Como un libro —un texto físico—, *Zarpazos* encontró nuevas vidas siendo prestado, comentado, fotocopiado, e incluso pirateado. A través de este fenómeno editorial, la memoria del caso Caravana de la Muerte pasó de ser la memoria de un grupo particular de víctimas y sus familiares a convertirse en un referente emblemático de la dictadura de Pinochet. Sin embargo, con el paso del tiempo y la mediatización del episodio, la experiencia del evento se ha visto mediada por nuevos eventos que actualizan el caso y que lo reintroducen a nuevas generaciones, quienes formarán sus propias experiencias e interpretaciones sobre este episodio. El propósito de este capítulo no es generar una oposición entre las memorias mediadas de estas nuevas generaciones y las memorias personales de aquellos que presenciaron o sufrieron consecuencias directas por el caso Caravana; en lugar de preguntarse si estas memorias recientes son más o menos “válidas” que las de sujetos que vivieron los

²⁴ Como se menciona en las contraportadas de posteriores ediciones del libro, *Los zarpazos del Puma* vendió 100.000 copias en su primer año de distribución, “aparte de las decenas de miles que lanzaron a las calles las imprentas piratas,” según la misma Patricia Verdugo (*Bucarest* 187 202).

eventos de forma más directa, el propósito de este capítulo será entender la mediatización y popularización de la memoria en torno al caso Caravana de la Muerte como un fenómeno cultural que se articula en base a la experiencia *vicaria* del episodio —una experiencia indirecta como la de tomar conocimiento sobre el caso a través de un libro, una serie de televisión o tal vez un artículo en el periódico.

Enfatizar la trayectoria de esta memoria en los medios (muchos de ellos masivos) a través de los cuales se ha transmitido no implica un rechazo al trabajo personal de aquellos que han luchado por mantener esta y otras memorias vivas. Elizabeth Jelin habla de la memoria como un campo de batalla, una pugna entre aquellos que se esfuerzan por recordar y otros que pretenden silenciar ciertas memorias:

La lucha se da, entonces, entre actores que reclaman el reconocimiento y la legitimidad de su palabra y de sus demandas. Las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados — en el extremo, quienes fueron directamente afectados en su integridad física por muertes, desapariciones forzadas, torturas, exilios y encierros— surgen con una doble pretensión, la de dar la versión «verdadera» de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia” (42-3).

La labor de estas personas ha permitido que este tipo de memorias puedan volver a ser visitadas hoy por nuevas generaciones. Entonces, el foco de este trabajo se posiciona en lo que estas nuevas voces tienen que decir, qué ha cambiado en el contenido de la memoria como consecuencia de estas rememoraciones, y por qué y cómo un evento como el caso Caravana sigue repercutiendo en distintas coyunturas políticas.

Revisitar memorias hoy tiene como característica principal su alto nivel de mediación. Volver a este pasado de forma “pura,” sin la intervención de los masivos masivos, parece una tarea imposible. En relación con los medios en la era digital, la académica irlandesa Ann Rigney habla sobre la necesidad

de plantear nuevos modelos para estudiar la memoria colectiva y la producción cultural en torno a esta:

When it comes to the formation of cultural memory in the modern age, moreover, the role of mass media and the new digital media (including local internet sites) is undeniable and, however one may judge the quality of the information conveyed, these modern media need to be taken into account as an integral factor in the production of cultural memory today. ("Plenitude" 15)

Al estudiar los vaivenes de la memoria en torno al caso Caravana de la Muerte a lo largo del tiempo, quiero dar cuenta del rol de los medios en la reconstitución del pasado y en la articulación misma de la memoria. Mi propósito no es estudiar cuán históricamente precisa o imprecisa se ha vuelto la memoria del caso con el pasar de los años, sino de mostrar cómo los medios mismos tienen una influencia tanto en el contenido del mensaje que transmiten como en la forma misma en que ese contenido será recordado. Medios como la literatura, el cine y la televisión tienen lenguajes propios que permiten a sus receptores articular el pasado; cada medio ofrece distintos elementos que permiten observar ese pasado —palabras en papel, sonidos, imágenes, colores, dibujos, música, fotografías— y son esos elementos los que *arman* una memoria y condicionan cómo recordamos el pasado. Son lenguajes propios de cada medio: se pueden comunicar entre ellos, contradecirse, reemplazarse, o pueden ser descartados o actualizados. Es por eso que hablar de la memoria del caso Caravana de la Muerte no tiene que ser visto como hablar de un momento fosilizado en el año 1973, sino como una memoria viva que se está *re-produciendo* constantemente con cada reaparición del caso en algún medio.

Este capítulo no tratará sobre sobre la historia del caso Caravana de la Muerte, sino su *memoria cultural*. El foco será la transmisión “impura” de este pasado a través de diferentes medios: cualquier medio que se use para transmitir un episodio del pasado tendrá sus propias limitaciones, condiciones, convenciones, prejuicios, ventajas y desventajas, por lo que una memoria se encontrará

inevitablemente mediada por la plataforma a través de la cual se transmite. A medida que se expanda dentro de un grupo amplio de sujetos recordantes, este proceso se volverá aún más mediado:

the very concept of cultural memory is itself premised on the idea that memory can only become collective as part of a continuous process whereby memories are shared with the help of symbolic artefacts [sic] that mediate between individuals and, in the process, create communality across both space and time. (Erlil & Rigney, *Mediation* 1)

El caso Caravana es hoy ampliamente conocido gracias a la cobertura mediática que el caso ha recibido, la cual se gatilló en parte por *Los zarpazos del Puma*. También analizaré otros “textos” que han reintroducido el caso a nuevas audiencias, como la serie de televisión *Ecos del desierto* y el documental *Mi vida con Carlos*. Cabe destacar, sin embargo, que el conocimiento público y popular del caso no se le puede atribuir a un texto o a un hecho mediático en particular, sino a la suma de todos ellos. Cada uno de ellos ha logrado llegar a diferentes receptores en distintos momentos críticos. Tomando variados objetos que han reconstituido el caso en relación con la coyuntura política con la que se encontraron, pretendo dar cuenta de las prácticas de la memoria, de sus tecnologías y de los procesos culturales a través de los cuales se articula la memoria cultural en torno al caso Caravana. Estas prácticas, tecnologías y procesos preservan la memoria, pero también demuestran lo altamente volátiles que son los recuerdos cuando éstos se vuelven colectivos —cuando estas memorias se arraigan en una comunidad y se vuelven referentes culturales—. Por estos motivos, no solo resulta necesario estudiar los medios a través de los cuales se transmite una memoria, sino cómo esos medios mismos van evolucionando e interactuando con nuevas coyunturas políticas-sociales-culturales, creando así nuevos marcos de significación para cada nuevo sujeto que recibe estas memorias re-mediadas. Es decir, un medio no solo condiciona el contenido de su memoria, sino también la forma misma en que se articula el acto de recordar el pasado.

Un bestseller contra la dictadura

La investigación periodística de Patricia Verdugo, *Los zarpazos del Puma*, no comienza con las víctimas de la Caravana de la Muerte, sino con su mayor victimario, el entonces general de brigada Sergio Arellano Stark:

—Usted es el hombre, mi general —dijo el coronel con tono solemne, al mismo tiempo que detenía la marcha y rubricaba sus palabras con un asentimiento de cabeza.

—No, no puede ser —contestó el general Sergio Arellano Stark.

—¿Por qué no, mi general? —insistió el coronel.

—Usted lo sabe tan bien como yo... ¿Cómo voy a pasar por encima de 18 generales más antiguos que yo? Usted sabe lo que eso significa para el Ejército —replicó el general Arellano.

—Sí, lo sé. Pero el hecho es que nosotros estamos con usted, mi general —insistió el coronel.

El general Sergio Arellano Stark era “el hombre” del golpe militar, al promediar el invierno de 1973, para los que complotaban en el Ejército, la Fuerza Aérea y la Armada, pese a que prácticamente no tenía mando de una gran tropa. Estaba a cargo del Comando de Tropas de Peñalolén —en el sector oriente de la capital chilena— que incluía Telecomunicaciones y Aviación militar. Pero su innato don de liderazgo, sumado a sus conocimientos de la política local, su anticomunismo y sus contactos con el Partido Demócratacristiano (había sido edecán militar del Presidente Eduardo Frei), lo habían llevado a dirigir la iniciativa golpista que se movía sigilosamente en cuarteles y academias uniformadas. (19)

Arellano Stark, fue un general que ascendió rápidamente en las filas del Ejército en el nuevo régimen dictatorial. Las características que Verdugo menciona lo hicieron un sujeto propicio para el rol que le sería asignado: líder de una comitiva encargada de agilizar los procesos de detención de los militantes pro-allendistas que quedaron vivos después del golpe de Estado. Desde la perspectiva de Verdugo,

Arellano Stark es “el hombre” porque las acciones que él cometerá con este infame escuadrón, luego conocido nacionalmente como la Caravana de la Muerte, se convertirían en la fundación de lo que será el Ejército durante los años de la dictadura: una institución encargada de ejercer el terrorismo de Estado a lo largo de la nación. Las acciones de Arellano Stark son inéditas: incluso muchos de los militares que ven esta caravana llegar a sus ciudades se ven pasmados ante las violentas acciones de este grupo. Arellano Stark prácticamente funda un nuevo orden y todos los militares deben adaptarse o dejar la institución. Hasta el momento en que apareció *Zarpazos*, Arellano Stark no era una de las figuras emblemáticas de esta dictadura; no tenía la fama de Augusto Pinochet o de Manuel Contreras, pero Verdugo lo inmortaliza en la infamia y lo caracteriza como uno de los personajes fundamentales en la burocratización y profesionalización del terrorismo de Estado que ejercerá la dictadura. Sin embargo, a pesar de su detallada caracterización de Arellano Stark, este libro no es sobre él. No lo magnifica como un sujeto que individualmente altera una institución nacional como el Ejército de Chile. Verdugo es cuidadosa en mostrarlo como un hombre ambicioso que quiere ascender entre las filas del Ejército, que comete crímenes horribles, pero que también sigue órdenes y que usa su rango para que otros sigan esas órdenes. Al centrarse en los victimarios y sus testimonios, Verdugo logra algo casi impensado antes de la publicación de este libro en 1989: hacer que militares rompan con los pactos de silencio e impunidad que existían durante la dictadura y, en gran parte, todavía existen.

Ante el impacto mediático que tuvo el libro, Arellano Stark se encontró sorpresivamente ante el juicio de la opinión pública.²⁵ Tanto el Ejército como el mismo Arellano Stark buscaron formas de detener la publicación del libro, pero fue imposible acallararlo. El general intentó demandar a Verdugo por infamias en 1991, pero los tribunales no encontraron mérito en su demanda. Desde su publicación,

²⁵ Pasar del juicio público al legal demoraría en algo, ya que solo pudo ser condenado a 6 años de prisión en 2008. Un mes después el Servicio Médico Legal de Chile determinó que Arellano Stark sufría de demencia multifactorial, por lo que no sería capaz de cumplir con su condena. Murió en 2016 a los 94 años en una clínica privada. Las causas de su muerte no fueron hechas públicas.

el libro lideró todos los rankings de ventas en Chile. Carmen Hertz ofrece un pequeño comentario sobre este fenómeno editorial en sus memorias:

Enseguida se convirtió en un *best seller* impresionante, con más de diez ediciones consecutivas. Cumplió una labor muy relevante, en una época en que no existía Internet y había una estricta censura: no solo fue una contribución gigantesca a la memoria, sino también a la verdad y la justicia en el caso de los crímenes de Arellano Stark. Un aporte inconmensurable. Lo piratearon y en el Paseo Ahumada se vendía a gritos:

—Los zarpazos, los zarpazos. No deje de leer los crímenes de la Caravana.

[...] Fue la primera visibilización masiva de estos horribles crímenes. (212)

La popularidad de *Zarpazos* es inesperada en tanto que no es un texto aparentemente de consumo rápido o fácil. En un período donde la dictadura buscaba censurar toda demostración que desafiara a su régimen, *Zarpazos* aparece de improviso, aparentemente pasando toda censura previa, y se convierte en un fenómeno editorial inmediatamente, que trasciende los círculos de lectores opositores al régimen y más receptivos a este tipo de textos. Es recibido por un público diverso, que desea aprender sobre esta complicada historia. Complicada en muchos sentidos: tanto por el horror, la frialdad y la crueldad de los asesinatos como por los detalles mismos que ayudaron a encubrir estos crímenes. Si es posible resumir este texto, este narra una serie de crímenes ocurridos bajo el alero del Ejército de Chile; una conspiración que ocurre a muchos niveles tanto dentro de la institución y como en coordinación con otras, donde las listas de personas, documentos, fechas, evidencia parece interminable. El desafío se encuentra no solo en editar un texto con tantas aristas, sino que también debe pensar en lectores que no están familiarizados con el tema ni con el mundo de los militares, ya sea por las censuras de la dictadura o porque simplemente no quieren saber sobre los crímenes que ya estaban comenzado a destapar en estos últimos años del régimen. Verdugo incluye muchos documentos dentro del libro: cartas completas entre capitanes y comandantes, misivas oficiales

dictadas por el Ejército, entrevistas entre la autora y militares involucrados, informes y comunicados oficiales, etc. El libro también incluye 4 anexos, la mayoría textos judiciales. En esta hibridez de registros escritos es donde el texto logra *acercar* este complicado pasado al lector, ya que Verdugo narra los hechos, pero sin la imparcialidad o frialdad de una noticia en el periódico; aunque tampoco con un tono proselitista.²⁶ El texto logra entregar información que la autora considera importante usando distintos registros para apelar a un amplio rango de lectores. De esta forma, *Zarpazos* no tiene que esconder su punto de vista bajo el manto de la objetividad histórica o de la línea editorial de un periódico. Usando los registros que tiene a su disposición, Verdugo no se tiene que preocupar de cumplir con las expectativas que conlleva utilizar un género o un registro en particular, sino solo de narrar una *verdad*—y no solamente *hechos*—.

En su introducción al libro, Verdugo comenta que la reconstrucción de los crímenes cometidos por la Caravana de la Muerte no tiene que ver con recordar el hecho solo para rememorallo. Refiriéndose a los testimonios de víctimas, familiares y militares que compiló, Verdugo escribe: “No los recogí en la búsqueda de un inútil y doloroso viaje al pasado. Esos testimonios conforman una herida lacerante y presente que puede mitigarse —en parte— por la comprensión de todos los que no supieron o no quisieron saber. Este libro busca ser, por tanto, un aporte al reencuentro fraternal” (18). En este momento de encrucijadas que fue 1989, el libro fue un fenómeno cultural que contribuyó a

²⁶ La académica Linda Egan, una especialista en la vida y obra del famoso cronista mexicano Carlos Monsiváis, intenta delinear una teoría de la crónica contemporánea. Muchas de las características listadas coinciden con la hibridez literaria que vemos en *Zarpazos*:

- Includes history and, “al verter literariamente vivencias locales y nacionales, es inmejorable aliada y cómplice de la Historia” (Monsiváis, “De la Santa Doctrina” 755), but itself is not history;
- Belongs to the field of journalism but exceed the brief both of straight news reportage and of opinion-page essay;
- Enjoys close kinship with the essay, but stretches and ultimately overwrites that form's staid bound;
- May contain the testimony of others—some of the genre's most memorable texts are made entirely or substantially of (apparently unmediated) speech—without being or becoming what is understood today in Latin America as *testimonio*.
- Ostentatiously helps itself to the same narrative tools used by the short story and the novel, and thus may, at least in part and some of the time, resemble fictional discourse. A self-declared referential genre, however, it seeks to justify its truth-claim. As reportage literature, it assigns equal value to its *function* and its *form*. (Egan 84)

una apertura de las memorias que habían sido reprimidas, censuradas, extorsionadas, coartadas o borradas durante los 17 años de la dictadura. *Los zarpaços del Puma* se encontraba así con un Chile a punto de comenzar una transición a la democracia, donde comenzaron a destaparse más y más casos de crímenes y abusos ocurridos durante los 17 años del régimen pinochetista. Así también, fue uno de los pocos documentos que contenía testimonios de militares corroborando o confesando crímenes, desligándose del manto de impunidad que existía hasta ese momento en las filas del Ejército y las otras ramas de las Fuerzas Armadas. De cierta forma, *Zarpaços* se benefició de una coyuntura política de sujetos con una mayor voluntad para participar en la nueva vida política que se estaba generando gracias a las crecientes garantías que se estaban generando. Pero también fue el propulsor de una nueva forma de reconstituir el disputado pasado de la dictadura, precisamente porque estableció (o restableció) la crónica periodística y el periodismo de investigación como rutas para abrir la memoria de la dictadura.²⁷

El periodismo de investigación ejercido por Patricia Verdugo y muchos otros periodistas en Chile durante la época de la dictadura fue una tarea bastante compleja: la dictadura mantuvo un control de la prensa casi total, clausurando periódicos y revistas inmediatamente o permitiendo a otros seguir funcionando pero bajo fuerte censura. Estos medios se mantuvieron a flote gracias a préstamos o apoyos desde el exterior, ya que la dictadura les hacía casi imposible obtener patrocinadores. La revista *APSI*, por ejemplo, dependía exclusivamente de suscriptores, y le fue permitido funcionar debido a

²⁷ La crónica periodística es hoy uno de los géneros más populares en las librerías chilenas. Desde Patricia Verdugo, muchos autores han logrado notoriedad en torno a publicaciones relacionadas a eventos de la dictadura. La “trilogía de los cuervos” de Javier Rebolledo, *La conjura, los mil y un días del golpe* de Mónica González o *Krassnoff, arrastrado por su destino* de Mónica Echeverría son algunos ejemplos de publicaciones que han liderado ventas en Chile. Es más, Rebolledo sufrió una persecución parecida a la de Verdugo en cuanto la publicación de uno de sus libros, *Camaleón. Doble vida de un agente comunista* (2017), le significó ser denunciado por injurias y calumnias por el ex DINA Raúl Quintana Salazar, quien se encuentra cumpliendo una pena de 20 años de cárcel por crímenes de lesa humanidad. En el libro, Rebolledo solo da cuenta de los detalles de los crímenes de Quintana Salazar: su molestia y decisión de denunciar (a través de su hija) vino solo por el hecho de hacer públicos estos hechos en un libro. A pesar del poco mérito, la justicia decidió amparar el caso. Sin embargo, Rebolledo fue absuelto. El caso causó controversia por el actuar de la justicia al considerar un caso que representaba un ataque a la libertad de prensa, incluyendo declaraciones públicas del Colegio de Periodistas de Chile defendiendo a Rebolledo (Fuente: <https://m.elmostrador.cl/dia/2018/07/24/periodistas-rechazan-decision-de-la-justicia-que-acoge-querrela-contra-javier-rebolledo/>)

que publicaba principalmente noticias internacionales. Al enfocarse más en casos de violaciones a los derechos humanos en los años 80s, fue clausurada repetidas veces. *Análisis* mostró las consecuencias de la crisis económica de 1982, como las tasas de desempleo y las quiebras de compañías en el país, hechos que no eran reportados por medios oficialistas. Otro evento importante ocurrió en 1984, cuando estas y otras revistas y periódicos como *Cauce*, *Fortín Mapocho*, *La Bicicleta* y *Pluma y Pincel* fueron clausurados. El semanario *Hoy* se mantuvo abierto al acatar el Decreto 1217, el cual, en su segundo artículo, estipula lo siguiente:

Deberán de igual forma abstenerse, sin autorización previa del Ministerio Secretaría General de Gobierno, de difundir informaciones, entrevistas, comentarios, declaraciones, inserciones, reportajes, opiniones y toda otra forma de expresión cualquiera sea su origen, de carácter, relevancia o alcance político, sin perjuicio de dar a conocer los comunicados oficiales de Gobierno.²⁸

Es difícil juzgar el compromiso de estos periodistas durante estos años: muchos renunciaron ante las constantes amenazas, otros se fueron al exilio, otros fueron asesinados. Patricia Verdugo, quien trabajó en *Hoy*, sufrió persecuciones mucho antes de publicar *Zarpazos*. Intentó publicar su primer libro en 1979, *Una herida abierta*, el cual fue prohibido por la dictadura. Su tercer libro, *Quemados vivos*, publicado en 1986, le significó una citación a declarar en tribunales por estipular en el texto que militares detuvieron, golpearon, rociaron con combustible y les prendieron fuego a dos jóvenes manifestantes en Santiago.

A pesar del sorpresivo éxito que tuvo *Zarpazos* y de la exposición que le brindó al periodismo opositor de la dictadura, la posterior transición a la democracia trajo un nuevo tipo de silencio. La época de los 90s marchó con cuidado: los líderes de la izquierda institucional intentaron mantener la

²⁸ Este decreto fue adoptado como una de las medidas impuestas por la dictadura en virtud del Estado de Sitio dispuesto en el artículo 41 de la Constitución Política de Chile de 1980. Fuente: Biblioteca del Congreso de Chile (<http://bcn.cl/28ugv>)

civilidad y la armonía entre militares, partidos políticos y la ciudadanía. La académica Nelly Richard describe estos años así: “la transición chilena oficializó un discurso de la memoria que, a través del consenso y la reconciliación, privilegió narrativas censuradoras y apaciguadoras para que las voces incómodas de la queja, la confrontación y la impugnación, no desajustaran la prudente búsqueda de equilibrios entre pasado y presente que controló la política institucional” (*Crítica de la memoria* 19). Uno de las consecuencias concretas de esta política fue los obstáculos judiciales heredados de la dictadura. Casos como Caravana de la Muerte se encontraban cerrados, ya que la Ley de Amnistía (Decreto Ley no. 2191) seguía protegiendo a los militares que cometieron crímenes bajo Estado de Sitio entre 1973 y 1978.

Aquel tono conciliatorio cambiaría en algo en 1998, año en que el libro toma un nuevo impulso. *Zarpazos* volvió a verse en los debates públicos con el procesamiento de Augusto Pinochet por crímenes cometidos durante su régimen. En 1998 Pinochet dejó el Ejército y pasó a tomar el cargo de Senador Vitalicio de la República. Sin la protección de la Ley de Amnistía, pero ahora con inmunidad parlamentaria, la responsabilidad de aprobar denuncias en contra de un Senador recaía en un juez de la Corte de Apelaciones. La primera denuncia que abrió la puerta, que logró demostrar que Pinochet no era intocable, fue presentada por la entonces Presidenta del Partido Comunista de Chile, Gladys Marín; el juez encargado de recibir esa denuncia —y aceptar su tramitación— fue Juan Guzmán Tapia, quien luego declararía en sus memorias: “Mi decisión desencadenó un diluvio de comentarios. Por primera vez en Chile una acción pública que apuntaba al general Pinochet iba a ser admitida a tramitación” (140). Guzmán fue designado juez titular en todas las denuncias contra Pinochet, entre las que se encontraban los antecedentes del caso Caravana de la Muerte.

A medida que se adentraba más y más en su investigación, el escéptico Guzmán corroboró todo lo expuesto por el libro de Verdugo:

Al empezar mi investigación, como la mayoría de los chilenos, desconocía casi todo acerca de la Caravana de la Muerte. Fuera de los primeros testimonios y de algunos documentos reunidos por las familias de los desaparecidos, sólo contaba con un libro escrito unos diez años antes por la periodista chilena Patricia Verdugo. ... No creí ese relato en un primer momento: no podía imaginar que miembros de las fuerzas armadas chilenas se hubieran comportado como informaba la autora. No lograba aceptar la existencia de esas ejecuciones masivas, ilegales y a veces precedidas de actos de tortura y de barbarie. El ejército que mi familia respetaba no podía haber cometido eso... Se me anudaba un conflicto en las entrañas: lo que iba descubriendo se oponía radicalmente a lo que deseaba creer. (Guzmán 142)

La investigación de Verdugo se convirtió en un documento muy útil para el juez en uno de los muchos casos en que Pinochet aparecía involucrado: el caso Caravana de la Muerte. Posteriores ediciones incluyeron en sus portadas la siguiente inscripción en letras rojas: “El libro que llevó a los generales Pinochet y Arellano al banquillo de los acusados.” Así también, comenzaron a incluir un anexo con la investigación y el proceso judicial del juez Guzmán. Que un texto hecho para el público masivo termine inmortalizado en un juicio criminal no es algo tan común. *Zarpazos* trascendió su propio medio y tuvo un impacto “real” como evidencia que corroboró hechos delictivos; es así como el libro ha mantenido una visibilización a lo largo del tiempo, ya que es uno de los textos más accesibles para revisar el caso, incluso otorgando visibilización a textos más “complejos” como los mismos informes judiciales del juez Guzmán al anexarlos a *Zarpazos* en posteriores ediciones.

Como artefacto cultural, *Zarpazos* es un texto al que se puede acceder permanentemente. Se mueve en un tiempo diferente al del pasado que reconstruye: puede ir y venir y ser apreciado a lo largo del tiempo y tiende a resurgir cuando se generan nuevos debates en torno al caso Caravana. Tomando prestado un concepto desarrollado por el académico estadounidense Michael Rothberg, un texto como *Zarpazos* realza la **multidireccionalidad** de la memoria en torno al caso Caravana. Rothberg propone

entender el trabajo de la memoria como un trabajo de negociaciones y no como un trabajo que implica el olvido de otras memorias; la memoria no es un juego donde siempre tienen que haber perdedores y ganadores, sino que una memoria puede potenciar a otras. En otras palabras, la predominancia que ha alcanzado el caso Caravana —uno de los casos más emblemáticos entre todos los crímenes cometidos por la dictadura— no implica que otras memorias queden relegadas al olvido. Es más, su mediatización, gracias a textos populares como *Zarpazos*, puede resultar en la exploración de otras memorias. En términos más concretos, las investigaciones judiciales dirigidas por el juez Guzmán abrieron las rutas legales para que otros casos fueran procesados y terminara el período de silencio de la transición y la impunidad amparada por leyes declaradas durante la dictadura, como la Ley de Amnistía, la cual se dejó de aplicar en 1998 para casos de violaciones a los derechos humanos.

Hasta ahora he enfatizado el contexto de producción del libro y su impacto precisamente porque su popularidad es una parte esencial en la proliferación de la memoria cultural sobre el caso. Es decir, su publicación es una parte esencial tanto en la historia del caso como en su memoria. Hablamos de *Zarpazos* como un texto cultural porque no sólo nos dice algo sobre el caso mismo sino también sobre su lugar de enunciación —el Chile de 1989—. Al estudiar un texto como *Los zarpazos del Puma*, mi propósito no es elucidar o refutar sus hechos o su rigurosidad, sino de entender por qué tuvo el impacto cultural que tuvo y qué consecuencias trajo su publicación para el futuro, ya que su mera existencia es una pieza esencial en la articulación de la memoria en torno al caso: afectó a una generación de lectores y su percepción de los hechos, y aquellas memorias afectaron a otras, y lo siguen haciendo. De esta forma, la noción de multidireccionalidad nos ayuda a describir cómo un hecho del pasado se “despega” del tiempo y puede reaparecer en distintos presentes por un sinnúmero de razones. Al entrar en nuevas coyunturas, la memoria de este pasado se está continuamente *resignificando*, ya que es re-introducido a un nuevo público que tal vez genera una distinta relación afectiva con el evento. Muchos lectores de *Zarpazos* en el año 1989 no conocían en lo absoluto sobre

el caso Caravana, por lo que recibieron una memoria “de segunda mano,” pero no por eso menos “válida:” la memoria que se genera a través del marco de significación dado por *Zarpatzos* no solo hace que el caso pueda ser recordado con el pasar del tiempo, sino que también articula el mensaje de forma tal que *acerc*a el evento al lector:

With the help of various media and memorial forms later generations recall things other people experienced, and do so from the conviction that those past experiences have something to do with the sense of ‘our history’. Representations of the past facilitate sympathy with respect to ‘other’ people whom we do not know in any direct way, even if we think of them as our ancestors, and even with respect to people who do not belong in any straightforward way to the ‘imagined community’ with which we usually identify. In other words, the act of remembrance itself may arouse interest in other people’s experiences and sympathy for them. (Rigney, “Plenitude” 25)

Acercar el pasado a un nuevo público permite generar nuevas conexiones entre sujetos del presente y del pasado, conexiones que no están necesariamente arraigadas a un espacio o un tiempo determinado. *Los zarpatzos del Puma* es un libro que sigue existiendo (y se sigue re-editando frecuentemente), por lo que puede ser constantemente revisitado por nuevas generaciones de lectores que pueden o no tener ya un marco de significación desde el cual leerán los hechos. En otras palabras, cada lectura del texto será una nueva lectura precisamente por las intersecciones que se generan con otros textos que le han seguido a su publicación y/o con nuevas coyunturas. Por esta razón, los grupos de sujetos recordantes son grupos fluidos que no necesariamente comparten una macro-narrativa: “Having recognized that there are multiple memory communities and that the national framework is but one frame among others, the key theoretical challenge is now to come to terms with the different types of connections and transfers possible between these communities” (Rigney, “Plenitude” 26). *Zarpatzos* es un texto que se inserta en la memoria cultural y que interactúa con otros medios, sujetos y coyunturas, generando

así constantes re-significaciones a la memoria de Caravana; de esta forma, la memoria del evento no es un proceso lineal, sino un proceso cultural de constante renovación: sujetos aparecen, otros desaparecen; otros recuerdan a través de un libro, otros a través de un testimonio directo, otros a través de la televisión; se dan momentos álgidos de rememoración, como aniversarios, nuevos procesos judiciales, muertes; nuevos medios recrean los eventos o hacen menciones a ellos. De esta forma, hablar de la memoria como un proceso cultural nos permite enfatizar los efectos de las intersecciones de textos culturales como *Zarpatzos*, los cuales siguen repercutiendo en las formas en que nos aproximamos al pasado, ya que es un texto al cual otros medios se refieren, que los influencia y al cual se puede acceder constantemente.

Lo que autoras como Ann Rigney proponen es analizar la memoria bajo un modelo que incluya los procesos culturales que rodean a los sujetos que recuerdan y un modelo que tome en cuenta las formas y los medios en que estos sujetos transmiten estas memorias. Ver las memorias como procesos que están en diálogo —y no necesariamente en competencia directa— permite ver un texto popular como *Zarpatzos* como uno que genera nuevas comunidades de la memoria (“memory communities” como las llama Rigney), lo cual no implica que estas entren a competir con las memorias más “directas” o personales de grupos como los familiares de las víctimas. En otras palabras, las memorias pueden ser recordadas simultáneamente por distintos grupos —llegando incluso a tener memorias en total oposición, como sucede frecuentemente con memorias sobre la dictadura—: “Memories are not owned by groups—nor are groups “owned” by memories. Rather, the borders of identity and memory are jagged; what looks at first like my own property turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant” (Rothberg 5). La permeabilidad de las fronteras entre identidad y memoria puede considerarse como una característica inherente a la externalización —o mediatización— de la memoria y, por tanto, un signo de su desfiguración a lo largo del tiempo; sin embargo, como se pregunta Rigney, “What if uses of ‘external’ sources of information are no

longer seen as regrettable manifestations of memory loss, but as the order of the day?” (14). Si *Zarfaços* recuperó y creó uno de los marcos de significación más predominantes a través de los cuales se recuerda el caso Caravana, entonces cabe describir el próximo texto, donde esta memoria altamente pública vuelve al plano privado, pero dialogando y confrontándose con la mediatización de este episodio del pasado.

La muerte de un padre, la muerte de un militante

A medida que han pasado los años, el caso Caravana se ha negado a desaparecer de la luz pública. Desde su revelador momento en 1989, el caso es frecuentemente mencionado en los medios o vuelve a ser tema de discusión por algún avance —o retroceso— en el caso judicial. El caso se ha convertido en uno de los hechos más emblemáticos de la dictadura: representa uno de las primeras operaciones que tenía como fin asesinar a opositores de la dictadura, una práctica que se siguió perfeccionando con la creación de agencias secretas como la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y la Central Nacional de Informaciones (CNI). La Caravana de la Muerte mostró los excesos a los que podía llegar la dictadura: junto con el golpe de Estado mismo, esta operación fue la génesis del terrorismo de Estado impuesto por la dictadura de Pinochet. El caso ha tomado un valor que va más allá de sus hechos y la particularidad de sus involucrados; se ha vuelto un episodio *ejemplar* de la dictadura. En relación con la memoria en torno al golpe, el historiador Steve Stern habla de ella como una **memoria emblemática**:

La memoria no es sólo el recuerdo de los acontecimientos y las emociones de una experiencia: es también el significado que nosotros asociamos a esa experiencia. Este aspecto de la rememoración, especialmente crucial para el estudio de la memoria colectiva, clarifica la distinción entre el contenido de la memoria (como en los acontecimientos específicos

narrados) y el marco organizativo que les imparte significado. La memoria emblemática no se refiere a un recuerdo particular con un contenido específico, ni tampoco a una “cosa” concreta o sustantiva, sino a un marco o contexto que organiza el significado, la selectividad y la contramemoria. (146)

La predominancia que ha adquirido el caso Caravana, como también ha expuesto Rothberg, no tiene que verse como una memoria que aminora el impacto de otras memorias de otros eventos del pasado. Stern diría que el estatus emblemático del caso se debe, en parte, a una necesidad de generar un marco organizativo para recordarlo; de esta forma, otras memorias “sueltas” se pueden adherir a la memoria emblemática, ya que los detalles del evento no impiden que otros sujetos que han sufrido abusos similares puedan identificarse con la memoria de la Caravana de la Muerte.

Ahora que ya han pasado algunas décadas (y entre esos años, cientos de horas de televisión, miles de páginas redactadas en el caso, decenas de detenciones y libros sobre los eventos), la memoria del caso se ha externalizado completamente. La memoria privada de los familiares de las víctimas se ha desarrollado y expandido en la esfera pública a través de la evolución del caso, pero también gracias a textos culturales que reconstruyen los eventos de 1973. En este paso del espacio privado al público, las memorias familiares y privadas parecen verse alteradas por la ya mencionada multidireccionalidad de la memoria: el caso pasa a ser un evento público, sus protagonistas son ahora nombres reconocidos, sus muertes son rememoradas y pasan a formar sitios de memoria. La memoria en torno a Caravana se “mueve” en distintas direcciones: trasciende el tiempo biológico de los sujetos más próximos al caso, como los familiares de las víctimas, y también el espacio privado de estos. Ante una memoria ya sedimentada en la memoria colectiva chilena, la tarea de recordar desde la esfera privada está trabada por las contradicciones entre estos dos espacios. Y parece ser una labor aún más difícil cuando es un hijo que quiere recordar a su padre, una de las víctimas de la Caravana de la Muerte. El documental *Mi vida con Carlos* —estrenado en el año 2010 y dirigido por Germán Berger Hertz, hijo de Carlos

Berger y Carmen Hertz— nos habla sobre los desafíos de volver a un pasado personal y familiar plagado por la mediatización del caso y el escrutinio público en la vida de ambos padres, uno como víctima y la otra como reconocida abogada y figura política (actualmente sirviendo como Diputada de la República).

El documental nos muestra cómo la memoria familiar funciona en una temporalidad distinta a la memoria pública y emblemática que tiene el público general en torno al caso Caravana. Aunque el caso parezca ampliamente conocido para el público, en el caso de Germán, él todavía siente que vive bajo un silencio por parte de su familia que no le ha permitido reconocer la memoria de su padre. Germán tenía alrededor de un año cuando su padre fue asesinado, así que no tiene ningún recuerdo consciente de su padre. El documental comienza con una grabación hecha en una cámara Super8 de Carlos bañándose en una playa: mientras se proyecta esta grabación, la voz en off de Germán dice: “La primera vez que te vi fue en esta imagen de Super8. Nunca vi tu cuerpo en movimiento. O más bien, no lo recuerdo. Tenía un año cuando te mataron, y tú tenías treinta.” El documental es una obra personal donde el documentalista trata de conocer más sobre la historia de su padre y su asesinato, un evento que dejó secuelas en toda la familia. A través del documental Germán intenta comprender quién era su padre más allá de lo que públicamente se conoce sobre él: su asesinato por parte de la Caravana de la Muerte. Este hecho actúa como el prisma bajo el cual se revisita constantemente a su padre: el documental muestra entrevistas televisivas hechas a su madre, Carmen Hertz, donde se le ve en tribunales litigando en defensa de su esposo y las otras víctimas del caso. Su madre se convirtió en una figura pública de la defensa de los derechos humanos, trabajando en incontables casos como abogada de la Vicaría de la Solidaridad. El director incluso reproduce una entrevista que le hicieron a él cuando tenía 9 años, donde comenta que cuando era más pequeño no entendía por qué habían matado a su padre solo por pensar distintos y que le daba pena que su padre no pudiera estar presente para eventos como cumpleaños o acompañarlo al estadio, o contarle sus problemas o cosas buenas.

Aunque el evento es el mismo, cada memoria en torno al caso hace viajes totalmente diferentes. Mientras el público general conoce a través muchos de los detalles del caso a través de los medios masivos y luego de muchos años de encubrimientos, para la familia de Germán el impacto fue inmediato. La muerte de Carlos resultó en el quiebre de la familia Berger-Hertz: los padres de Carlos se suicidaron, uno de sus hermanos se fue al exilio y Carmen se dedicó de lleno a la defensa de víctimas de la dictadura, viviendo bajo constantes amenazas a su vida. Germán, entonces, se encontró con una familia que no quería hablar sobre Carlos (a pesar de la vida pública de Carmen). El documental intenta remediar esto al entrevistar a sus familiares para así adentrarse en la vida de Carlos. De esta forma, el viaje de esta memoria va desde lo público hacia lo privado: el caso ya es un episodio emblemático y ampliamente reconocido nacionalmente, pero Germán desea recordarlo desde lo personal y familiar: desea recordar a Carlos no exclusivamente como víctima de la dictadura sino como padre, esposo, hermano e hijo. Para esto, necesita que su familia —y no una representación mediada en un libro o la televisión— le cuenten quién fue Carlos. El desafío para Germán se encuentra en que estas narrativas públicas ya están presentes y es inevitable que no se entremezquen con las narrativas familiares. El viaje de la memoria para Germán está necesariamente ligado a los viajes de esta memoria a través de la esfera pública.

La memoria a la que Germán vuelve son los recuerdos de otros, o recuerdos almacenados en diferentes medios; pero no son solo recuerdos ajenos que le permiten articular una imagen de su padre, sino que también tiene que pasar por toda una coyuntura política en torno a la figura de su padre, una coyuntura que también puede haber alterado la misma memoria de aquellos que le están transfiriendo sus memorias a Germán. A lo largo del documental Germán entrevista/conversa con su madre, una figura que el espectador probablemente ya conoce: verla en este contexto como madre —en un espacio privado que contrasta con los pasillos de los tribunales chilenos, donde es frecuentemente entrevistada por los noticieros— es una novedad. Le habla a su hijo con cariño, con confianza. Hablan sobre

Carlos, su personalidad, cómo se conocieron y se enamoraron, su época como militantes comunistas en sus años universitarios, su muerte. Desde el asesinato de Carlos, Carmen Hertz ha dedicado su vida a buscar la verdad sobre su asesinato y la de tantos otros durante la dictadura. Volver a recordar a su marido se ha convertido en una parte esencial de su vida, ya que lo ha tenido que defender en tribunales, en la televisión, en periódicos o en libros. Son aquellas versiones las que también ha visto Germán: todas estas reconstrucciones parecen articular conjuntamente la memoria de su padre.

El documental hace visible los desafíos de recordar la vida de un padre, alguien sobre quien, en otras condiciones, Germán tendría memorias personales. Esa posibilidad quedó coartada con la temprana muerte de su padre. Una de las secuelas de su muerte es que Germán tiene que adoptar otras memorias ajenas —memorias mediadas por otras personas y por los medios que han reconstituido a su padre— para recordarlo. Marianne Hirsch acuñó un término que parece ser apropiado a esta situación: **posmemoria**. La posmemoria describe a aquellas segundas generaciones que heredan experiencias muchas veces traumáticas previas a sus nacimientos. Estas experiencias se transmiten de forma tan profunda que parecen constituir memorias propias. Hirsch se enfoca en la generación “bisagra” que heredó las memorias del Holocausto judío, una generación que dependió de la fotografía como principal medio de transmisión de este trauma colectivo. La noción de posmemoria es un término que sirve para describir y enfatizar el peso y las consecuencias que tienen estas memorias en el presente de sujetos que heredan el trauma de sus predecesores, una carga que marca las vidas de personas como la de Germán:

Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own stories and experiences displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic events fragments of events that still defy narrative

reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory and the process of its generation. (Hirsch 5)

Mi vida con Carlos es la historia de una ausencia: un hijo que intenta, a través de conversaciones, fotografías y cartas, conocer más sobre su padre. Germán no puede acceder a sus propios recuerdos porque no existen, por lo que tiene que imaginar, proyectar, crear. A lo largo del documental Germán parece estar en búsqueda de piezas que le permitan completar la figura de su padre. Su familia se sumió en el silencio del duelo: las oportunidades para hablar sobre él y su muerte se volvieron casi nulas porque algunos familiares se fueron al exilio, otros decidieron no hablar por miedo a las represalias de la dictadura. Los padres de Carlos no soportaron el dolor de la muerte de su hijo: su padre se suicidó en 1982 y su madre en 1987. Carmen Hertz fue la única que hablaba sobre él; sin embargo, como vemos en el documental, no lo hacía tanto en el entorno familiar como sí lo hacía públicamente, desde su plataforma como abogada defensora de los derechos humanos.

Mi vida con Carlos es esencialmente una investigación en el pasado familiar de los Berger-Hertz, porque la familia de Germán solo le ofreció silencio. Descubrió, por ejemplo, que su abuelo paterno Julio se suicidó, algo que su madre sabía. En *La historia fue otra*, Carmen confiesa haberle ocultado información con el fin de protegerlo:

[Germán f]ue a Calama, estuvo con las viejas [familiares de víctimas], mientras yo sentía una gran angustia. Porque yo sabía que le había ocultado mucha información. Ante tanta tragedia uno intenta sobrevivir como puede, e intenta sobre todo proteger a los más queridos. Al ver el documental, super que había sido una tarea imposible. Germán se había dado cuenta de todo, había vivido el terror de los seguimientos, de los llamados de amenazas, había sufrido el mismo dolor, había sido consciente de la injusticia. ¡Y no me había dicho nada! Quizás para protegerme a mí de una pena añadida, la de no poder resguardarlo mejor a él. (320)

Germán pertenece a aquella segunda generación que ha recibido indirectamente las memorias del período de la dictadura. La bibliografía en torno a este grupo de receptores se ha centrado en los desafíos, contradicciones y limitaciones de estas memorias heredadas. Aleida Assmann ha explorado este concepto de la segunda generación con el fin de explorar las implicaciones que estas memorias tienen en la construcción de la identidad de esta generación y que son experiencias válidas:

By this logic memory is no longer a ‘direct’ form of contact with the past, but rather a form of mediation. Assmann destabilizes the idea that a second-generation memory might be a passive legacy: she emphasizes the active search for family history. In fact, the second-generation concept condenses the emblematic tension that we track within the social sciences: that zone where determination and agency meet each other, where inheritance and transformation are possible at the same time, where the dynamic of dialectics shows itself to be a driving force of the social. (12-13)

Los hijos e hijas de las víctimas de la dictadura parecen ser personajes secundarios en la construcción de la memoria colectiva en torno a casos emblemáticos como la Caravana de la Muerte. Sin embargo, esta búsqueda que lleva a cabo Germán implica una nueva aproximación a la memoria, ya que sus experiencias tienen “validez:” los recuerdos que ha generado Germán no son menos solo un legado pasivo, sino que él toma estas memorias heredadas, las cuales son experiencias en sí que se reproducen en el documental. *Mi vida con Carlos*, entonces, es el resultado audiovisual de una labor activa de la memoria, ya que es Germán quien logra desenterrar estas memorias familiares que habían sido ocultadas y ahora pueden formar parte del legado cultural del caso.

La cámara parece ser una forma de armar este rompecabezas incompleto que es la historia de la familia Berger-Hertz. La “excusa” del documental le permite a Germán entrevistar a su madre mientras repasan fotografías familiares, conocer más sobre su padre, cómo era el matrimonio con su madre Carmen, sus vidas como militantes comunistas y partidarios del gobierno de Allende. El

documental es la forma que tiene Germán Berger de entretrejer su propia historia con la historia que va conociendo ahora, como adulto, sobre Carlos. En un momento de *Mi vida con Carlos* Germán narra: “Cuando yo cumplí los 30 años, me di cuenta de lo joven que eras. De lo mucho que te faltaba por vivir.” Los voice-overs del director siempre están dirigidos a Carlos en segunda persona, creando así una suerte de diálogo, una forma de crear una historia donde ambos participan. Lo que el director hace a lo largo de su documental es entrelazar su historia con la historia de su padre: el título del documental cobra más sentido, ya que este trata sobre la vida de Germán *con* la presencia/ausencia de Carlos. La ausencia del padre es un dolor que existe y que seguirá existiendo, pero Germán también presenta su propia historia para mostrar que ha creado su propia vida —su propia historia— a pesar del dolor de haber perdido a su padre. Germán también es padre: al momento de grabar el documental tiene una hija. De hecho, las últimas palabras del documental nos muestran un plano de una mesa con una fotografía de Carlos. De fondo escuchamos las voces de Germán preguntándole a su hija “¿quién es él?” Ella responde, “Es el Carlos.” “¿Y quién es el Carlos?,” pregunta Germán. “Tu papá,” responde la niña.

Su fotografía no es una reliquia del pasado, sino un puente para recordarlo, para hacerlo *presente*. La historia de Carlos seguirá siendo contada a esa nieta que nunca conoció: su memoria se seguirá transmitiendo, pero los herederos, como nos muestra el documental, pueden crear sus propias historias. *Mi vida con Carlos* en sí es un testimonio de aquello: Germán crea su propio documento —su propio punto de vista— en este largometraje. La penúltima escena ejemplifica cómo Germán busca reforzar una conexión con la memoria de su padre para intentar superar el trauma de su ausencia. Junto a sus tíos paternos Ricardo y Eduardo, Germán recorre el desierto del norte de Chile, lugar donde tal vez están los restos de su padre, para leerle la siguiente carta a su padre Carlos:

Querido Papá,

No sé si puedes vernos, escucharnos, o al menos sentirnos. No sabemos dónde está tu cuerpo. Pero estamos hoy aquí y comenzamos a recuperar tu memoria, tu vida, tu risa y tu ternura. Hoy volvemos a recordarte. Tu presencia vuelve a vivir entre nosotros. Yo soy tu hijo Germán, el mismo niño que tomaba la papa a las 5 de la mañana entre tus brazos. Quiero que sepas que desde pequeño me prometí y puse como meta salir adelante. No acabarían con mi vida. Tu asesinato se transformaría en un impulso vital. Podría amar, reír y bailar. Tu nombre vivirá siempre. Tu mirada limpia estará en mis ojos y algún día, más temprano que tarde, la justicia llegaría. El tiempo ha pasado y la verdad se ha impuesto. La justicia en parte ha llegado. Y la capacidad de recordar es aún muy leve.

Yo estoy bien. tengo una esposa que me ama y una hija hermosa. Me siento seguro. Soy capaz de tener sueños y capaz de querer. Poco a poco voy sacando el odio y la rabia de tu pérdida. Me he rodeado de gente muy noble que me han querido y ayudado. Te podría decir que soy un hombre muy afortunado. Hoy estamos aquí haciendo un ejercicio de memoria. Hoy Carmen, Ricardo y Eduardo se atreven a recordarte. Recuperan tu esencia, tu identidad, tus historias y aventuras. Hoy Carmen se emociona con tus ideales, y tus hermanos se ríen y burlan de ti. Están rescatando tus recuerdos. Están enfrentando el dolor. Están recuperando la alegría de haberte conocido. Ellos abren su memoria y yo lleno mi hoja en blanco. Yo comienzo entonces a tener mi vida con Carlos.

Te quiere siempre,

Germán

La carta tiene detalles muy importantes sobre cómo Germán comprende que él tiene que seguir adelante con su propia vida, pero también necesita de los recuerdos que le están comenzando a entregar sus familiares después de años de silencio: “Ellos abren su memoria y yo lleno mi hoja en

blanco.” El documental crea una oportunidad para “forzar” este ejercicio de la memoria al que se refiere Germán. A través de las conversaciones frente a la cámara, el repaso que hace de fotos y cartas junto a su madre y familiares o la lectura de su carta, Germán intenta acercarse a ese pasado que se le quitó y lo enviste con su propia biografía como esposo y padre:

Postmemorial work . . . strives to *reactivate* and *reembody* more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. Thus less-directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory, which can thus persist even after all participants and even their familial descendants are gone.

It is this presence of embodied experience in the process of transmission that is best described by the notion of memory as opposed to history and best mediated by photographic images. Memory signals an affective link to the past, a sense precisely of an embodied “living connection.” (Hirsch 33)

En distintos momentos del documental el director intercala fotografías de su padre y fotografías suyas, donde vemos a ambos cumpliendo roles similares: Carlos con su hijo Germán y Germán con su hija. La distinción que hace Hirsch entre memoria e historia es importante para describir el trabajo que hace Germán Berger con su documental: él se adentra en la historia de su padre —alguien que podríamos considerar una figura histórica por su rol de víctima del terrorismo de Estado de la dictadura de Pinochet— desde el plano personal y familiar. El uso de las fotografías como medio principal para reactivar la memoria reafirma el lazo afectivo que el documental intenta representar con los paralelismos entre Germán y Carlos.

La memoria de Carlos Berger ha sido inevitablemente enmarcada por la memoria colectiva en torno a la dictadura: él comparte el mismo destino de miles de otras personas asesinadas durante este período y forma parte de una serie de violaciones y crímenes cometidos bajo el terrorismo de Estado

impuesto en la época. El documental se impone una tarea difícil, tal vez imposible: recordar algo íntimo al alero de una memoria pública, nacional, colectiva. Aunque esta tarea siempre es complicada, su dificultad está exaltada por la mediatización de esta memoria en particular. La memoria de Carlos Berger no está compuesta de narrativas formadas por su familia, sino por las narrativas nacionales — siempre cambiantes, siempre actualizándose— que se superponen a estas memorias personales. Carlos Berger ha tenido una vida más pública y mediática desde su muerte que mientras vivía. Sus cartas a su familia componen un libro, su retrato ha sido reproducida en diferentes medios, su esposa ha dado testimonio sobre la vida de Carlos en tribunales, entrevistas y libros; en otras palabras, su vida personal y pública ya es parte de un archivo nacional al que se puede acceder por cualquiera.

Sin embargo, *Mi vida con Carlos* no es una simple reproducción de textos y artefactos que ya están disponibles. Germán Berger, al reproducir aquella entrevista que él dio cuando era niño, problematiza estos textos que se han vuelto parte de la memoria colectiva chilena. Aquí vemos a un niño dando su testimonio ante una cámara: se consume la tristeza del niño sin padre, pero ¿qué más nos ofrece? Poner esa entrevista, sumada a entrevistas dadas por su madre, nos recuerda de la exposición mediática que tuvo su familia, convirtiéndose en una historia ejemplar de víctimas: niño y madre golpeados por la muerte de su padre y esposo, respectivamente. Este documental pone estos archivos audiovisuales a conversar y los problematiza, ya que son componentes esenciales de la memoria colectiva y personal de Carlos Berger. *Mi vida con Carlos* se mueve entre posiciones opuestas, mostrando lo contradictorio y/o complejo que es la memoria en el contexto de un trauma como la muerte de un padre: tener una madre que habla públicamente sobre su padre, pero no mucho en la privacidad del hogar; tener una familia que quiere a Germán, pero que no le habla sobre su padre; ver a su madre como figura materna, pero también como abogada y figura pública; vivir como un niño que fue víctima de la dictadura pero que también quiere formar su propia vida; recordar a su padre, pero seguir adelante. La encrucijada con la que se encuentra Germán Berger es similar a la de Marianne

Hirsch. Siendo hija de padres rumanos que sobrevivieron la Segunda Guerra Mundial, sus memorias son algo que ella hereda de ellos y que casi dominan su vida:

These moments from their past were the stuff of dreams and nighttime fears for, as a child, it was at night, particularly, that I imagined myself into the lives they were passing down to me, no doubt without realizing it. My postmemories of the war were not visual; it was only much later, after leaving Romania and the censored history to which my age-mates and I were exposed there, that I saw images of what I had until then only conjured in my imagination. But neither were my postmemories unmediated. My parents' stories and behaviors, and the way that they reached me, followed a set of conventions that were no doubt shaped by stories we had read and heard, conversations we had had, by fears and fantasies associated with persecution and danger. (4)

En esta descripción de su familia y su vida Hirsch sienta las bases de la noción de la posmemoria y lo que hace al concepto tan específico, porque no solo describe estas memorias heredadas, sino también aquel un momento de conmoción ante la forma en que los recuerdos de sus padres han afectado la forma en que ella articula sus propios recuerdos. A pesar de originarse en un mismo lugar, las memorias de sus padres alimentaron los recuerdos fragmentados de Hirsch (inmigró a los Estados Unidos cuando era una adolescente). Lo fragmentado de sus recuerdos, sumado al peso aplastante de los recuerdos de sus padres, tiene el poder de imponer una narrativa: en el caso de Germán Berger, aquella superposición de recuerdos es aún más fuerte en cuanto sus recuerdos son nulos. En este forcejeo de memorias Hirsch también agrega la mediación que ocurre por parte de las convenciones seguidas por sus padres para narrar sus propias experiencias.

Volvamos a *Zarpatzos* por un momento: este libro genera un marco de significación para la memoria en torno al caso Caravana. El caso se vuelve ejemplificador. Es un elemento esencial en la detención de Augusto Pinochet, revigorizando los debates propuestos en el texto de Verdugo. El

nombre de Carmen Hertz se vuelve más conocido como abogada querellante y como esposa de una de las víctimas. Miles de otras denuncias y casos de violaciones a los derechos humanos se hacen públicos. Dos Comisiones Nacionales son establecidas para investigar este tipo de casos. La pregunta vuelve a surgir: ¿de qué forma puede recordar Germán a Carlos sin mediación? Tal vez la respuesta es que es imposible hacerlo sin alguna forma de mediación precisamente por el peso de estas narrativas nacionales que se superpone a los recuerdos de las únicas personas que le pueden dar una imagen de su padre: su familia. Por eso, como explica Hirsch, “Postmemory is not identical to memory: it is “post”; but, at the same time, I argue, it approximates memory in its affective force and its psychic effects” (31). Ante todos estos eventos nacionales —todo el peso de la historia que rodea a la memoria de su padre y los recuerdos que Germán nunca pudo generar por su propia cuenta— la conexión que existe entre padre e hijo son las réplicas afectivas y psíquicas que quedan después de la muerte de Carlos. Las conexiones que se generan entre el sujeto que recuerda —Germán— y el sujeto recordado —Carlos— no son necesariamente “puras:” el documental no ignora el peso de la Historia en el ejercicio de la memoria; de hecho, los medios son incorporados como elementos esenciales en este ejercicio. Cartas, entrevistas televisivas, fotografías, reproducciones en Super8, documentos legales, libros, y, por último, el mismo documental que Germán está grabando, hacen posible articular una memoria —o mejor dicho, una posmemoria que acoge sus mediaciones y contradicciones—.

Como veremos en el siguiente ejemplo, el medio audiovisual se vuelve una herramienta cada vez más importante en la construcción de la memoria colectiva. No es coincidencia que Germán Berger use el género del documental para poder recordar. Ante memorias inexistentes o memorias muy escondidas en la profundidad de un tiempo lejano y casi olvidado, el poder visualizar y escuchar esas memorias permite otro tipo de aproximación a la construcción misma de la memoria: “After all, what better approximates the co-temporal *now* as it is interrupted by the traumatic *then* than a technologically reproducible narrative? Moreover, would it even be possible to detect and locate deep

memory without the ability to pause, rewind, and replay?” (Pinchevski 259). La constante repetición de esos pocos segundos de Carlos en la playa parece intentar reactivar una memoria profundamente arraigada en la infancia de un Germán de menos de un año de edad; ya que no tiene otro método para extraer su memoria más que a través de esa grabación, la repite una y otra vez como una suerte de experiencia en sí. Hirsch dedica gran parte de su investigación en torno a la posmemoria en relación con los medios visuales y audiovisuales porque éstos no son solamente relevantes para estos tiempos de globalización, internet, televisión y cine, sino también porque tienen facultades que alteran la articulación misma de la memoria.

Ecós de la caravana en la televisión

La conmemoración de los 40 años del golpe de Estado marcó un momento crítico en muchos aspectos: a solo 3 años de la celebración del bicentenario de la fundación de Chile como república independiente, los 40 años del golpe llegaron con una fuerza tal vez inesperada a los medios masivos. Este auge cultural se vio principalmente en la televisión, medio que mostró uno de sus más grandes cambios en cuanto al tipo de producciones que generaba hasta ese entonces. Casi todos los canales televisivos se enfocaron en transmitir producciones relacionadas a la conmemoración de los 40 años del golpe: durante el mes de septiembre documentales, reportajes, entrevistas²⁹ y series de televisión plagaron los horarios *prime* de la televisión abierta chilena, un fenómeno que se distancia notablemente

²⁹ Cada canal buscaba por su cuenta obtener algún tipo de “exclusiva” con algún personaje importante de la dictadura. El que logró éxito (si es que se le puede llamar así) en esta tarea fue el canal CNN Chile, quien logró entrevistar a Manuel Contreras, ex director de la DINA, quien se encontraba cumpliendo condena en el Penal Cordillera. La entrevista, transmitida el 10 de septiembre de 2013, causó polémica por darle un espacio de expresión masivo a un perpetrador que no mostró ninguna señal de remordimiento o culpa a lo largo de toda la entrevista. La controversia fue tal que el entonces Presidente Sebastián Piñera ordenó el traslado de todos los presos del Penal Cordillera al Penal de Punta Peuco.

del silencio político y el vacío cultural que habían marcado a la televisión durante la dictadura y la posterior transición.

En términos muy generales, los programas que han causado mayor atracción en la televisión chilena han sido principalmente telenovelas, programas de concursos o partidos de fútbol. La década de los 80 fue el período donde la televisión se afianzó como uno de los medios principales de comunicación y de producción cultural en Chile; el programa de humor *Japening con Ja* o la telenovela *La Madrastra* se volvieron referentes culturales casi absolutos en la época: programas que virtualmente toda persona con un televisor veía religiosamente.³⁰ Como muy bien describen Oscar Contardo y Macarena García González en *La era ochentera*, la televisión durante la dictadura se destacó por su poca variedad y por exhibir una fantasía de felicidad y prosperidad: “La tele era un espacio de amenidad y sano esparcimiento, dos palabras muy de la época” (19). Programas de concursos donde alguien en el público podría ganarse un auto o una lavadora tenían como fin apaciguar la triste realidad económica por la que atravesaba el país durante esta década: “Si las calles estaban tristes, las pantallas tenían el ánimo sobreestimulado y revestido de lentejuelas” (17).

Por años, los principales canales de televisión buscaron recuperar algo de esa época dorada donde programas como *Sábados Gigantes* eran absolutamente imprescindibles en el imaginario colectivo, sin llegar nunca a los mismos niveles. La televisión siguió diversificándose y ya era imposible crear el mismo nivel de unanimidad que estos productos tenían. Por esta razón, el rol de la televisión como medio de propaganda es todavía algo que se sigue estudiando:

En virtud de su poder para configurar la realidad y por tener cobertura en casi todo el territorio nacional, la televisión fue, por lejos, el medio más férreamente sujeto al control del régimen. . . . Rara vez los disidentes aparecían en pantalla, y si lo hacían, era en calidad de “terroristas” y

³⁰ “Dejando de lado la Teletón, al menos tres programas sobrepasaron los 80 puntos de rating entre 1980 y 1982. *La Madrastra*, *Sabor Latino* y *Japening con Ja* casi alcanzaron el escalofriante logro de la unanimidad de la audiencia. Los telespectadores parecían reticentes a la disidencia.” (Contardo y García González 22)

“vendepatrias”, vinculados a hechos de violencia callejera o a supuestas acciones desestabilizadoras dirigidas o financiadas desde el extranjero. (Durán 14)

Gran parte de la programación televisiva de la época se centró en mostrar al país como uno ordenado y pacífico. Las manifestaciones eran anomalías y la pobreza no existía. Incluso durante la transición a la democracia, la televisión no cambió radicalmente. Los noticieros seguían eludiendo temáticas relacionadas a la dictadura o a violaciones a los derechos humanos. Esta tendencia cambiaría gradualmente recién en el siglo XXI, en vísperas de la celebración del bicentenario de la independencia de Chile.

Con motivo del bicentenario, la televisión chilena dio paso a una suerte de retrospectiva histórica, dando mayores espacios a programas que mostraran aspectos de la cultura y la identidad nacional. Canal 13, por ejemplo, creó y catalogó distintas de sus producciones bajo el sello “Bicentenario:” desde la miniserie histórica *Héroes* (2007-2009), centrada en distintos “próceres” nacionales como Bernardo O’Higgins y Manuel Rodríguez, hasta el programa de gastronomía chilena *Recomiendo Chile*. Uno de los éxitos más inesperados fue la serie *Los 80* de Canal 13, la cual se transmitió por 7 temporadas entre 2008 y 2014. El programa, enfocado en los Herrera, una familia ficticia de clase media viviendo bajo el régimen de Pinochet, se destacó por mostrar la vida de personas que no fueron afectadas directamente o que no participaron del régimen —una familia “común y corriente”—. Algunos de los eventos de la dictadura terminan afectándolos, como la crisis económica de 1982, la cual resulta en el cierre de la fábrica donde trabajaba el padre, Juan Herrera. Sin embargo, la serie buscaba más que nada representar el día a día de estos personajes a través de la nostalgia de esta década y no reforzaba tanto el contexto político bajo el cual transcurría la serie. El éxito de *Los 80* mostró la posibilidad de la televisión como una forma de *acercar* el pasado de la dictadura al público general —al mostrarles un pasado de manera no muy “contestataria:” “El formato de una microhistoria familiar dentro de la macrohistoria de Chile en *Los 80* tenía cierta ventaja para competir por el rating, ya que

no parecía ser abiertamente “político” ni directamente vinculado al politizado campo de la memoria” (Schlotterbeck 140).

Los 80, la cual fue, durante sus primeras cuatro temporadas, la serie de ficción más vista en la televisión abierta, expandió el mercado de estas series de alto presupuesto e impecable diseño de producción que se ambientan en el período de la dictadura; un sub-género que instó a los canales de televisión a invertir en este tipo de programación y recibir a cambio buenos números de audiencia. Sumado al nicho comercial que generó *Los 80*, la serie abrió nuevas posibilidades para el género de la serie de ficción como un producto que podía cumplir “un papel importante en la transmisión intergeneracional de la memoria” (Schlotterbeck 137). La televisión se posicionaba así como un gestor de textos críticos en torno a la dictadura: un medio que podía ser usado, tal como otros medios más “serios” como la literatura o el periodismo de investigación, como una herramienta para generar debates públicos sobre este pasado.³¹

Luego del éxito de *Los 80*, los principales canales de televisión intentaron dar en el clavo otra vez con alguna serie que les diera ratings tan buenos como los obtenidos por la saga de la familia Herrera. El canal Chilevisión invirtió una suma récord³² en la serie *Ecos del desierto*. Creada por Andrés Wood, productor de *Los 80*, y escrita por el reconocido dramaturgo Guillermo Calderón, la serie fue

³¹ En el artículo ya citado de Marian Schlotterbeck, ella menciona, entre las muchas repercusiones en la cultura popular de *Los 80*, una suerte de campaña publicitaria por parte de Canal 13 donde el público podía compartir fotos personales de su niñez durante aquellos años:

Con la invitación a “sub[ir] tu foto de la época”, que se mostraba junto a los créditos finales, el Canal 13 inscribió dentro de *Los 80* no sólo las imágenes televisas de los grandes acontecimientos, sino también las imágenes íntimas de la cotidianidad ochentera. La inclusión del registro del individuo como parte de un colectivo fue una manera de hacerle recordar al público que éste también había sido parte de esa historia, de una experiencia colectiva que vivieron (y compartieron) muchos chilenos.

Tal como veremos más adelante, la importancia que tiene el archivo como fuente de empatía se volverá una de las características más explotables por parte de este tipo de producciones. El uso del medio mismo —la fotografía— como elemento nostálgico y de conexión con el pasado le permite al público sentirse parte de esa misma macrohistoria a través de la existencia del archivo personal.

³² Chilevisión co-financió la serie junto al canal internacional TNT. El total de la inversión fue cerca de 1.6 millones de dólares, convirtiendo a *Ecos* en la serie más cara en la historia de la televisión chilena. El canal TNT luego transmitió la serie en noviembre del mismo año. La inclusión de información aparentemente obvia (o muy expositiva) a lo largo de los episodios muestra que la serie también fue pensada para un público internacional, ya que TNT transmite a todos los países hispanohablantes de Latinoamérica.

transmitida durante 3 días elegidos con mucha premeditación: el 9, 10 y 11 de septiembre. Así, Chilevisión parecía invertir todo su capital (monetario y cultural) en una serie que parecía monumental: una gran producción que intentaba encapsular un período completo en un evento emblemático, la Caravana de la Muerte. Con un elenco de actores muy populares de la televisión chilena como Aline Kuppenheim, Alfredo Castro, María Gracia Omegna y José Soza, el canal utilizó todo recurso posible con el fin de convertir a esta serie en una suerte de “evento” televisivo. Al mostrar los últimos dos de sus cuatro episodios durante el día exacto de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado, *Ecos del desierto* fue posicionada y promocionada como algo más que solo una serie: representó un momento colectivo, donde todos los telespectadores podían conmemorar este día recordando el mismo evento, presentado como uno de los más importantes de todo este período.

La serie reconstituye los eventos en torno a las masacres perpetradas por la Caravana de la Muerte, pero lo hace desde un punto de vista individual: toma como protagonista a la abogada y activista Carmen Hertz. La serie muestra los macro-eventos que llevaron a estas matanzas, pero también les da cierto protagonismo a los militares involucrados. Sin embargo, la narrativa de todos los capítulos se construyen desde la mirada de Hertz. Esta decisión resulta interesante porque, hasta ese momento, elegir a una militante comunista como protagonista de una serie fue una jugada arriesgada. En este sentido, *Ecos* se diferencia de la cotidianidad “apolítica” de *Los 80* al centrarse en una persona con una militancia política específica (miembro del Partido Comunista) y que se opuso abiertamente a la dictadura. Así también, la ficcionalización de una persona real (y que está viva y aparece frecuentemente en televisión hasta el día de hoy) añade a esta especificidad en la serie. Aparte de basarse en un caso real, la serie hace uso de archivos audiovisuales reales,³³ buscando así un nivel de

³³ Uno de las características más apreciadas de *Los 80* ha sido su atención a los detalles. No solo los objetos cotidianos pertenecientes a la época, sino también la incorporación de archivos audiovisuales pertenecientes al mismo canal que transmitía la serie, Canal 13:

El público que sigue la serie se entera mientras se acuerda de los acontecimientos de la época junto con la familia de ficción, viendo las noticias en su living o en el almacén de la esquina. El montaje que inicia cada capítulo mezcla rápidamente imágenes de los grandes acontecimientos de la época con imágenes de la cultura popular y

veracidad que le permita a estos personajes (semi-)ficticios entremezclarse con el archivo histórico. *Ecos del desierto* fue recibida positivamente por la crítica chilena, la cual destacó su rigurosidad con los eventos, así como también por ser, hasta ese momento, una de las pocas producciones televisivas que comenzó a mostrar de forma más explícita la violencia de la dictadura: “Lo más destacable . . . es que nunca antes se había mostrado con tanta claridad en una ficción la crudeza de la represión militar y las responsabilidades de las más altas autoridades de la dictadura en esos crímenes, partiendo incluso por Pinochet” (Morales).

La ficcionalización del pasado histórico puede resultar en un blanqueamiento de este, donde sus hechos tal vez resultan distorsionados, omitidos o glorificados. *Ecos del desierto* intenta generar— dentro de sus limitaciones y convenciones como producto masivo y comercial— un tipo de relato que problematiza la reconstrucción del pasado al hacer explícita la presencia de los diferentes archivos que intervienen en las experiencias personales de Carmen Hertz. La serie nunca resulta en una ficción que no puede ser completamente inmersiva: la “realidad” se está constantemente inmiscuyendo en la ficción construida por la serie. El archivo audiovisual aparece repetidas veces, donde escuchamos la voz de Carmen Hertz (interpretada por dos actrices: María Gracia Omegna y Aline Kuppenheim; los voiceovers son narrados por Kuppenheim) explicando algunos de los macro-eventos de la dictadura como el golpe de Estado. *Los 80* hace algo parecido al mostrar a la familia Herrera mirando su televisor cuando ocurre algún evento reconocible por el público contemporáneo. Sin embargo, al conjugar las experiencias privadas y públicas de un personaje real como Hertz con un archivo audiovisual existente, la serie no solo busca posicionar a Carmen Hertz como alguien que es afectada por la Historia, sino que también es un sujeto activo dentro de ella: la historia que vemos frente a la pantalla es una

la vida cotidiana santiaguina, terminando siempre con los personajes de la serie en su casa. Tal como señala el productor Andrés Wood, la meta fue “incorporar los archivos [del Canal] y meter nuestros personajes ahí” (“Making-Of”). El efecto final es la creación de una memoria mediática, sostenida por el material audiovisual del archivo del mismo canal. (Schlotterbeck 141)

construcción generada y narrada por ella y son archivos que tendrán repercusiones en su vida (pero ella también repercutirá en ellos). Así, la historia contada por la serie no es una reconstrucción histórica en tercera persona, sino una historia personal que repercute en la macrohistoria. Al ser Hertz quien nos cuenta su propia historia, el espectador se vuelve consciente del punto de vista específico a través del cual se están narrando los eventos. Desde estas experiencias, vemos los efectos que Hertz tiene en la construcción de la macrohistoria: la historia del caso Caravana de la Muerte. Así, la serie no se trata de alejar de sus subjetividades y sesgos —esta no es una historia “neutral”—.

Esta falta de neutralidad en torno al pasado marca un quiebre con el tratamiento que han tenido las reconstrucciones del archivo dentro de la televisión. La reproducción del pasado en la televisión ha tenido distintos efectos en nuestra percepción general del tiempo. A pesar de parecer más inmediato (hoy sabemos en “tiempo real” de virtualmente todo evento importante alrededor del mundo), la televisión también revela la imposibilidad de revivir el pasado solamente a través del archivo. Incluso teniendo un archivo que puede ser reproducido rápida y constantemente, es imposible reconstituir el pasado completamente; el archivo se enfrenta con el dilema de su infinito estado de reproducción:

The inextricability of the elements of the chain *event-recording-reproduction-transmission*, which defines the archive and its problematic, bears an ambiguity toward times and modes (past-present, closeness-distance, disappearance-reappearance, original-copy) that causes the traces of the past to oscillate between loss (what already was, what ceased to exist as something unrepeatably *alive* in its first instance) and restitution (the supplement of technical duration that saves the dead time of the already-was from oblivion, multiplying the effects of its republication into an infinite series). Every reproduction of the archive is faced with this dilemma of the dead-living of a historical and biographical time whose experience is fraught with the melancholia of mourning in spite of its reparative role as a technological substitute.

This is because this so-called substitute can never assuage the sorrow of renunciation and loss associated with the unrepeatability of the *already-was*. (117)

En el contexto del *boom* del 2013, el pasado de la dictadura parecía acercarse y distanciarse al mismo tiempo. Su efecto se iba perdiendo con cada repetición y la visualización de ese pasado en blanco y negro de los años de la dictadura parecía ser una aceptación de lo perdido. Sin embargo, *Ecos del desierto* parece afrontarse al dilema de reconstruir un pasado irrepetible. La serie no busca hacer una reconstrucción “objetiva” en torno a los eventos recreados, sino una que asuma las inevitables mediaciones que ocurren al recordar el pasado. Muchas de las producciones de este *boom* de la memoria pretendían actuar como textos históricos: a través de un medio popular y accesible, estos eventos relativamente desconocidos podían ser conocidos por las masas y la televisión podía ser una alternativa para descubrir la Historia. Es más, la televisión parecía convertirse en la forma más *directa* de acercar el pasado de la dictadura a un público amplio: el archivo de la época de la dictadura comenzó a reaparecer a través de ficciones como *Ecos* y *Los 80*, así como también en programas de no-ficción, desde documentales a programas de entrevistas y reportajes. Estos archivos audiovisuales, escritos o acústicos buscaban hacer del pasado una experiencia *inmediata* —es decir, una experiencia sin mediaciones entre el evento mismo y el espectador—. Por ejemplo, la reproducción del bombardeo a La Moneda aparecía una y otra vez en todos los canales (el discurso final de Allende transmitido por la Radio Magallanes y el video de La Moneda en llamas también se entremezclan con las escenas ficticias de *Ecos*). Sin embargo, las reproducciones nunca podrán ser la experiencia misma, y *Ecos* parece hacer explícita la distancia temporal que el espectador tiene con ese archivo.

La serie narra los eventos de la Caravana de la Muerte en 1973, pero no reconstruye solo este pasado, ni lo hace de forma lineal. Específicamente, se mueve en tres temporalidades: 1973, 1985 y 2000. Carmen Hertz es interpretada por dos actrices: Aline Kuppenheim y María Gracia Omega. Omega la interpreta en 1973, mientras Kuppenheim aparece en 1985 y 2000. Las escenas de 1973 y

1985 están narradas en voiceover por la voz de Kuppenheim, quien habla sobre los eventos desde su futuro en el año 2000. Esta narración enfatiza los eventos como una *construcción*: no permite al espectador que se “acomode” en el pasado porque está la voz del futuro cuestionando, ampliando o corrigiendo los eventos que aparecen en la pantalla. El primer capítulo se destaca por su ambigüedad: aparecen personajes cuyos nombres no se mencionan, las muertes de los detenidos en Calama no se muestra en pantalla, la información que recibe Carmen Hertz del Ejército no responde ninguna de sus preguntas. La voz de la Carmen más vieja está frecuentemente reformulando la información aún incompleta que poseía en 1973 o 1985. En otras palabras, la serie intenta mostrar la verdad como algo que se va construyendo. En el caso de Hertz, fue a través de su incansable trabajo como abogada y activista que logró comenzar a ordenar cada ápice de evidencia que podía obtener.

El quiebre cronológico que vemos a lo largo de *Ecos* no es un recurso usado gratuitamente con el fin de mantener un “misterio” o la atención del espectador para que vea el siguiente capítulo. La no-linealidad de las experiencias de Hertz muestra su propio proceso en torno a los hechos que hoy conocemos públicamente sobre el caso. La poca claridad del primer episodio de la serie se va resolviendo en los siguientes capítulos (Hertz descubre más evidencia y logra obtener algunos testimonios de militares), pero tampoco se logra construir por completo. La serie logra recrear las muertes de los detenidos en su tercer capítulo, donde el voiceover identifica a algunos de los involucrados y muestra el lugar donde ocurrieron las ejecuciones. Pero no todos son identificados. La escena es finalmente una reconstrucción hecha en base a la evidencia parcial obtenida a lo largo de años de investigaciones. La serie, entonces, nos hace consciente de que estamos frente a una reconstrucción mediada. La historia que se está narrando no es *dada*. No se produce por sí sola, sino que necesita del trabajo de transmisión de ciertas personas que están realizando esta labor de la memoria. En este caso, *Ecos* no posiciona a Carmen Hertz como su narradora por el simple hecho de ser su protagonista, sino porque ella es quien ha logrado, en parte, armar esta historia. Sin ella, la

memoria de Carlos Berger y, en parte, las de los otros fusilados por el Ejército serían desconocidas, o faltarían aún más piezas. Es por eso que los eventos en *Ecos* son reconstruidos —y luego re-reconstruidos en capítulos posteriores—, ya que la verdad de los hechos se va cimentando a lo largo del tiempo, porque explicarla de forma lineal borraría la labor que se realizó para obtener aquella verdad.

Un aspecto llamativo en estas re-reconstrucciones en *Ecos* es la adición del blanco y negro en escenas que fueron exhibidas inicialmente a color. La serie comienza con una reconstrucción de los meses previos al golpe de Estado, donde vemos a los nuevos padres Carmen y Carlos con el pequeño Germán, trabajando para el gobierno de Allende en Santiago, para luego trasladarse a Chuquicamata. En este aspecto, parece una narrativa muy convencional, donde el espectador sabe de antemano que esta historia familiar va a ser interrumpida por la dictadura y por el escuadrón de Arellano Stark — parece ser otra reiteración más de lo perdido—. Sin embargo, muchas de estas escenas, sobre todo aquellas que involucran las preparaciones y posterior encubrimiento de los asesinatos de los prisioneros de Calama, vuelven a reproducirse, pero ahora en blanco y negro. Parece un recurso algo burdo (tal vez lo es), pero resulta efectivo. El pasado de 1973 se aleja doblemente al ser nuevamente reconstruido: pasa de ser una experiencia inmersiva en el primer capítulo a una experiencia algo alienante porque aumenta la ficción de lo visto; o mejor dicho, su condición de relato mediado por la experiencia del tiempo se encuentra exaltada por la reconfiguración de lo ya reconstruido.

La serie concluye con Hertz (Kuppenheim) dando un extenso testimonio sobre los hechos del caso ante la Corte Suprema. Casi al concluir, Hertz menciona que la Caravana de la Muerte trajo como resultado la muerte de 55 personas y 16 desaparecidos. Vemos sus fotos reales y sus nombres. Así finaliza la serie. Pero luego aparece Carmen Hertz. No las actrices, sino la misma Hertz en el presente de la serie, en el año 2013. Le habla directo a la cámara. Explica que, hasta la fecha, la justicia ha avanzado a paso lento y que esta es “imperativa y necesaria para modelar nuestro presente y nuestro

futuro como sociedad, ya que la justicia, podemos decir, es la principal fuente de memoria. Es la fuente que fija la memoria de los pueblos. Y sin memoria colectiva no es posible la reconstrucción ética y política de una sociedad que experimentó en su seno el terrorismo de Estado.” La serie nos recuerda que Hertz es una persona real, dejándola a ella como la última imagen para el espectador y no las actrices Omegna o Kuppenheim. La presencia de Hertz le recuerda al espectador que estos cuatro episodios han sido una construcción narrativa, pero no por eso algo a desechar o ignorar, ya que esta historia personal (la de Carmen y Carlos) es similar a la de miles de víctimas de la dictadura. En aquellas últimas palabras de la real Carmen Hertz volvemos al presente, a un presente donde muchos de los casos de la dictadura siguen sin resolución.

La aparición final de Hertz añade otro nivel a la construcción narrativa creada por Ecos: la serie no hace una crítica al trabajo de la memoria, pero sí lo vuelve uno más complejo al mostrar que esta serie está inconclusa. No es una reconstrucción de eventos de un pasado distante, donde todos sus héroes y villanos han muerto. La vida misma de Hertz está ahí, ante el espectador, para mostrarle que el caso sigue abierto, que la herida sigue abierta porque no ha habido total justicia. Es interesante que Hertz aquí no propone la memoria como un mero ejercicio de recordar, sino que es algo que se alimenta a través de la justicia. Al hacer esta reflexión, se puede entender cómo la serie trata de exaltar la vida de Hertz como un sujeto en busca de justicia, alguien que literalmente defiende la memoria de su esposo en los tribunales de justicia. Es a través de esta búsqueda que le fue posible obtener piezas importantes que hoy permiten conocer sobre el caso Caravana.

La distancia temporal y afectiva entre el pasado y las nuevas generaciones que hoy aprenden sobre el caso ha permitido una nueva aproximación a la memoria del caso. Las conexiones no son las mismas: la serie ofrece atisbos de una zona gris en el Ejército. A pesar de ser una serie enfocada en la figura de Carmen Hertz, algunos militares son caracterizados como hombres con conflictos internos sobre los eventos de la Caravana. Uno de ellos es el Coronel Arturo Rivera, interpretado por Alfredo

Castro, quien ayuda a encubrir los asesinatos orquestados por Arellano Stark, pero que vive con culpa por haber sido cómplice en estos hechos. La serie no busca redimir a otros soldados que acataron las órdenes de fusilar a los prisioneros de Calama, pero *Ecos* sí busca mostrar que existieron conflictos dentro de la misma institución. La serie deja entrever que el Ejército no se convirtió de un día para otro en una máquina de asesinato y tortura, sino que necesitó de la manipulación de hombres de poder como Arellano Stark o Pinochet para que otros de menor rango siguieran (a veces con ciertas dudas) sus órdenes. El fusilamiento de Berger y los demás prisioneros muestra a jóvenes soldados dudando si disparar o no contra estos hombres desarmados, pero lo hacen de todas formas. La serie no concluye con algún tipo de redención para estos sujetos, pero siente que es posible exhibir en televisión este tipo de ambigüedades éticas, donde el contexto social puede aceptar que el Ejército no es una institución homogénea y que sí pudo existir oposición ante el actuar de Arellano Stark y otros miembros del alto mando.

En una escena del segundo capítulo, en una conversación con el General Lagos Osorio (quien ocupa muchas páginas de *Zarpazos* con su testimonio en contra de Arellano Stark y los demás integrantes de la comitiva), Carmen le refuta al general que los militares involucrados en la Caravana de la Muerte sean “locos que no representan al Ejército:” “hablar de asesinos locos los exime de toda culpa. Lo que ellos hicieron fue una operación perfectamente racional, concertada, organizada por las más altas esferas de la dirección civil y militar de esta dictadura.” A pesar de mostrar la vida privada del Coronel Rivera, por ejemplo, *Ecos del desierto* busca darle cierta complejidad al personaje: su esposa lo presiona para que cuente la verdad y pare de encubrir a Arellano Stark, pero también entiende que eso lo haría responsable y podría ser juzgado por su rol. Su conflicto es el de muchos otros militares que ciertamente son culpables, pero no todos participaron de la misma forma. Algunos lo hicieron de forma más pasiva o por omisión o negligencia, otros participaron activamente o con alevosía.

La memoria colectiva en torno a las víctimas de la dictadura se asocia sin duda a la izquierda chilena, ya que la gran mayoría de las víctimas sufrieron debido a su apoyo al gobierno allendista. Esta asociación política ha tenido efectos importantes en la configuración de la memoria colectiva de la dictadura:

In the case of Chile, the memory of the victims has prevailed over other memories of the recent past. As occurred with the massacres and tragedies that affected social movements of the twentieth century, this memory retains a past linked to death and political repression. This way of memorializing has been the heritage of the political Left that intends it to become the memory of—and for—the entire society. However, the memory of massacres remains peripheral, absent from official accounts of history during decades. When the memory of “those who fell” is retained only as tribute and as an expression of mourning for those people who died, over time it tends to be relegated to anonymity, the history of life and struggle reduced to the commemoration of tragedy, persecution, and death. (Lira 125)

La serie *Ecos del desierto* ejemplifica una nueva forma de hacer memoria, menos ligada al aspecto político que enviste a las muertes de militantes como Berger; la serie es parte de esta tendencia al enfatizar aspectos no-políticos en la forma en que reconstruyen los eventos. Al mostrar a militares que no fueron convencidos o no comprendían a cabalidad la ideología fascista que comenzó a permear en las Fuerzas Armadas (la cual promovía la exterminación de comunistas/socialistas), la serie se enfoca en los dilemas morales (más que políticos) de los sujetos involucrados en la masacre del norte. Así también, el personaje de Carmen Hertz sufre una cierta “des-politización” en los dos períodos posteriores: mientras en 1973 se muestra su idealismo y su férrea defensa del gobierno de Allende, los años 1985 y 2000 destacan principalmente los desafíos (personales y judiciales) que enfrentó en su búsqueda por la verdad sobre el crimen de la Caravana. Esto no quiere decir que la serie la presente

como alguien desligada de la política luego del golpe, pero la serie decide destacar su labor jurídica (y su rol de madre) y desenfatar las pugnas políticas de la época.

La forma en que la serie memorializa los eventos de la Caravana permite la incorporación de otros sujetos recordantes que no necesitan estar ligados a una esfera política para poder empatizar con la protagonista. Lo que hace a Carmen Hertz una protagonista con la que los televidentes se pueden identificar hasta cierto punto no reside en su ideología política, sino en su pugna como una mujer cuyo esposo fue asesinado por un régimen y su búsqueda por alguna forma de justicia. La memoria de Carlos Berger es lo que empuja la narrativa de *Ecos*, pero no necesariamente como la memoria de un “caído” en la pugna política entre partidarios de Allende y la dictadura fascista de Pinochet, sino como la del esposo de la protagonista: el tercer capítulo de la serie se centra en los meses previos al golpe de Estado, donde vemos el desarrollo de su relación personal en medio del tumultuoso clima político pre-golpe; este “flashback,” ahora que la serie ya estableció la muerte de Berger, exalta las posibilidades perdidas a causa de su asesinato. Es una pérdida personal. Como dice Lira, “Memory may be understood as a version of history that interprets events of the past evoked from personal experiences and emotions. Feelings and emotions define the memories that are selected for retention” (125). A través de la televisión parece ser posible una transferencia de estas experiencias personales a sujetos que no tienen conexiones afectivas con los eventos. La televisión y el cine tienen esta habilidad multisensorial de exaltar lo “personal” de la memoria, de crear un nivel de empatía con el o la protagonista de forma que sus experiencias trasciendan las limitaciones que puedan tener memorias con carga política, memorias que han sido asociadas históricamente a un grupo político. Así, la memoria de Caravana se sigue abriendo. A pesar de parecer un oxímoron, la memoria se hace más pública a medida que se hace más personal.

Epilogo: La caída de Cheyre

El año 2018 presentó uno de los más inesperados avances en el caso Caravana de la Muerte. El ex Comandante en Jefe del Ejército Juan Emilio Cheyre recibió una condena de 3 años y un día de libertad vigilada por su participación como encubridor en el caso Caravana de la Muerte. La pena, emitida por el juez Mario Carroza el 9 de noviembre de 2018, fue ampliamente cubierta en la prensa escrita y televisiva. Esta destacó la caída de una de las figuras más emblemáticas de la transición a la democracia, un líder que prometió transparentar el rol del Ejército durante la dictadura y hacer cambios importantes dentro de la institución. Los medios también destacaron la baja condena, considerando que su rol de encubridor en la muerte de al menos 15 personas en la ciudad de La Serena en 1973.

La noticia causó conmoción por la figura del condenado: Cheyre sirvió como Comandante en Jefe en los años 2002 a 2006, durante el gobierno del socialista Ricardo Lagos Escobar. El predecesor de Cheyre, Ricardo Izurieta (quien había sido el primer Comandante en Jefe desde Pinochet), fue elegido porque no participó directamente de la dictadura, aunque sí la apoyaba abiertamente. Izurieta mantuvo su lealtad a Pinochet, incluso visitándolo mientras se encontraba detenido en Londres en 1998. Así la asunción de Cheyre a Comandante en Jefe significó grandes cambios a la institución. En la edición del 5 de noviembre de 2004 del diario *La Tercera*, Cheyre escribió una columna titulada “Ejército de Chile: el fin de una visión,” donde habla sobre algunos de los procesos por los que estaba pasando la institución con el fin de desligarse del legado de Pinochet y la Guerra Fría y convertirse en una institución que respete los derechos humanos, al mismo tiempo que se enfrentaba con la realidad de los crímenes cometidos por el Ejército:

Me parece que con el proceso que ha vivido la institución y el país, las lecciones aprendidas por todos y la superación de las divisiones mediante la verdad y la justicia, nos encaminamos hacia un futuro promisorio que, recogiendo estas experiencias, le dé a Chile la suficiente

fortaleza y cohesión de su sociedad para enfrentar un mundo complejo, competitivo y con heterogéneas amenazas.

El escritor Rafael Gumucio, en la edición del 14 de noviembre de 2018 del New York Times en su versión en español, describe así el anuncio de la condena:

En Chile, Juan Emilio Cheyre es conocido como el general del “nunca más”, el militar que admitió a nombre del ejército chileno la responsabilidad que las Fuerzas Armadas tuvieron en la violación sistemática de los derechos humanos de 1973 a 1990, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. El viernes 9 de noviembre, ese mismo militar fue condenado por encubrir crímenes de lesa humanidad.

Por muy liviana que parezca esta condena a 3 años —años que no serán cumplidos dentro de una cárcel—, la reputación que Cheyre cuidadosamente construyó en los años más críticos de la transición hoy se revisitan bajo el prisma de esta condena. Este caso no solo representa la caída de un hombre aparentemente intachable, sino también las funciones multidireccionales que puede tener la memoria, ya que la historia de Cheyre no solo trata sobre un pasado que vuelve para destruir el presente de Cheyre, sino que genera una revisión completa a todo su pasado, y a su vez, este evento nutre —y se nutre— de otras memorias que también se ven alteradas por hechos del presente.

Aunque una columna en un periódico hizo a Cheyre un ícono inmediato de la transición, fue otra columna la que trajo de vuelta los distintos pasados que comenzarían a desarmar la cuidada narrativa que había construido Cheyre a lo largo de todos años de democracia. El 18 de agosto de 2013, el connotado columnista Carlos Peña comienza su sección semanal para el diario La Tercera con la siguiente pregunta: “¿Sabía usted que Juan Emilio Cheyre, ex Comandante en Jefe del Ejército y actual director del Servel [Servicio Electoral], entregó un niño de dos años, testigo del asesinato de sus padres a manos de militares, a un convento de monjas?” Esta columna surgió a raíz de las declaraciones públicas de Ernesto Ledjerman, aquel niño de dos años, quien en 1973, fue entregado

al joven soldado Juan Emilio Cheyre para que le buscara un hogar en el convento Casa de la Providencia en la ciudad de La Serena.

Este suceso se dio a conocer cuando Ernesto Ledjerman interpuso una denuncia en contra de Augusto Pinochet en el año 1998, acusándolo como responsable de los asesinatos de sus padres. Durante la investigación, Cheyre fue llamado a declarar como testigo en 2003 y luego en 2005. Aunque la justicia no encontró culpable a Cheyre de ningún grado de participación en estos hechos, Ledjerman intentó repetidas veces hablar personalmente con Cheyre para comprender su rol u obtener algo de ayuda para poder encontrar a los responsables directos de los asesinatos. Cheyre no pensó que fuera necesario hacer de este caso algo más público de lo que era, pero la polémica columna de Carlos Peña hizo que el caso resurgiera en medio de los agitados días del cuadragésimo aniversario del golpe de Estado. Dos días después de esta publicación, Cheyre accedió a una entrevista en televisión en el programa *El informante*, del canal estatal TVN, la que contaba con la participación del afectado Ernesto Ledjerman. Este capítulo de *El informante* marcó el primer encuentro público entre Ledjerman y Cheyre, prácticamente una década después de intentos fallidos de tener un cara a cara con el Comandante.

La entrevista se destacó por momentos incómodos y tensos entre un hombre buscando en el otro algún indicio de culpa o remordimiento. Sin embargo, el imperturbable Cheyre se amparaba en las circunstancias: hizo lo que pudo dentro de una situación donde él era un subordinado cumpliendo órdenes. Cheyre asevera que su actuar fue correcto y que sus acciones permitieron que el pequeño Ledjerman pudiera vivir y luego ser enviado a la familia del padre de Ledjerman en Argentina. El día posterior a la entrevista, Peña, quien ya se establecía como uno de los rivales más acérrimos de Cheyre, responde con otra columna, titulada “Cheyre y la memoria.” El argumento de Peña establece una actitud que se puede percibir no solo en la conducta de Cheyre durante *El informante* sino en su

constante recelo a hablar sobre el caso, ya que las otras ocasiones donde habló sobre este fueron instadas por las cortes de justicia y nunca por iniciativa propia:

Juan Emilio Cheyre no tuvo, según declaró la Corte Suprema, responsabilidad legal en el caso. ¿Acaba ahí el problema? Por supuesto que no. Los deberes públicos son más altos que los que fija la ley. En la esfera pública existe, desde antiguo, la responsabilidad moral que se verifica cuando se omite el comportamiento que se adeudan entre sí los seres humanos.

Esta distinción que hace Peña es importante para entender cómo la figura de Cheyre comienza a decaer progresivamente, ya que su rol como Comandante en Jefe se destacó por hacer más de lo que el Ejército debía: hacer del Ejército una institución proactiva en la resolución de casos de violaciones a los derechos humanos fue una de las grandes proezas del mandato de Cheyre. Sin embargo, esta tarea pareció no aplicarse a él. Es esta contradicción la que hace que el caso Ledjerman se vuelva un punto de discusión pública en torno a la idea de responsabilidad. Cheyre no mató a los padres de Ledjerman, pero ¿tiene alguna responsabilidad?

Aunque luego Cheyre sufrirá consecuencias legales en otro caso —Caravana de la Muerte—, el caso Ledjerman emblemizó la responsabilidad de sujetos más allá de la idea de criminalidad o complicidad; personas que no hicieron algo que se pudiera llamar un crimen, pero cuyo actuar (o falta de este) sí conlleva una responsabilidad moral. El silencio de Cheyre —que tal vez habría sido permanente si no hubiera sido llamado a declarar como testigo— no constituyó una obstrucción a la justicia, pero sí una obstrucción a la búsqueda de la verdad, la cual va más allá del espectro legal. Como explica Michael Lazzara:

We always rewrite and revisit the past as a function of the present. For that reason, the question of justice cannot simply be reduced to collecting “facts” and meting out sentences to a group of the most brazen perpetrators. Symbolic justice is important, but the “idea of justice,” to evoke Amartya Sen’s recent expression, has to be broader; it has to move beyond the realm of

the law (of the courts and legislation) and take as its point of departure a more capacious notion of freedom. The idea of justice must not simply be responsive or reactionary, but rather a set of values that guide our way of life and help us to live democratically and in solidarity with one another. (102)

El juicio público que sufrió Cheyre a través de los medios de comunicación fue tal que al día siguiente de su aparición en *El informante*, este decidió presentar su renuncia al cargo de Consejero Presidente del Servicio Electoral de Chile. Aunque la memoria no siempre pueda tener como resultado un dictamen de la justicia, los medios pueden amplificar el rol del trabajo de la memoria como una responsabilidad. A falta de una condena legal, su figura pública es la que terminó sufriendo consecuencias. Su rol como el general del “nunca más” se vería irremediabilmente mancillado, ya que el caso Ledjerman trajo una revisión completa a su legado histórico.

Cheyre sufriría otro golpe a su reputación el 7 de julio de 2016, cuando el juez Mario Carroza instruye la detención de Cheyre y otros 8 militares por su participación en el caso Caravana de la Muerte. Aunque el caso Ledjerman y Caravana son dos hechos independientes,³⁴ ambos casos pasaron a revisitarse a través del prisma de la caída de Cheyre. Los medios se dedicaron a hacer una revisión a su ascenso en el Ejército, desde Coronel a Comandante en Jefe del Ejército. Imágenes de él como un joven teniente aparecían en la televisión mientras periodistas y otros invitados discutían las consecuencias legales, políticas y sociales de su detención. Los noticiarios reproducían entrevistas y eventos públicos de sus años de comandancia, reproducciones que ahora tomaban otro tono: de figura semi-heroica de la democracia a la de otro cómplice más en la dictadura. La condena que recibió

³⁴ Aunque el caso Caravana de la Muerte nunca entró en discusión durante el cara a cara entre Ledjerman y Cheyre en *El informante*, luego de la detención de Cheyre, Ledjerman fue frecuentemente mal identificado como hijo de víctimas del caso Caravana. Aunque ambos hechos ocurrieron en el norte de Chile, sus padres fueron asesinados por una patrulla militar que no tenía una conexión directa con la comitiva de Arellano Stark. La Tercera, por ejemplo, lo entrevistó para obtener su reacción luego de la sentencia a 3 años que recibió Cheyre. Esta fue la bajada de título del artículo: “La condena era una noticia esperada porque ya había muchos antecedentes, muchos testimonios”, dice el hijo de dos de las víctimas del Caso Caravana de la Muerte, desde Buenos Aires” (Nov. 9 de 2018).

Cheyre en noviembre de 2018 fue percibida como relativamente baja y no representa cambios prácticos en su vida, solo 3 años de libertad vigilada. A pesar de esta levedad, la condena representó una suerte de golpe de gracia, ya que no solo fue desligado de sus puestos en el Servel y su cátedra en la Universidad Católica, sino también sufrió la pérdida de su legado histórico.³⁵ El día de su condena, el canal CNN Chile entrevistó por teléfono a Ernesto Ledjerman, quien ha vivido casi toda su vida en Argentina. Él menciona que 3 años de libertad vigilada representa poco para los familiares de las víctimas de la Caravana (donde él no se incluye, a pesar de que CNN Chile lo identifica como “hijo de víctimas de la Caravana de la Muerte”); sin embargo, explica que también se consiguió otro tipo de justicia: “creo que Cheyre sí ha tenido una condena social, una sanción moral hecha por toda la sociedad, en ese sentido sí hubo justicia.”

En la esfera pública, donde los medios transmiten y retransmiten el pasado, las memorias toman diferentes formas. Se discuten, se revisan, se comparan con otras memorias, y surgen nuevas configuraciones. Cheyre quiso mantener dentro de la esfera privada los eventos del caso Ledjerman y el caso Caravana. Su intención era que no pasaran a la esfera pública, ya que en esta, todo el pasado pasaría a ser revisitado. Los dos casos, legalmente independientes, empalmaron en uno dentro de la condena pública a Cheyre, mostrando nuevas posibilidades al trabajo de la posmemoria, porque demuestra que esta condena pública toma un tipo de fuerza que tal vez no hubiera sido posible en el

³⁵ El ex Comandante en Jefe ofreció una entrevista al diario La Tercera en febrero de 2019, a un par de meses de su condena. Las preguntas poco incisivas le sirvieron a Cheyre para intentar limpiar su imagen, tratando de probar que las acusaciones en su contra por el caso Caravana eran falsas —a pesar de ya haber sido condenado—. Lo más notorio de la entrevista es su falta de remordimiento (por no existir un actuar ilegal, según él) y la férrea defensa de su legado histórico: Ante la pregunta de la periodista Leslie Ayala, “¿Siente que va a quedar marcado, aunque lo absuelvan por estas sospechas?” Cheyre responde lo siguiente:

Mire, yo contribuí a que hubiera verdad, justicia, reparación y no repetición. Este último elemento es uno de los más importantes que se busca después de una dictadura, de un gobierno autoritario. No repetición y ese logro es mi mayor orgullo. En Chile no va a haber repetición, no porque haya dicho “Nunca más”, sino porque dijimos que el Ejército tenía la responsabilidad institucional de todos los hechos punibles del pasado, pero porque además educamos en el “Nunca más”, condujimos un proceso cultural de cambio, porque inculcamos las nuevas generaciones que eso no se hacía y porque además nos convencimos que lo habíamos hecho mal y eso... eso no me lo va a quitar ni un juez que me acuse como encubridor de algo que yo no he encubierto, ni me lo van a a quitar unas denuncias falsas que digan que apremié cuando jamás he torturado.

pasado. Sus años como Comandante lo mostraron como una figura intachable, a pesar de que su conocimiento sobre el asesinato de los Ledjerman ya se había establecido en tribunales. Este leve nivel de participación no fue suficiente para manchar su reputación en esos años de silencios pasivos de la transición; sin embargo, ya para el año 2013, el boom de la memoria en torno a la dictadura trajo consigo nuevos debates sobre los diferentes roles de militares y civiles, sobre los distintos grados de complicidad que se dieron y la importancia de una idea de justicia más allá de los tribunales.

El caso Cheyre prueba cómo la memoria es capaz de rearticularse a lo largo del tiempo para revisar el pasado desde las perspectivas del presente: los medios no son los agentes de estos cambios, pero sí sirven como amplificadores. Los debates en torno a la figura de Cheyre, por ejemplo, son dados por sujetos que intentan re-excavar la memoria —Ledjerman intentó repetidas veces que Cheyre hablara sobre el caso, pero solo fue cuando la polémica comenzó a hacerse pública que Cheyre se vio en la necesidad de tomar control sobre la narrativa—. El promocionado “cara a cara” entre Ledjerman y Cheyre trascendió el caso mismo porque representó un momento público entre el familiar de víctimas de la dictadura y un victimario. Estas dos personas pasaban a ser arquetipos de una pugna que todavía parece no cerrarse. En el caso de Chile, la memoria parece tener una tendencia a extrapolarse: el caso Caravana de la Muerte siempre se ha tratado como algo más que sus particularidades. La condena de Cheyre también representó una idea de justicia ante la complicidad. Carlos Peña lo definió en una de sus columnas como un sujeto mediocre: Cheyre parece constituir una nueva categoría sobre la que ahora puede accederse a las memorias de la dictadura, demostrando la continua reconfiguración por la que puede atravesar la memoria colectiva.

Los medios masivos hoy ejemplifican con mayor prominencia este fenómeno: el pasado está en constante *re-producción*: medios recrean el pasado creando intersecciones con otros pasados y con el presente a través de producciones culturales (columnas, series de televisión, libros, artículos, fotografías, películas, etc.). Estas producciones apelan a distintos públicos: *Los zarpazos del Puma*, *Ecos*

del desierto o *Mi vida con Carlos* se componen de acuerdo con las convenciones de sus propios medios, usando un lenguaje propio que condiciona cómo la memoria será recibida por sus lectores o espectadores. Sin embargo, la agencia del espectador también cabe ser mencionada, ya que la popularidad o amplificación de estas producciones se debe a un público que tiene la voluntad de recordar estos pasados y ponerlos en sincronía con el presente. El trabajo de estos productos es re-excavar un pasado, pero son los públicos los que los seleccionan y amplifican sus contenidos. Los ires y venires de la memoria del caso Caravana de la Muerte son tan complejos y diversos como los grupos que recuerdan el evento; se intersectan otras memorias, otros presentes, otras generaciones, otros medios. Al analizar esta memoria desde los medios a través de los cuales se reconstituye el caso, podemos observar cómo la memoria, casi como un ser vivo, está siempre renovando sus capas.

CAPÍTULO 4

El caso Alto Hospicio:

Femicidios en pantalla

Preludio

La escena es conocida: una mujer entra a la ducha. Una sombra aparece en el umbral. Vemos la sombra acercarse, pero no podemos distinguir su rostro a través de la cortina de la ducha. Esta se abre y vemos el cuchillo en la mano de esta desconocida figura. Un violín chirriante se sincroniza con cada punzada que recibe la mujer. Ella cae lentamente mientras se intenta agarrar ya casi sin fuerza de algo. Agarra la cortina, la cual se desgarrá lentamente. La cámara se detiene en los ojos ya sin vida de la mujer, los cuales comienzan a desvanecerse hasta ser reemplazados por el drenaje de la ducha. Todo se va a negro.

Psycho (1960) del director estadounidense Alfred Hitchcock prácticamente fundó una nueva forma de hacer cine de terror que ha influenciado a un sinnúmero de películas desde su estreno. También, impulsó una fascinación —que tal vez ya existía— en torno a la figura del asesino (en serie). Su influencia incluso puede verse en el *boom* del género del asesino en serie de finales del siglo XX, gracias a películas que concibieron a personajes icónicos como Hannibal Lecter (*Silence of the Lambs*, 1991), John Doe (*Seven*, 1995) o Patrick Bateman (*American Psycho*, 2000). Estos íconos del cine contemporáneo trascendieron no solo las fronteras del territorio estadounidense sino también las fronteras de su propio medio. Parece ser casi imposible pensar este tipo de asesinatos en serie en nuestra realidad sin conectarlos con imágenes, sensaciones y experiencias modeladas por las ficciones del cine u otros medios masivos.

Introducción

En este capítulo estudiaré la memorialización del llamado caso Alto Hospicio a través de los medios audiovisuales. Este caso criminal da cuenta del secuestro, tortura, violación y asesinato de 14 mujeres en la comunidad de Alto Hospicio, en el norte de Chile. Los crímenes, presuntamente cometidos por un solo hombre entre los años 1998 y 2001, se convirtieron en una noticia nacional que acaparó la atención de los medios de comunicación por meses. Si es que hoy se recuerda un nombre de aquel episodio es el del asesino, Julio Pérez Silva, apodado por los medios como el “psicópata de Alto Hospicio.” Este hombre se convirtió en el foco principal de los medios de comunicación, quienes buscaban *comprender* por qué este hombre asesinó a todas estas mujeres, la mayoría de ellas adolescentes. Medios como la televisión invitaban a psicólogos, psiquiatras, criminólogos, escritores de literatura policial e incluso astrólogos con el fin de estudiar la *psiquis* del asesino, sus motivaciones, su historia de vida, sus relaciones amorosas y su *modus operandi*. Si las víctimas eran mencionadas, se hacía con el fin de explotar el horror al narrar con mucho detalle la forma en que eran violentadas.³⁶ La difusión de este caso le da a la televisión la oportunidad de disciplinar a la mujer, usando el caso para crear advertencias como “no salgas de casa,” “no te vistas provocadoramente,” “siempre sé una niña buena,” etc. Así, las víctimas pasaron a servir principalmente la narrativa del asesino serial, una suerte de “hombre del saco” que crea disciplina a través del miedo y el horror. La televisión —como el medio de comunicación con mayor difusión en estos años— configuró los eventos del caso Alto Hospicio a través del horror del asesino y sus asesinatos, un marco de significación que ha inevitablemente condicionado cómo se recuerdan estos eventos hasta el día de hoy.

³⁶ Mis referencias a la televisión chilena consideran solo la programación de los canales de televisión abierta que transmitían en todo el territorio nacional. Durante la cobertura inicial del caso existían 5: *La Red*, *Televisión Nacional de Chile*, *Canal 13*, *Chilevisión* y *Megavisión* (hoy llamado *Mega*).

En este capítulo discutiré el cuestionable tratamiento por parte de los medios y las autoridades a las víctimas y la comunidad de Alto Hospicio durante la investigación del caso. La cobertura mediática del caso resulta esencial para comprender cómo este ha sido recordado a lo largo de estas dos décadas. Esta cobertura se convirtió en la matriz bajo la cual se ha revisitado el caso, por lo que desligarse de ella ha resultado en un complejo trabajo de la memoria hecho desde diferentes medios y productos culturales. Aunque el “enemigo” de la memoria siempre ha sido considerado el olvido, en este caso ha resultado ser la *mediación* de los medios en la configuración de esta memoria. En otras palabras, la memoria del caso no solo ha sido configurada por las decisiones editoriales que dictaron **cómo se presentó el caso**, sino también en cómo medios como la televisión configuraron la forma misma en que recordamos este evento. Como dice Silvia Federici en su introducción a *Microfísica sexista del poder* de Nerea Barjola,

[S]o pretexto de informar al público e incluso de ayudar en la investigación, la información transforma la violencia ejercida sobre las mujeres en una acusación contra sus demandas de mayor autonomía. Ante una agresión sexual, los medios responden haciendo apología de la vida familiar y de valores sexuales conservadores, señalando cuál es nuestro lugar y cuáles nuestros comportamientos adecuados. (12)

Desde un estudio de los medios es posible determinar las políticas subyacentes que rigen la construcción de la memoria en torno al caso Alto Hospicio, considerando que el medio mismo altera y es parte del mensaje que transmite. El discurso promovido por la televisión racionaliza estos feminicidios: tienen causas específicas que son principalmente responsabilidad de las víctimas en tanto ellas incitan a su propio asesino, ellas no toman las precauciones necesarias al salir de sus casas, etc. Esta racionalización no solo busca generar disciplinas en la audiencia, sino que también hace del caso algo *digerible*, ya que la televisión presenta respuestas simples que son fáciles de entender para la audiencia. El medio evita adentrarse en las violencias sistemáticas que preceden y suceden a estos

femicidios, por lo que solo se enfoca en verter todas las responsabilidades en el asesino (ensalzando la figura del psicópata) o en las víctimas (por no comportarse).

El argumento de este capítulo se centra en la construcción de la memoria del caso Alto Hospicio a través de distintos medios y productos culturales para así dar cuenta de la trayectoria de esta memoria, la cual comenzó como un bullado caso que pasó a un rápido y relativamente intencional olvido para así luego ser revisitada posteriormente y complejizada a través de su reconstrucción en medios como la literatura y la misma televisión. Estudiaré su paso a la ficción en un capítulo del programa *Mea Culpa*, el cual hizo una dramatización de los sucesos del caso en el año 2003. Luego de la transmisión de este episodio, el caso se preservó como un referente de la TV que servía para cuantificar otros horrores: posibles asesinos en serie u otros asesinatos de adolescentes eran comparados con el “psicópata de Alto Hospicio.” El documental *Santas Putas* (2010) de Verónica Qüense ofrece una perspectiva —también audiovisual— al tratamiento mediático de las víctimas donde la directora hace una crítica a los discursos machistas y clasistas que rodearon al caso. Finalmente, analizaré otra ficcionalización del caso que implica un retorno al medio televisivo a través de dos programas estrenados el 2018: la miniserie *La cacería* y la docuserie *Réquiem de Chile*. Este regreso no es una simple reiteración de la cobertura inicial del episodio, sino una (auto-)crítica al medio al mismo tiempo que son productos que reintroducen y complejizan la memoria del caso Alto Hospicio.

El caso Alto Hospicio es un evento que se recuerda *audiovisualmente*, a través de imágenes y sonidos y otras sensaciones que asociamos al caso. En *The Skin of the Film*, Laura Marks habla sobre cómo un medio audiovisual como el cine puede evocar memorias a través de las sensaciones, creando imágenes táctiles: “Haptic images, I suggest, invite the viewer to respond to the image in an intimate, embodied way, and thus facilitate the experience of other sensory impressions as well” (2). Un medio audiovisual tiene el poder de reproducir la sensación de *tocar* algo, de hacernos sentir algo en nuestra piel a través de algo que solo está en la pantalla. Creo que esta noción puede extenderse a lo que hace

la televisión, buscando generar experiencias táctiles sobre el territorio nortino y sobre las personas que lo habitan. Estas sensaciones tienden a ser negativas: la televisión las está asociando constantemente al terror. El desértico paisaje no es apacible; es solitario. Su silencio no es reconfortante; crea pánico. Las sensaciones provocadas por estas imágenes se preservan en la memoria en tanto los televidentes son instados a sentir lo visto en pantalla, a conservar esas sensaciones en sus propios cuerpos, sensaciones que son complejas en cuanto crean una (falsa) sensación de empatía, de creer que nuestro miedo como televidentes es el mismo que sintieron las víctimas al morir, que sentimos el mismo dolor.

Las sucesivas representaciones del caso acrecientan estas sensaciones confusas, donde la ficción y los noticieros se mimetizan. La ficcionalización del caso Alto Hospicio fue una transición casi imperceptible, donde las imágenes de prensa del asesino y la policía en pantalla se confundían con sus dramatizaciones. El miedo era el denominador común: los noticieros siempre buscaban inquietar a su audiencia, hacerle sentir urgencia, pánico. Mientras se mostraban imágenes de las calles de Alto Hospicio, de sus casas y habitantes, una música estridente acompañaba la narración inquieta de los locutores. Esa sensación de inquietud es también atrayente; Día a día, los televidentes pueden seguir los avances de una narrativa que se intercala y se confunde con comerciales y telenovelas. Los hechos del caso capturan a una audiencia que quiere alimentar el morbo de este horror, de saber qué pasará, dónde aparecerán los cuerpos, si es que hay otros sobre los que nadie sabe, si es que es posible conectar estos asesinatos con otros que tengan similar modus operandi, etc. La construcción de este horror genera así una distancia, una alienación en relación con los hechos en tanto pierden su contexto. La TV les quita a los eventos su lugar de enunciación: Alto Hospicio se convierte exclusivamente en el lugar de los asesinatos, una localidad semi-ficcional donde su pobreza y su desolación se romantizan y exageran que actúa como el “patio de juegos” del asesino. El caso Alto Hospicio pasó a convertirse así en el caso del “psicópata de Alto Hospicio,” una figura que pasó a ser sobre-analizada y comparada en TV con otros asesinos seriales famosos.

Ante este marco de significación creado principalmente por la TV y los periódicos de la época, los textos culturales que han aparecido con posterioridad han buscado crear nuevas aproximaciones a la memoria construida por los medios masivos, una tarea que conlleva ciertas contradicciones en tanto su memoria se sigue *re-mediando*: es una memoria que transita por diferentes medios, por diferentes espacios privados y públicos, por la realidad y la ficción, por lo personal y lo colectivo. Estas contradicciones forman parte de la memoria cultural del caso Alto Hospicio: un caso del pasado que se hace presente a través de sus reconstrucciones, las cuales permiten la incorporación de nuevos debates públicos, de nuevas audiencias y puntos de vista que *amplían* la memoria del caso en cuanto no solo es recordado para que los eventos y las víctimas no sean olvidados, sino también para explorar cómo el pasado sigue haciéndose presente.

La construcción del horror

Las primeras desapariciones parecieron no merecer ningún tipo de seguimiento por parte de la policía local. Los familiares de las víctimas hicieron las correspondientes denuncias por presunta desaparición, pero las autoridades mantuvieron la misma postura: estas niñas escaparon de sus casas para buscar una “mejor vida,” ganando dinero como prostitutas. María Rivera, madre de una de las víctimas —Katherine Arce Rivera— cuenta lo siguiente en una entrevista con la académica Jimena Silva:

...pero yo siempre dije, le dije a los policías que mi hija se había perdido; ahí me dijeron que no me preocupara, porque mi hija era bonita, iba a ir a ganar plata fácilmente e iba a estar bien, porque ella, en la situación que vivía, ella necesitaba vestirse bien y todo, porque era señorita. Yo le dije: mire está muy equivocado, mi hija no es así, porque ella es señorita, muy pobres somos, pero somos decentes. (110-111)

Solo cuando la prensa nacional comenzó a interesarse en estas desapariciones es que la policía tomó una postura más activa y comenzó a investigar si es que tal vez no fueron “desapariciones voluntarias.” Fue durante el año 2000 que las desapariciones se hicieron más frecuentes y los medios de comunicación como la televisión y los periódicos comenzaron a arrojar una variedad de teorías sobre por qué desaparecieron y dónde pueden estar. Así, las mujeres pasaron a un escrutinio público donde la mayoría de lo que aseveraba sobre ellas no tenía fundamento alguno. Aunque la tesis más recurrente —que escaparon voluntariamente de casa para prostituirse en otra ciudad o país— fue finalmente refutada, su paso por este escrutinio dejó entrever los discursos hegemónicos y patriarcales que solapadamente hacían responsables a las víctimas de sus propias muertes; ya sea por el hecho de usar su cuerpo para salir de la pobreza o por incitar el deseo sexual del hombre que las asesinó, los efectos del juicio público que los medios de comunicación hicieron dejaría secuelas en la memoria colectiva del caso de las que ha sido difícil desligarla. Es más, la hipótesis de la “desaparición” promovida por las autoridades y los medios enfatiza una falta de agencia y responsabilidad: “La ecuación es muy simple: las mujeres no desaparecen, son obligadas a desaparecer” (Barjola 18). Barjola agrega que el término *desaparición forzada* o *involuntaria* define con más precisión los secuestros, asesinatos y torturas que sistemáticamente sufren las mujeres: “[e]l concepto *desaparición forzada* carece de neutralidad y permite situar el crimen y la tortura sexual dentro de unos parámetros más correctos: redefine el espacio de la desaparición como un lugar y sistema político” (18). La importancia de quitarle esa neutralidad al término *desaparición* reside en cómo los medios despolitizan estos crímenes: se naturalizan y eso refuerza una indiferencia en la audiencia. Al presentarse como fortuitas, estas desapariciones forzadas se ven como algo inevitable, algo cotidiano sobre lo que no hay mucho que hacer. Los espectadores pueden descomprometerse al no ser instados a tener cierta responsabilidad y remediar un problema que va más allá de estos asesinatos: “[e]l cuerpo de mujer es el índice por excelencia de la posición de quien rinde tributo, de víctima cuyo sacrificio podrán más fácilmente ser

absorbidos y naturalizados por la comunidad” (Segato 34). Al espectador no se le exige pensar en su propio rol como miembro de una sociedad que perpetúa prácticas sexistas y que devalúa a estas víctimas. Sí, estos feminicidios son ciertamente un problema, pero ¿es esta cifra, 14 muertas, un número que representa un problema más profundo o es una cifra que la sociedad puede absorber como un problema menor causado por ciertos sujetos anómalos, como los depredadores sexuales? Si es la segunda opción, entonces la solución es simplemente encarcelar ese problema —ese hombre que se desvía de un marco de comportamientos aceptados—.

Como bien explica Nerea Barjola, este tipo de relatos sexuales que se crean en torno a casos de violencia en contra de mujeres por parte de los medios de comunicación tiene un propósito claro: “Los relatos funcionan como una caza de brujas en la medida en que aleccionan, vigilan y castigan la actitud de las mujeres. Toda generación contiene su propia caza de brujas: una inquisición social que produce y reproduce violencia y tortura sexual sobre el cuerpo y la vida de las mujeres” (24). La televisión se vuelve un cómplice en la construcción —y difusión— de este relato que usa el horror como forma de control: el caso Alto Hospicio enseña al televidente por qué no hay que dejar que las mujeres salgan solas a la calle o por qué no tienen que incitar a sus atacantes. Y es precisamente ese tipo de construcción narrativa la que invisibiliza a las víctimas: la televisión las utiliza como un cuento con moraleja en lugar de presentarlas como individuos que sufrieron muchos tipos de violencia previos y posteriores a sus muertes, desde la negligencia que sufrieron por la policía hasta el juicio público que sufrieron por parte de la prensa, el público, el gobierno central y las autoridades locales. Además, esta construcción también logra desviar la responsabilidad del Estado a responsabilidades individuales, ya sea de las víctimas o del asesino. Como expone Marcela Laguarde, “la violencia está presente antes del homicidio de formas diversas a lo largo de la vida de las mujeres. Después de perpetrado el homicidio, continúa como violencia institucional a través de la impunidad que caracteriza casos particulares, como en México, por la sucesión de asesinatos de niñas y mujeres a lo largo del tiempo.” Sergio González

Rodríguez también comenta algo parecido en *The Femicide Machine* al proponer que “[i]n crisis, the State withdraws, erasing the crimes from memory. The femicide machine’s supremacy imposes itself” (85).

Al recordarnos constantemente sobre las desviaciones del asesino y su “maldad,” los espectadores olvidamos el rol del Estado en no proteger a estas mujeres, en tratarlas con negligencia, machismo y clasismo al no investigar debidamente sus desapariciones forzadas, acciones que alientan un olvido colectivo al evitar toda responsabilidad colectiva, social u estatal. Solo hay responsabilidades individuales; así, como sujetos invisibles, las víctimas pasan de la sobreexposición al olvido una vez que el asesino es encarcelado y sentenciado, ya que el interés de los medios y los espectadores se centraba exclusivamente en este y el caso —una disputa legal entre individuos, donde el Estado y los medios solo proveen apoyo—. Así, el televidente no recordará a las víctimas, sino tal vez solo al asesino; y con él, el espectador también recordará el horror que sintió mientras veía la pantalla: “[tactile visuality] draws upon the mimetic knowledge that does not posit a gulf between subject and object. . . it encourages a bodily relationship between the viewer and the image” (Marks 151, 164). Los medios y sus imágenes nos pueden acercar a un evento o un lugar lejano; pueden acercar cuerpos con los objetos visualizados. Esa relación puede tener efectos inesperados: en el caso Alto Hospicio, los miedos del espectador se superponen a los miedos de las víctimas, ya que el relato construido por los medios de comunicación finalmente tenía como propósito usar estos crímenes para advertir, controlar y aleccionar a su espectador. Nuevamente, las víctimas solo sirven a una narrativa que no les pertenece, que no está dirigida a ellas, sino que solo las utiliza para *conmover* al espectador.

En la ya citada *Microfísica sexista del poder*, Barjola certeramente habla de este tipo de episodios —usando como ejemplo el caso Alcàsser³⁷— como relatos enmarcados por el terror sexual; es decir,

³⁷ El caso Alcàsser se refiere al secuestro, violación, tortura y asesinato de Miriam García Iborra, Antonia "Toñi" Gómez Rodríguez y Desirée Hernández Folch, 3 adolescentes de la ciudad de Alcàsser en Valencia, España que desaparecieron la noche del 13 noviembre de 1992. Sus cuerpos fueron encontrados el 27 de enero de 1993, 75 días de sus desapariciones.

los medios se concentran en la violencia que sufren los cuerpos de las mujeres con mucho detalle precisamente para no tener que ir más allá de aquella violencia física:

[E]s precisamente esta exposición prolongada a lo terrorífico del crimen lo que vela la posibilidad de comprender realmente el caso Alcàsser en términos políticos. El cambio de perspectiva que me planteo es diseccionar el cuerpo social y no el cuerpo de las mujeres. Es el relato Alcàsser el que disecciona el cuerpo de las mujeres, lo expone, lo invade y lo restituye como tal. Por el contrario, diseccionar el cuerpo social responsabiliza de la violencia sexual no a las mujeres, sino a la sociedad. (26)

Al situar casos como Alcàsser o Alto Hospicio dentro del terror, los medios evitan un plano político que perpetúa este tipo de crímenes en contra de mujeres, los cuales van más allá de casos aislados por hombres “anómalos.” La narrativa del asesino como un sujeto que se desvía de nuestras normas sociales lo convierte en una bestia/salvaje/animal/depredador que amenaza la preservación de estas normas, pero también recuerda a los telespectadores de la existencia de ellas y de seguir las. Por el otro lado, la exaltación del cuerpo violentado de la mujer cumple muchos propósitos: horroriza al espectador, advirtiéndole sobre las consecuencias de ser una mujer que no cumple con unos estándares planteados por una sociedad patriarcal, pero también genera calma al sanitizar estos cuerpos al no exhibirlos gráficamente, además de no transferirle ninguna responsabilidad al espectador como miembro de la misma sociedad que permitió y excusó la desaparición forzada y el asesinato de estas jóvenes. La pantalla crea una desconexión entre la violencia de los sucesos y el contexto sociopolítico bajo el cual ocurrieron para así comercializar estos crímenes como entretenimiento enmascarado como noticias; en segmentos de unos pocos minutos, los noticieros presentaban algunos avances del caso, dejando ciertas preguntas para ser contestadas en otra edición, manteniendo así expectantes a los

El caso causó mucho impacto mediático por la violencia de los crímenes. Se encontraron 7 muestras de ADN en las jóvenes, pero solo dos hombres fueron enjuiciados por estos crímenes: Antonio Anglés y Miguel Ricart. Anglés se dio a la fuga, mientras que Ricart fue condenado a 170 años de prisión efectiva, de los cuales solo cumplió 21 años.

telespectadores. Cada día podía traer consigo nuevas respuestas al caso, más pistas, más evidencia, más cuerpos. Dentro de este ciclo noticioso, el caso también se vuelve un tema nacional sobre el cual hay que estar al tanto, lo que crea una suerte de presión de grupo —no queremos quedar fuera al no estar actualizados en el caso—. Lo mismo ocurre con cada nuevo capítulo en una serie de televisión, lo mismo ocurre con las noticias “importantes.”

Las víctimas —como mujeres, pobres y jóvenes— pasan por un escrutinio público que las revictimiza: “Los hechos de violencia en contra de jóvenes se convierten en algo natural y normal por el tratamiento noticioso, pasando a segundo plano, se olvidan. Con esta amnesia, se contribuye a la impunidad, a la tolerancia infinita que no es capaz de ponerle freno” (Silva 95). En un análisis a los titulares y portadas de periódicos durante los años del caso, Jimena Silva comenta sobre las violencias ejercidas en contra de las mujeres por parte de este medio, arguyendo que el uso de palabras permeó en el imaginario social. Periódicos como *La Tercera* o *La Cuarta* reafirmaron la tesis de la policía con titulares como “Estudiantes perdidas: pidiendo plata o dando amor” (*La Cuarta*, 4 de abril de 2000). La culpa de sus muertes recaía en ellas mismas al ponerse en situaciones de peligro como ser trabajadoras sexuales —una hipótesis que fue luego desmentida, pero una idea que todavía no se disocia completamente del caso. El lenguaje usado por los medios de comunicación subrayaba una ideología que constantemente transfiere la responsabilidad de su victimización a las propias mujeres. Aunque la mayoría de las víctimas eran menores de edad, los medios les otorgaban agencia cuando era conveniente. Un titular como el de *La Cuarta* crea dos opciones: si es que se prostituían, entonces estaban “dando amor” (como si una menor de edad forzada al trabajo sexual pudiera dar su consentimiento); si es que fueron secuestradas, entonces tienen la culpa de exponerse al andar por las calles pidiendo dinero.

Previo a la captura de Julio Pérez Silva en octubre de 2001, los noticieros no tenían un claro responsable a quien atribuirle las desapariciones. Sin embargo, este hecho fortuito —la desaparición—

tendía a ser tratado como algo de lo que las víctimas parcialmente tenían una culpa. La forma en que la caracterización de las víctimas fue evolucionando superficialmente, nunca alterando el mensaje de responsabilidad que ellas tenían en sus muertes. Primero fueron tratadas como prostitutas para luego ser descritas como “desaparecidas” y por último como “secuestradas” ahora que había un sujeto responsable por aquellas “desapariciones.” Ahora que se habían determinado estos secuestros y asesinatos, la televisión cambió su curso hacia la presentación de las historias de vida de estas adolescentes. Conocer sus historias de vida servía para alimentar una nueva narrativa que tenía como propósito hacer al asesino en serie el único protagonista de este caso: mientras más inocentes fueran sus víctimas, sus crímenes serían más despreciables para el televidente, agrandando el mito del asesino. Aunque superficialmente parecía que la televisión estaba intentando “conocer” mejor a las mujeres al darles más tiempo en pantalla a sus familias y explorar el dolor de haber confirmado que sus hijas habían sido asesinadas, la narrativa promovida por la televisión seguía estando enmarcada por lo *trágico* de los eventos; estas mujeres son recordadas desde un marco que las percibe exclusivamente como víctimas de una tragedia *inevitable*, una tragedia que pudo haber sido el choque de un tren o un maremoto. La violencia que sufrieron pierde su contexto al convertirse en algo puramente centrado en los trastornos de un hombre: la tragedia es algo que excede el orden, no surge de este. Pérez Silva es una anomalía y, por tanto, el protagonismo que adquiere en la TV tiene como fin contener el caso en él. Su captura que devuelve una sensación de orden para el centro hegemónico —el cual nunca estuvo bajo ninguna amenaza, pero que se escandalizó de todas formas ante la posibilidad de un asesino serial prófugo de la justicia—.



Fig. 5: La portada del periódico *La Estrella de Iquique* del martes 16 de octubre de 2001. Luego de la captura y confesión de Pérez Silva, la policía pudo recuperar algunos de los cuerpos de las víctimas. Con esta masiva procesión funeraria, los medios comenzaron a desarrollar la conclusión narrativa del caso: al menos los familiares podían tener alguna sensación de tranquilidad al saber dónde están los restos de las víctimas. Ahora podían seguir adelante y el resto, nosotros los consumidores, podíamos también dar vuelta a la página.

Un pequeño paréntesis: es casi un sub-género de la televisión la presentación de estas historias de vida, cuando narran algo como “Hoy conoceremos la historia de Juan, un panadero que trabaja 15 horas al día y que también cuida de sus 3 hijos enfermos sin ningún apoyo...” Son historias “extraordinarias” de gente “ordinaria” que crean una sensación de simpatía, ya sea a través de algo aparentemente positivo o algo particularmente trágico/violento, como un homicidio o un accidente grave. Como explica Germán Labrador Méndez, “entiendo la *historia de vida* como una tecnología de imaginación política, como algo que permite que se piensen y vean cosas que antes no eran visibles, ni pensable, la creación discursiva de lo que analizaré como *punte empático*” (563). Y luego continúa: “La circulación intensa de esas *historias de vida* tendría el potencial de producir efectos políticos cuando moviliza cuerpos no directamente afectados por ellas” (564). Las biografías expuestas en televisión tienen como fin mostrar aquello que el asesino les quitó: la posibilidad de graduarse, de seguir viviendo sus vidas en familia, etc. Como analizaré más adelante en relación con las respuestas a la cobertura inicial al caso Alto Hospicio, el hecho de haber conocido las historias de vida de estas adolescentes luego permite que el caso sea usado como un emblema de la memoria colectiva en las pugnas sociales

por la defensa de la mujer y la lucha contra el feminicidio en Chile. Es decir, a pesar de descontextualizar estos feminicidios a través de la exaltación de la tragedia, los afectos que aquellas historias de vida causaron inicialmente —ya sea un sentido de empatía falsa o superficial—, posteriormente han servido como una plataforma para recordar estos feminicidios en tanto ya poseen un estatus emblemático en la esfera pública debido al impacto mediático que tuvo el caso.

La cobertura del caso Alto Hospicio en televisión nunca se trató realmente sobre las víctimas, sino sobre lo que el espectador sentía al consumir los eventos —en lo que este veía y *cómo* veía—. Como explica John Berger, “We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves” (9). Al tratar de acercar la realidad de Alto Hospicio a la sala de estar, los eventos del caso pasan a ser pensados sobre “cómo me afectan a mí” en tanto la televisión exaltó el sentido de peligro mientras el asesino no era encontrado para luego ofrecer tranquilidad con su captura: esta mente perturbada ya no representa una amenaza para el espectador. Las historias de vida de este hombre y estas mujeres fueron hechas famosas para que el espectador empatice con ellos, ¿pero se logra ese objetivo? Armar estas historias crea mundos que parecen habitables, como los mundos ficticios de una novela o una película. Suzanne Keen comenta lo siguiente: “fictional worlds provide safe zones for readers’ feeling empathy without experiencing a resultant demand on real-world action” (4). Tal como en estos mundos ficticios, podemos sentir empatía, pero esa empatía no conlleva una responsabilidad, y algo similar ocurre con la construcción de la empatía en el caso Alto Hospicio. A pesar de ser personas reales, cuyas vidas se perdieron y cuyas muertes dejaron secuelas en un sinnúmero de personas, los televidentes pueden dar vuelta la página rápidamente y consumir otras noticias. Recordarlas raramente tal vez, como quien recuerda un personaje de un libro o una película. La desvalorización que sufrieron estas mujeres fue tal que su ficcionalización parecía el camino más natural: ahora que estaban muertas y la amenaza se encontraba contenida, su explotación como objetos de entretenimiento podía ser aprovechado con tal de mantener la sintonía de los televidentes.

Mea Culpa y los peligros de la ficción

El caso se consolidaría como una forma de entretenimiento a través de la ficción. Para la televisión, entonces, tenía sentido capitalizar esta historia que había construido cuidadosamente. En 2003, a vísperas de una condena judicial a Julio Pérez Silva, Televisión Nacional de Chile (TVN) estrena un capítulo de su serie *Mea Culpa* centrado en el caso Alto Hospicio el cual es titulado “El taxi.” La serie es muy cercana al género del *true crime*, popularizado por la televisión estadounidense con programas como *Unsolved Mysteries* (1987-2010) o *America’s Most Wanted* (1988-2012): son programas de carácter antológico, donde cada capítulo se concentra en un caso criminal el cual es recreado con actores que se intercalan con entrevistas reales a personas involucradas en el caso. Como estos casos son de conocimiento público, la audiencia sabe lo que pasará con las víctimas que aparecen en pantalla ahora ficcionalizadas. Sabemos que ellas morirán una muerte horrorosa; sus cuerpos se reconstruyen en la ficción para poder consumir el momento mismo de sus muertes, exponiendo un odio solapado por parte de la audiencia hacia estas víctimas. En el caso de los feminicidios de Ciudad Juárez, Rita Segato comenta lo siguiente: “estoy convencida de que la víctima es el desecho del proceso, una pieza descartable, y de que condicionamientos y exigencias extremas para atravesar el umbral de la pertenencia al grupo de pares se encuentran por detrás del enigma de Ciudad Juárez” (25). El cuerpo desechable permite la “anomalización” de estas muertes: se alejan de la norma, pero por eso mismo es “aceptable” que ocurran como excepciones poco frecuentes. Si es que estas 14 muertes se presentan como una anomalía —como un episodio inaudito que merece ser inmortalizado en la ficción—, entonces no es necesario hacerse cargo de estas muertes. Son el equivalente a un “freak accident:” un accidente que tiene muy poca probabilidad de ocurrir de nuevo, por lo que no existe el incentivo para prevenirlo o para estudiar en profundidad sus causas —o para sentir algún tipo de responsabilidad colectiva como audiencia—. Es más, sus muertes refuerzan esas normas, donde el no cumplirlas

resulta en estas horribles muertes. Sus muertes son tanto una advertencia como una forma de entretenimiento.

La exhibición del cuerpo violentado alimenta parcialmente a una audiencia que desea satisfacer su morbo por ver el cuerpo que hasta ahora solo había sido parcialmente descrito de forma oral o escrita.³⁸ Aquí vemos una similitud con el caso Alcàsser, donde también se percibe una constante búsqueda por exhibir el cuerpo golpeado, violado y asesinado de las tres jóvenes españolas. Los medios de comunicación españoles empleaban distintos métodos para capturar la atención de sus espectadores: mapas de la zona donde fueron encontrados sus cadáveres, dibujos de la posición de los cadáveres, fotos de la fosa donde yacían, objetos encontrados allí, etc. (Barjola 100). Durante el juicio de Miguel Ricart, uno de los dos supuestos asesinos, los medios comenzaron a contemplar la idea de una posible grabación —una *snuff movie*— de las torturas sexuales que sufrieron las tres mujeres. Así también, algunos programas tuvieron acceso al sumario de las investigaciones, por lo que comenzaron a explotar todos los detalles más gráficos y violentos de la tortura y asesinato de las víctimas, promocionando estos detalles como “exclusivas:”

La idea de disección, de cuerpo fragmentado, de violencia explícita mostrada en la televisión conformó la *snuff movie* de toda una sociedad que, enganchada, miraba día tras día, en directo, la tortura sexual a la que las adolescentes habían sido sometidas. Los detalles forenses se convirtieron en la estrella de todos los medios de comunicación... (199-200)

³⁸ Lo que puede o no mostrarse en televisión depende de los horarios de exhibición de acuerdo con las normas regidas por el Asociación Nacional de Televisión (ANATEL), una asociación gremial que reúne a los canales de señal abierta y que aboga por la libertad de expresión y por el respeto a los valores morales. En los años del caso Alto Hospicio, contenidos exclusivos para adultos solo podían ser exhibidos desde las 22:00, por lo que los noticieros centrales que transmitían entre 21:00 y 22:00, tenían ciertas restricciones por ser programas de “responsabilidad compartida” (niños menores de 12 años podían verlos, pero con la supervisión de un adulto). Entonces, el lenguaje usado para describir los crímenes no podía ser muy explícito (mencionaban la palabra “violación” pero sin hacer referencias a genitales, por ejemplo). De todas formas, la televisión no puede mostrar violencia gráfica (ej.: cadáveres o cuerpos mutilados) o pornografía en ningún horario, ni siquiera en horario “adulto.”

En el caso Alto Hospicio, los telespectadores no tuvieron un acceso tan explícito a los cuerpos demacrados de las 14 mujeres, por lo que *Mea Culpa* resultó ser un híbrido muy oportuno que ficcionalizaba el caso, pero de forma “realista.” Es decir, buscaba ser una reconstrucción auténtica y precisa de los eventos en el caso. Es más, el capítulo comienza con el siguiente texto: “Esta historia ha sido recreada en los mismos lugares y en las mismas casas donde vivieron las auténticas víctimas.” El episodio le permitió al espectador ir “más allá” de lo que presentaban los noticieros, los cuales tenían limitaciones éticas y judiciales al no poder exhibir los cadáveres ni tampoco poder detallar de forma completamente explícita la tortura sexual que sufrieron las víctimas; así tampoco tuvieron acceso a sumarios como sí lo tuvieron los medios españoles durante el caso Alcàsser.

La reconstrucción hecha por *Mea Culpa*, entonces, tuvo un efecto parecido a la *snuff movie* que consumieron los televidentes españoles a través de los cruentos detalles del caso Alcàsser. Ambos casos muestran los peligros de representar la violencia contra la mujer con fines comerciales:

[U]na de las trampas de la representación mediática y artística de este fenómeno [violencia contra mujeres] son los modelos conocidos del melodrama sensacionalista, el humanitarismo, el relato policial convencional, la novela negra, narco novela y sus subgéneros cuando no atienden a su compleja realidad económica y geopolítica, porque lejos de crear una episteme de la violencia de género, favorecen su normalización y la convierten una vez más en objeto de consumo (gore). (Gómez 19-20)

Exhibir actos de violencia contra mujeres en los medios masivos es una práctica que promueve la normalización de estos actos: en el caso de *Mea Culpa*, el foco se da en cómo el asesino logra capturar a sus víctimas, por lo que los espectadores participan y se interesan por cómo aquello se lleva a cabo. La violencia es el resultado esperado, y actúa como clímax de aquella “preparación” del asesino; es decir, los espectadores no quedarían satisfechos si es que el crimen no se llevara a cabo o no se

mostrara, porque el desarrollo del capítulo es puramente *modus operandi*. El asesinato *es* la conclusión —es el final catártico de esta narrativa—.

Al presentarse desde el formato de la ficción, los cuerpos de las víctimas pueden ser ahora exhibidos en peligro y se les puede violentar sin “consecuencias:” una escena muestra a una de las adolescentes corriendo ensangrentada por una zona desértica de una minera abandonada mientras el asesino la persigue. El hombre la alcanza y la bota mientras ella clama por su vida; el hombre levanta una roca gigante y le mata de un golpe. Luego tira su cuerpo a un pique; sin embargo, no se muestra su cuerpo cayendo, tal vez por razones más técnicas que éticas. Como episodio inspirado por el *true crime* o el *thriller* estadounidense, “El taxi” muestra los eventos desde la perspectiva del asesino, como un depredador que acecha a sus víctimas mientras espera la oportunidad perfecta para atacarlas. Si las víctimas son representadas en la intimidad de sus hogares es como preámbulo a sus muertes: vemos a las víctimas hablando con sus padres o familiares, decidiendo que hoy irán al colegio por sí solas, prefigurando así las decisiones que las llevarán a sus respectivas muertes. Las vidas internas de estos personajes no cumplen otro rol que el de darle mayor “importancia” a lo que el asesino hará con estas vidas: la conclusión (los asesinatos) tiene mayor efecto si los espectadores conocen previamente a las víctimas, aunque sea superficialmente, ya que así el asesinato mismo tiene más valor. No es la muerte de un desconocido, sino que un personaje que el espectador “conoció” a lo largo del capítulo.



Fig. 6: Escena que muestra a Julio Pérez Silva acechando a una de sus potenciales víctimas. La toma de la derecha es del interior de su auto. La escena es acompañada de música de suspenso, acrecentando la sensación perversa de persecución, como la de un animal acechando a su presa. (*Mea Culpa*, TVN)

Hay momentos en el capítulo donde se muestran a las víctimas en pantalla vivas (hablando con amigas, entrando a sus colegios, caminando por la calle, etc.) mientras la narración detalla sus muertes. Son escenas cotidianas que dan algo de contexto a la historia para que el espectador sienta empatía con estos personajes que luego serán asesinados. Carlos Pinto, el anfitrión de *Mea Culpa*, nos cuenta, por ejemplo, que:

Angélica Lay desapareció como las anteriores víctimas. Pero lo que aconteció con ella de acuerdo con la investigación posterior es que el taxista del auto blanco la llevó a la pampa, la amenazó con un cuchillo, luego la amarró y le dio muerte pegándole con un objeto contundente en su cabeza. Fue enterrada en pleno desierto y se desconoce si la ultrajó.

Ya sea al mostrar explícitamente sus muertes o al narrarlas, el cuerpo de la víctima se exhibe con el fin de enmarcarlo a través de la violencia que sufrieron; estas mujeres no son ni más ni menos que las violentas muertes que sufrieron. Al único sujeto que se intenta comprender y desarrollar es a Pérez Silva: *Mea Culpa* retrata sus relaciones personales, su soledad, sus problemas durante su niñez, etc. Es más, luego de dedicar la mayoría del capítulo a graficar sus asesinatos, el capítulo concluye con un segmento sobre la celda real de Pérez Silva en la Cárcel Colina 1 en Santiago. Carlos Pinto visita la celda de Pérez Silva para detallar cómo es imposible para el asesino suicidarse. No hay cables para colgarse del cuello, no hay rincones donde pueda esconder algún objeto cortopunzante y los utensilios para comer son de plástico. El propósito es tranquilizar al espectador que la condena a cadena perpetua que probablemente recibirá Pérez Silva será cumplida efectivamente: la amenaza está perfectamente contenida.

La reconstrucción de los crímenes de Pérez Silva parece ser una suerte de lápida que le señala al telespectador que este evento ha tenido una conclusión satisfactoria y por eso es posible reconstituir las escenas de los crímenes sin que estos caigan en el mal gusto o una falta de ética periodística. Ante las temporalidades aceleradas que impone la televisión, el año 2003 ya parecía crear la suficiente

distancia con los hechos de forma que el estreno del capítulo se situó entre el fervor de la cobertura inicial al caso y el casi absoluto olvido que “El taxi” capitalizaría. Los televidentes habían perdido su interés en el caso, pero las referencias todavía estaban relativamente frescas en sus memorias: los eventos, lugares y personajes todavía podían ser reconocidos por los espectadores. La naturaleza antológica de *Mea Culpa* permite así ver este caso como un evento sedimentado en la memoria colectiva: a pesar de haber ocurrido hace menos de 3 años, el caso ya había pasado a la historia de la crónica roja chilena. Un episodio más entre muchos; todos ellos ya resueltos, sin efectos o consecuencias para el presente. La reconstitución de los eventos no busca abrir más preguntas sobre lo que ocurrió o no presenta alguna crítica a las versiones oficiales ya dictadas en torno al caso, sino que actúa como un epílogo; el consumo de este tipo de noticias que causan conmoción por un tiempo limitado y casi predeterminado expone la mercantilización de estas historias en tanto necesitan crear sensaciones en los espectadores lo suficientemente atrayentes para que sintonicen estos programas, pero que también las descarten fácilmente para volver a sentirse atraídos por aquella nueva noticia que vendrá.

La serie decide exhibir los eventos como una realidad estable por medio de su *autenticidad* —realzada por el uso de Alto Hospicio como localidad, el uso de los nombres de las víctimas y otros involucrados y las entrevistas a testigos, familiares y autoridades—. El telespectador se encuentra en un sitio ambiguo, donde parece ser un testigo del caso al presenciar hechos cuasi-auténticos, pero que están realmente atestiguando el cierre de una representación fallida. En otras palabras, los espectadores no acarrean la responsabilidad de atestiguar en tanto no son testigos de más que una ficción con pretensiones de documental. Al presentarse como una ficción que se enorgullece de su cercanía con la realidad y al desarrollarse dentro de una serie antológica, la reconstrucción de los sucesos cumple el rol de archivar, olvidar y/o cerrar la memoria del caso: “El taxi” reafirma una narrativa oficial al enfatizar su realismo al mismo tiempo que satisface el morbo de los espectadores, el cual se había

construido previamente por medio de la omisión del cuerpo violentado. El legado que deja *Mea Culpa* en la memoria del caso es la exhibición del cuerpo ensangrentado en medio del desierto, un cuerpo ficcionalizado con el fin de entretener para olvidar.

Santas Putas: *promoviendo relecturas*

Aunque han habido avances desde un punto de vista jurídico, los casos de violencia de género solo han seguido creciendo en Chile;³⁹ no obstante, esta violencia también se ha vuelto más visible gracias a los movimientos populares y feministas que han presionado para que casos de violencia de género no sean ignorados por la población y los medios.⁴⁰ Como una memoria incompleta, ultrajada de significado y exaltada como historia de horror, la memoria de Alto Hospicio ha sido revisitada desde un lugar de enunciación que critica aquella cobertura mediática del caso. Así, este episodio ha encontrado distintas vidas fuera de la televisión que le han permitido ser recordado no solo desde el horror sino como un suceso que denota una problemática social marcada por la desigualdad y el machismo que afectó a las víctimas incluso antes de sus asesinatos. El simplismo y sensacionalismo de la televisión *vació* la memoria del caso en tanto nunca permitió o promovió lecturas políticas, de clase o de género. Posteriores relecturas del evento trataron de reenmarcarlo en la memoria colectiva

³⁹ El Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género de Chile, creado en el año 2015, publica anualmente las cifras oficiales de femicidios en el país —crímenes que caen en la tipificación legal de femicidio bajo la ley 20.480—. Estas cifras pueden ser consultadas en línea: https://www.sernameg.gob.cl/?page_id=27084. Desde la entrada en vigor de esta ley se han registrado un promedio de 50 femicidios por año en el país. Sin embargo, esta ley solo se refiere a casos de violencia doméstica; es decir, el femicidio es considerado como el asesinato de una mujer por parte de un cónyuge o conviviente. Los 14 asesinatos de Alto Hospicio no son considerados como femicidios en el Código Penal chileno. Otro dato importante es que estos crímenes son referidos como femicidios y no feminicidios, en tanto el último término sí da cuenta del homicidio como una mujer por su condición de género, mientras que el primer término cumple la función de ser más específico que el parricidio (el homicidio de un miembro familiar).

⁴⁰ El aparente machismo de la prensa chilena ante casos de violencia de género y feminicidios se ha convertido en un tema en sí en los últimos años, donde algunos periódicos, sobre todo *La Cuarta*, han recibido críticas pública por algunas de sus noticias o portadas: <https://www.eldesconcierto.cl/2019/07/14/redes-basta-esto-parece-una-mala-broma-duras-criticas-a-portada-de-la-cuarta-que-titula-las-3-mas-peligrosas-de-chile/>.

incorporando otras interpretaciones sobre el caso y abriendo nuevas preguntas en torno a un evento que parecía completamente cerrado por los medios de comunicación.

El documental *Santas Putas* (2010) de Verónica Qüense es un trabajo que enfrenta aún más directamente las carencias de la televisión. Este documental se compone principalmente de entrevistas a los familiares de las víctimas hechas en los años posteriores al cierre oficial del caso. Es un documental hecho con pocos recursos: Qüense hace gran parte del trabajo filmico, componiendo la dirección, el montaje y las entrevistas del documental. La austeridad del largometraje crea una cierta intimidad con los entrevistados al no tener muchos cortes ni música extradiegética, por lo que los testimonios parecen provenir de conversaciones espontáneas, lo que genera un gran contraste con las entrevistas a estas mismas personas en la televisión durante la investigación del caso, las cuales eran formuladas y editadas para sustentar la línea editorial del programa o noticiero en que se transmitían. Mientras las entrevistas televisivas se destacaban por preguntas biográficas —“¿cómo era [nombre de víctima]?” o “¿qué le gustaba hacer?”— para incitar una respuesta que apuntara a la inocencia de la víctima —“era una niña tranquila,” “no salía mucho de noche,” “era estudiosa y se dedicaba al colegio solamente,” etc.—, Qüense hace preguntas en torno a la investigación (o la falta de ella) con el fin de exhibir la discriminación que sufrieron las víctimas y sus familias por ser pobres. La televisión las juzgó principalmente a través de su género (eran “putas” o eran “niñas,” cualquiera de esos dos discursos que fuera útil de acuerdo con la situación), ignorando las discriminaciones subyacentes a su género; en otras palabras, la doble discriminación que sufrieron en los medios de comunicación por ser mujeres, pero también por ser pobres.

Santas Putas explora las contradicciones del tratamiento que recibieron las víctimas: el nombre del documental, un oxímoron, da cuenta de la vilificación que sufrieron estas jóvenes mientras se presumían vivas. Los informes públicos dados por las autoridades fueron recibidos sin cuestionamientos por parte de los medios de comunicación, lo cual a su vez generó incluso hostilidad

entre los habitantes de Alto Hospicio. Orlando Garay, padre de Viviana Garay (16 años), cuenta en el documental que era criticado por otros hospicianos por darle “mala fama” al pueblo al atraer a los medios en su búsqueda por justicia, y le decían que ella solamente escapó de casa para prostituirse y que era una mentira que ella había sido secuestrada. En una entrevista con *The Clinic*, Qüense comenta cómo las víctimas pasaron de consideradas “putas” a “santas” por la opinión pública rápidamente luego de que se descubriera que habían sido asesinadas:

Mientras las suponían vivas eran las perras cochinas que se acostaban por plata. Y no sólo lo fueron para los guardianes de la ley sino que también para la comunidad en general porque en las esquinas no faltaron las viejas que las habían visto subirse a los camiones, o que estaban embarazadas y trabajando en las calles de Iquique. El murmullo maloliente era infernal y sólo en la muerte se salvan. La Bárbara que logró salir con vida de las manos del chacal, gracias a su fuerza de joven y a su suerte, al poquito tiempo, el mismo murmullo la convierte en una puta curada [borracha], drogada y botada por ahí. La muerte no la limpió de sus pecados.⁴¹

El comentario de Qüense apunta a la misoginia que subsiste incluso en otras mujeres (“viejas”) dentro de la misma comunidad de Alto Hospicio, mostrando violencias discursivas similares dentro y fuera de la televisión y otros medios. *Santas Putas* busca rectificar los discursos y prácticas misóginas y clasistas perpetuadas y difundidas por la televisión y que conllevan una violencia que permite, encubre y perpetúa este tipo de crímenes contra mujeres. Además de entrevistar a familiares, Qüense añade unas entrevistas a niños de Alto Hospicio, niños que no están relacionados directamente a las víctimas. Estos testimonios dan cuenta de una violencia más profunda dentro de un territorio empobrecido como Alto Hospicio: son niños que conocen muy bien de violencia porque la viven todos los días en sus casas. Lo que Qüense trata de hacer con estas entrevistas no es hacer una comparación entre esta

⁴¹ <https://www.theclinic.cl/2010/04/07/veronica-quense-directora-de-documental-sobre-los-crmenes-de-alto-hospicio-“mientras-las-suponian-vivas-fueron-las-perras-cochinas-que-se-acostaban-por-plata”/>

violencia intrafamiliar y la violencia sexual contra las víctimas del caso Alto Hospicio, sino que más bien busca contextualizar el ambiente de violencia que viven los hospicianos en una sociedad desigual, clasista y machista. *Santas Putas* expone a través de estos niños cómo sus cuerpos se vuelven desechables porque son pobres, menores de edad y/o mujeres: una niña de unos 10 años habla sobre cómo su papá “empieza a molestar” a su mamá cuando llega ebrio a su casa, otra niña habla sobre cómo escuchó rumores de otras niñas que se prostituyen, que les dan algo de dinero y se suben al autor de cualquier hombre, otra niña dice “cuando nosotros salimos a la calle, [mi papá] pelea con mi mamá. Algunas veces le pega, pero otras veces no.” Breves testimonios como esos se intercalan en las entrevistas del documental, los cuales muestran el lenguaje de violencia —o la violencia del lenguaje— con la que estos niños coexisten. Son niños que conocen y han visto y escuchado distintos tipos de violencia y parecen asumirla como algo cotidiano: en ese ambiente, la violencia hacia los y las jóvenes de Alto Hospicio parece ser algo *normal*, algo que no merece mayor análisis ni investigación. Al menos la policía lo tomó de esa forma.

El documental no se enfoca en la metodología del asesino ni sus motivaciones, sino que busca aproximarse a la violencia desde otra arista: Qüense explora los distintos tipos de violencias discursiva que sufrieron las víctimas por parte de otros agentes aparte del asesino, mostrando a Alto Hospicio como un lugar que ha sido abandonado no solo cuando las cámaras de televisión se fueron, sino por parte del Estado. El estatus socioeconómico de las víctimas tuvo un rol importante en la investigación del caso, según como atestiguan la gran mayoría de los entrevistados por Qüense, ya que la desaparición de una persona pobre se debía generalmente por razones económicas —“iban a buscar una mejor vida lejos de aquí,” aparentemente les decía la policía a los familiares que iban a interponer una denuncia por desaparición. Además de la violencia discursiva arraigada en lo económico se le tiene que agregar los discursos de género que catalogaron a las víctimas como prostitutas por ser la

explicación más “probable” al ser pobres y mujeres. María Rivera, madre de Katherine Arce Rivera, narra un encuentro que tuvo con un capitán de Carabineros:

El Capitán Arriagada me dijo cuando fui a la comisaría a preguntarle, justo estaba a la entrada de la comisaría, y me dijo:

“¿En qué andas, chiquilla?”

“¿Qué voy a andar haciendo? Vengo a saber por mi hija, si han sabido algo porque ustedes no van para la casa”

“No hemos ido porque no hemos encontrada nada, pero estamos súper tranquilos porque sabemos en qué andan.”

“Y si sabe, ¿por qué no me ha ido a avisar?”

“Bueno, que lo pasen bien no más. Total, ellas están grandes, tienen bonito cuerpo. Y ellas, donde viven, ellas necesitan. Y como tienen bonito cuerpo, salen a trabajar y quieren ganar plata para andar bien vestidas.”

Las instituciones que supuestamente resguardan los derechos de estas mujeres exhiben también prácticas discriminatorias contra las víctimas, asumiendo que escaparon de sus casas para prostituirse, una sospecha basada solamente en su clase socioeconómica y género. No es solamente negligencia, corrupción o pereza lo que hizo que la policía no investigara estos casos, sino que también la fuerza de estos discursos arraigados en una misoginia que no considera a estas mujeres como algo más que cuerpos sexuales; el hecho de que sean menores de edad no añadió mayor urgencia a estas desapariciones, tampoco las presiones de los familiares, ya que la policía no tenía interés en invertir tiempo y recursos en ellas, porque, desde su perspectiva, una prostituta no merece el mismo trato que otros ciudadanos y no merecen que sus derechos sean garantizados.

A lo largo del documental la antropóloga y psicóloga de la Universidad Católica del Norte, Jimena Silva, ofrece una reflexión que ayuda a hilar algunas de las problemáticas sociales que quiere

explorar la directora. Las intervenciones de Silva enfatizan la construcción de discursos hegemónicos en torno al caso:

¿Cómo se explica la sociedad en general, la gente común, la prensa, que desaparezcan 6 liceanas,⁴² 6 chicas de colegio, jóvenes, bonitas, pobres, excluidas? ¿Que podrían estar haciendo en la calle?... Lo único q se imagina [la sociedad] que pueden estar haciendo estas jóvenes mujeres en la calle, en un sistema como el nuestro, es prostituyéndose; es usando su cuerpo para poder sobrevivir, porque pareciera que no se puede pensar que una mujer bonita y pobre pueda sobrevivir de otra manera.

Santas Putas presenta un punto de vista que dista de aquel promovido por la televisión. El documental incorpora un análisis sobre el tratamiento de las autoridades y los medios que critica el clasismo y machismo usado para referirse a estas mujeres. La inclusión de Silva en el documental permite darle mayor difusión a ideas que parecen provenir de un ámbito académico, pero contextualizadas a un caso concreto y reconocido ampliamente por la audiencia.

Mediante el documental, Quiéense puede difundir una nueva aproximación a un pasado zanjado por los discursos hegemónicos que no se hicieron cargo de las consecuencias de su tratamiento a las jóvenes asesinadas. El documental cuestiona estos discursos al presentar sus consecuencias: los familiares sufrieron discriminación al ser ignorados por la policía local, por las autoridades regionales, por el gobierno central, por diputados y senadores y por el entonces presidente Ricardo Lagos. Cada potencial nuevo reconstrucción del pasado es una oportunidad para abrir la memoria. Como menciona Nelly Richard,

El recuerdo es un nudo de significaciones *en trance* que se deshacen y se rehacen bajo las circunstancias de un presente que las selecciona y las recombina de acuerdo a sus urgencias críticas. Pese a que la pasividad y la indiferencia de la costumbre amenazan permanentemente

⁴² <https://www.emol.com/noticias/nacional/2001/10/09/68180/aclaran-desaparicion-de-ninas-de-alto-hospicio.html>

con sumergir el recuerdo en la tumba del olvido, la fulgurancia del recuerdo posee la virtualidad disruptora de sacudir, en cualquier momento, la trama falsamente pacificada de la historia, para que las narraciones hegemónicas revelen las arbitrariedades y censuras de sus reconstrucciones del pasado. (“Recordar el olvido” 20)

Los presentes bajo los cuales el caso ha resurgido muestran una necesidad por reexaminar el caso y sus ramificaciones al emblematicar uno de los hechos de mayor violencia en contra de la mujer en los últimos años y al mostrar una tendencia que solo ha crecido con el tiempo. *Santas Putas* recontextualiza el caso como una serie de feminicidios que fueron olvidados rápidamente debido al género y condiciones socioeconómicas de las víctimas. El relato oficial del caso no ha podido ser del todo alterado por estas nuevas relecturas, pero cada una de ellas, como dice Richard, sacude la trama pacificada de la historia. Estas relecturas exhiben lo intencional del olvido al funcionar como una forma de proteger al Estado, en tanto su responsabilidad pasa a un segundo o tercer plano en la cobertura de estos feminicidios. Refiriéndose al caso mexicano, Rita Segato apunta a la falta de legislación en materias de violencia de género como un factor importante en el rol y responsabilidad del Estado ante la propagación de estos crímenes en el territorio. Al tipificar estos crímenes, el Estado tiene que hacerse responsable por garantizar protecciones para sus ciudadanas: “La ley contiene la perspectiva de género y la de los derechos humanos de las mujeres, desarrolla diferentes modalidades de la violencia y ése es un paso extraordinariamente importante porque sólo teníamos la violencia intrafamiliar” (223). Cada nueva reconstrucción o reaproximación a este episodio reactiva su memoria, permitiendo así la entrada de nuevas ideas, de críticas, de nuevos sujetos recordantes. Pero también, presiona al relato oficial a enfrentarse a sus olvidos, al mostrar que estos feminicidios conllevan una responsabilidad colectiva, desde la responsabilidad de los mismos hospicianos que refuerzan discursos misóginos, hasta autoridades gubernamentales, incluida la Presidencia de la República.

La cacería: nuevas aproximaciones de la ficción en TV

El documental *Santas Putas* se incorpora a un acervo cultural que comienza a adentrarse en plataformas más masivas. Estas presiones que se expresan en formatos como el documental —pero que parten del activismo de individuos como los familiares de las víctimas, organizaciones feministas u otras organizaciones no-gubernamentales— permiten a medios masivos alterar sus cursos y reflexionar sobre cómo representan a diferentes grupos sociales. El tiempo que ha pasado luego de la cobertura inicial del caso Alto Hospicio ha mostrado cambios profundos en un medio que se tiene que enfrentar a nuevas audiencias que “exigen” más de este medio. La miniserie *La cacería*, exhibida entre los meses de julio y septiembre de 2018, presenta así una nueva oportunidad para que el medio se aproxime nuevamente al caso. Sus 8 capítulos son protagonizados por el conocido actor de telenovelas Francisco Melo, quien interpreta al detective César Rojas. Rojas es transferido desde Santiago al norte de Chile, como una suerte de castigo por mala conducta, y se le asigna la tarea de investigar una serie de desapariciones de mujeres en la comunidad de Alto Hospicio. En ese momento, las desapariciones no eran una noticia nacional y no eran de mayor importancia para la policía —he ahí el “castigo” para Rojas—. La serie sigue una lógica ya vista anteriormente: un sujeto que viene de afuera —un extranjero en su propio país— y comienza a conocer un mundo desconocido y sórdido en el que no se maneja muy bien. La institución de Carabineros, la policía chilena, se retrata de forma negativa: inicialmente las desapariciones son ignoradas porque Carabineros no quiere malgastar su tiempo en niñas que probablemente se fueron a prostituir a otras ciudades. A Rojas se le asigna un compañero, un subteniente de Carabineros llamado Rodrigo Carrasco, pero no muchos más recursos. De hecho, poco a poco Rojas y Carrasco comienzan a percatarse de los obstáculos que la misma institución les pone para evitar que encuentren a las niñas desaparecidas.

A lo largo de sus ocho capítulos, *La cacería* se toma muchas libertades con la “realidad.” La gran mayoría de los personajes son ficcionalizaciones que no comparten nombres con aquellos

involucrados en el caso. Sin embargo, la veracidad que busca la serie proviene de su aproximación procesal al caso; la serie establece las jerarquías dentro de las cuales se mueve Rojas para proceder con su investigación de las desapariciones al mismo tiempo que exhibe las vallas burocráticas y políticas que les impiden a los familiares de las víctimas buscar justicia. La serie podría categorizarse como un neo-noir, un subgénero del thriller detectivesco o criminal que se ha popularizado gracias a series estadounidenses como *True Detective* (HBO). El neo-noir introduce a sus espectadores a mundos complejos y crudos, donde las líneas entre el bien y el mal son difusas. *La cacería* comienza con un misterio aparentemente simple, pero que comienza a complejizarse a medida que su protagonista sigue nuevas pistas. En sus primeros capítulos, Rojas y Carrasco viajan de encubierto a Bolivia siguiendo la teoría de que una de las desaparecidas se fue a prostituir allá. Se encuentran con un mundo sórdido de tratos de blancas y tráfico sexual, pero no con una resolución. Con estos *red herrings*, estas pistas que no conducen a nada, la serie retrata el submundo fronterizo del norte como uno intensamente violento. Aunque los policías descartan así la posibilidad de la prostitución de las víctimas al no encontrar rastro de ninguna de ellas en alguno de estos lugares, *La cacería* aprovecha estos segmentos para exhibir una violencia que viven otras mujeres —tal vez no son las víctimas, pero no por eso estos lugares son inexistentes—. Esto no quiere decir que la serie *justifica* la teoría de la prostitución: de hecho, muestra cómo las autoridades locales la usaban como justificación para no actuar. El seguimiento que hace Rojas sirve entonces como una forma de mostrar las ineficacias de su propia institución al demostrar que no eran prostitutas y que esa teoría solo se basaba en prejuicios de género y clase.

Aunque la serie se desarrolla principalmente desde la perspectiva del detective Rojas, esta también presenta otros personajes de Alto Hospicio. El más notorio es Ayleen, una adolescente que asiste al mismo colegio al que asistían muchas de las desaparecidas. Sin embargo, deja el colegio, se hace parte de una pandilla juvenil y comienza a consumir pasta base. Se usa su historia de pobreza,

adicción y marginalización como ejemplo del entorno en el que viven las adolescentes de Alto Hospicio. Ayleen es una de las que “sobrevive” a Alto Hospicio: aunque no es una de las víctimas de Pérez Silva, es una víctima de las circunstancias que abandonan a estos cuerpos desechables que son las mujeres menores de edad pobres de un lugar ignorado por el centro hegemónico. La inclusión de un personaje como Ayleen contribuye a la reactivación de una memoria aparentemente inmóvil: la muerte de las jóvenes y posterior captura y condena del único sospechoso no representa el fin de la violencia para las jóvenes de Alto Hospicio.

La cacería reactiva y complica la memoria olvidada de las víctimas usando el género de la serie dramática y *neo-noir* como un medio para explorar el contexto sociopolítico del caso. Una de las formas en que la serie politiza el caso es a través de la dramatización de la búsqueda de justicia de los familiares. La serie nos muestra, por ejemplo, los obstáculos que tiene que cruzar Juan Ávila, un pescador cuya hija desaparece, quien se enfrenta con la burocracia de Carabineros al tratar de denunciar la desaparición de su hija. Luego de escucharlo, el mayor Mendoza solo mira su reloj y le dice: Faltan 5 horas y 55 minutos para que recién podamos darla por perdida” (episodio 1). Mientras el desamparo a las víctimas y sus familiares fue usado para explotar la tragedia por parte de la prensa a principios del siglo, *La cacería* lo usa para generar empatía en el telespectador, al mostrar los procesos y tribulaciones por los que tienen que pasar ante la negligencia de las instituciones gubernamentales. Sin embargo, la serie tampoco intenta tratar a las mujeres jóvenes de Alto Hospicio como víctimas sin agencia: Ayleen y su pandilla se muestran como mujeres que realmente están buscando formas de sobrevivir porque no encuentran seguridad en sus casas o por parte del Estado —el Servicio Nacional de Menores (SENAME) se muestra como una institución colapsada y carente de recursos—. Son menores que roban y se drogan, pero la serie tiene cuidado en mostrarlas como personas que caen en las grietas del sistema en lugar de esencializar la violencia como una característica propia de la pobreza.

A través del medio de la televisión de ficción, la historia de Alto Hospicio puede ser transmitida de una forma que no busca la reacción de horror, pero al mismo tiempo un horror efímero como lo fue la transmisión del caso por la prensa. En esta nueva pasada por la televisión, *La cacería* puede presentar una oportunidad para desarrollar el caso desde distintas aristas, aunque estén supuestamente “limitadas” a un género televisivo de ficción:

[M]uch scholarship has emphasized television’s ability to “add flesh and bones to history,” to add an emotional component, to draw viewers in. Part of the reason television is a formidable disseminator of ideas about the past clearly has to do with its power to make the past seem real, palpable, and meaningful, but that power alone is not enough to produce historical knowledge. Such knowledge is predicated on a recognition that the past is a “foreign country.” On some fundamental level, the past is gone, inaccessible. Accepting this claim is epistemologically important to the project of history, for it is the first step in acknowledging that any attempt to represent the past is inevitably imaginative work, a construction. Any television show that attempts to produce historical knowledge must also convey that fact. In other words, the production of historical knowledge requires an understanding on the viewer’s part that the past really is distant and that it looked and felt different. (Landsberg 65)

La serie asume así que está llevando a cabo la imposible y contradictoria labor de reconstruir el pasado en tanto dramatiza una historia cerrada por la muerte de las víctimas, pero la serie también abre la memoria del caso al presente al dejar entrever las limitadas rutas que le quedan disponibles a aquellas que sobrevivieron y que siguen tratando de sobrevivir a Alto Hospicio, a un sistema patriarcal y neoliberal que las trata como cuerpos desechables por ser mujeres y por ser pobres. La serie retrata a estos personajes como sujetos del pasado, pero crea un puente con el pasado al dejar entrever que estos problemas preceden y suceden al caso Alto Hospicio, por lo que es importante que personajes como Ayleen tengan una historia que siga después del fin del caso (y de la serie). Su sobrevivencia no

es tratada como una suerte de triunfo del sistema, sino como una forma de hacer el pasado presente. Sus relaciones familiares y de pareja se caracterizan por su violencia, y las instituciones no tienen el alcance para defenderla (la trabajadora social Andrea Valdivia intenta ayudarla pero no tiene los recursos legales o económicos para hacerlo). El caso de Ayleen muestra que la violencia que ella sufre es perpetuada por instituciones que no interceden en su favor, mostrando así, como había mostrado en una cita anterior de Rita Segato, que el Estado es también responsable por la violencia de género al no tipificar debidamente crímenes como feminicidio y violencia de género. Estos obstáculos con los que se encuentran los personajes de *La cacería* enfatizan una historia que no es solo pasado, sino que todavía es(tá) presente: la violencia física y psicológica que recibe Ayleen por ser mujer, menor de edad y pobre está presente en el Chile de hoy, donde el espectador puede conectar esta ficción con casos similares de violencia de pareja o intrafamiliar contra mujeres que aparecen en los noticieros diariamente.

El pasado se hace presente por medio de la aceptación del pasado como algo ya zanjado, pero también como algo que puede ser reconstruido y cuya reconstrucción puede generar un “conocimiento histórico,” como dice Landsberg. El caso puede ser reintroducido a una nueva audiencia (a 15 años de los hechos), quienes incorporan lo exhibido como eventos del pasado, pero la serie logra también crear un puente con el presente al complicar el pasado al no mostrar la “resolución” del caso —la captura de Pérez Silva— como un punto final o un triunfo. Mientras las noticias se enfocaban en los “hechos importantes” del caso, la serie busca retratar las vidas cotidianas de las personas involucradas en este evento, desde la falta de vida de social del detective Rojas hasta las relaciones afectivas de personajes como Ayleen o el subteniente Carrasco. Como personajes que forman parte de un drama, el telespectador también genera una empatía que puede ser mucho más efectiva que la empatía que buscaban explotar en los noticieros; nos adentramos en sus mundos privados al mismo tiempo que vemos cómo sus vidas se intersectan con un “evento histórico” como lo fue y es el caso Alto Hospicio.

Mientras el propósito de los noticieros era elevar la sensación de horror en el espectador al enfatizar la inocencia de las víctimas masacradas, convirtiéndolas en sujetos estáticos que no eran más que una fotografía familiar (mostrada también para generar horror), *La cacería* complejiza a estos personajes al darles distintas personalidades y distintas relaciones con otros que no necesariamente son el asesino. El detective Rojas, por ejemplo, comienza a desarrollar afectos por Andrea Valdivia en cuanto ve en ella una bondad hacia las mujeres más marginalizadas de Alto Hospicio que no existe en muchas otras personas. Incluso desde el privilegio que tiene ella (como mujer de mayor estatus socioeconómico que el de las víctimas a las que ayuda), los espectadores pueden sentir empatía por ella al ver cómo trata de navegar los círculos de poder masculinos para poder mejorar las vidas de estas menores. La serie puede así generar un nivel de empatía diferente al buscado por las noticias: “. . . as audiovisual texts, they have the capacity to orchestrate a complex mode of address (visual, aural, even tactile) and can . . . move the viewer through affective engagement from a position of proximity to the story to one of alienation from it, the effect of which is to provoke historical thinking. . .” (Landsberg 69). La serie usa al detective Rojas como foco narrativo para familiarizar al espectador con la historia y sus personajes, ya que parte de la audiencia serán no solo espectadores que desconocen los eventos del caso Alto Hospicio, sino también personas para quienes el territorio marginalizado del norte y sus personas también les son desconocidas. Así, *La cacería* tiene la tarea de comprometer a un espectador al punto de generar empatía:

Empathy, unlike sympathy, requires mental, cognitive activity; it entails an intellectual engagement with the plight of the other. When one talks about empathy, one is not talking simply about emotion, but about contemplation as well. Empathy takes work and is much harder to achieve than sympathy because it entails negotiating distance and difference. (Landsberg 66)

Cabe recalcar que *La cacería* no es perfecta en esta tarea. La empatía es un afecto único que depende de cada espectador, pero podemos rescatar las estrategias que la serie usa para buscar ese (a)efecto. El usar el detective Rojas como foco narrativo (un hombre proveniente de la urbe, del centro cultural y hegemónico) tiene el propósito de ofrecer una perspectiva con la que es más fácil familiarizarse y empatizar. El detective, como figura de autoridad, tiene la ventaja de establecer verdades que el espectador no dudará (al contrario de personajes femeninos y/o pobres). Sin embargo, a través de ese foco familiar que se inserta dentro de un género familiar (como lo es la serie detectivesca), *La cacería* busca complicar esta jerarquía al darle una mayor ambigüedad moral a su protagonista (Rojas actúa al borde o fuera de la ley en muchos casos para avanzar en su investigación) o al mostrar la corrupción de las instituciones que tienen como fin proteger a la comunidad (particularmente la policía y los servicios gubernamentales para menores de edad). El espectador puede comprender así que las víctimas sobreviven en mundos adversos y que no cometen crímenes o son victimizadas porque se salen de las normas de comportamiento social o porque están hiper-sexualizadas o cualquier otra excusa perpetuada por la televisión. No son necesariamente sus familias o cercanos los que les fallan a estas mujeres, sino que también el sistema.

Esta ficcionalización está llena de contradicciones; es una serie que sigue poseyendo un punto de vista muy masculino. Los espectadores perciben los eventos a través del detective Rojas, un arquetipo del detective: es un hombre solitario y con pocas habilidades sociales, relativamente idealista en tanto no tiene problemas en usar métodos “poco ortodoxos” para llegar a la verdad del caso, y su principal enemigo es la institución en la cual trabaja (rasgo clásico de la serie detectivesca). La serie no reformula en ningún caso el género detectivesco; no obstante, incluso en sus limitaciones y sus desvíos de los hechos del caso, *La cacería* no articula los eventos del caso en función al asesino, ya que su captura no provee una resolución o una catarsis, dejando al espectador sin una conclusión clara que permita *cerrar* el caso; la violencia que ocurre en Alto Hospicio, tanto a las víctimas como a otras

mujeres, no se detiene con la captura del asesino. En ese sentido, aunque *Mea Culpa* sea una reconstrucción más “auténtica” del caso Alto Hospicio, *La cacería* sí busca complejizar un evento que parecía tener un claro principio, desarrollo y fin. El mundo en el que se adentra el detective Rojas está compuesto de redes interminables de corrupción política, prostitución, narcotráfico y lavado de dinero donde estos feminicidios se manifiestan como un síntoma. El síntoma de una sociedad corrupta y alienada por el centro del cual nuestro protagonista proviene.

Uno de los aspectos que refleja el potencial de una serie como *La cacería* en re-articular una memoria masificada e hiper-mediada como la de Alto Hospicio está en su uso del mismo medio que gestó esta memoria, y en hacer uso de un género muy popular para crear una experiencia complicada: como bien explica Landsberg, la TV tiene el potencial de crear empatía, un acto que requiere de cierto compromiso por parte del receptor en tanto tiene que buscarle sentido a lo que está viendo/escuchando/sintiendo. La serie se intercala con noticias del mundo real que muestran la coyuntura del caso, incorporándose así en debates actuales sobre la violencia de género en tanto los espectadores se convierten en nuevos testigos del caso (aunque sea una experiencia hipermediada y ficcional). Como apunta Kelly Oliver, “the process of witnessing is both necessary to subjectivity and part of the process of working through the trauma of oppression necessary to personal and political transformation” (85). *La cacería* es un producto comercial, hecho incluso para ser vendido a otros mercados en Latinoamérica,⁴³ por lo que también está haciendo usufructo de esta memoria. No obstante, es un producto cultural que puede promover una revisión al pasado, que puede crear una experiencia a la cual el telespectador puede volver —la experiencia de ver la serie, de ser expuesto a la recreación de actos violentos—. *La cacería* aparece en un presente donde las críticas hacia la televisión en cuanto a su tratamiento de género son más visibles, adquiriendo así el potencial para crear audiencias más críticas que tal vez comprenden que la violencia exhibida en esta serie no busca ser

⁴³ <http://nextvlatam.com/serie-chilena-la-caceria-llega-a-latinoamerica-por-movistar-play-y-movistar-series/>

sensacionalista o efectista como en *Mea Culpa*. La experiencia de ver esta miniserie no solo permite conocer algunos de los hechos del caso, sino que permite crear reflexiones sobre el presente. En otras palabras, la serie usa el mismo medio para hacerle ajustes al mensaje oficial que el medio mismo propagó; usa la confianza y el entrenamiento previo del telespectador sobre el medio —como usar un género conocido, un protagonista arquetípico y un evento emblemático— para hacerle cuestionar al espectador aquello que consideraba una verdad histórica. El pasado es así formulado y reformulado en pantalla.

Réquiem de Chile: resignificando el desamparo

Dentro de la televisión chilena, los documentales o las docuseries han cumplido un rol didáctico. Pueden ser, por ejemplo, recuentos de algún evento histórico: detalles, personajes y fechas importantes que actúan como una forma de hacer más accesible el conocimiento histórico que reside en los anales de la Historia. También hay otros que “exploran” el país: zonas geográficas o ciudades poco conocidas de Chile son exhibidas para educar al espectador ciudadano sobre las costumbres, prácticas, flora y fauna de estos lugares remotos. Son programas que se transmiten generalmente los domingos y que promueven la “cultura” (lo que sea que signifique ese concepto para el espectador o los canales de televisión). *Réquiem de Chile* es una docuserie que, durante 2018, también se transmitía los domingos por las tardes en TVN. Sin embargo, esta serie de documentales es algo más complicada que un recuento de datos y eventos históricos. La directora y co-realizadora del programa, Florencia Doray, comenta que *Réquiem* es

como un álbum de familia pero de nuestro país. Son personas que forman parte de nuestra identidad como nación, para bien y para mal, con todas las dimensiones que refleja eso. Ver el programa es como sentarse el domingo en la tarde a abrir estos álbumes que tienen los plásticos

que se separan dificultad y ojear sus páginas. Inevitablemente una foto no solo nos lleva al momento anecdótico, sino que a una circunstancia histórica.⁴⁴

Esta descripción deja entrever este uso del documental hecho para TV como una estrategia para entrar en el espacio privado de los telespectadores por medio de una actividad aparentemente apacible, como la de ver estos álbumes familiares en una tarde de domingo. El formato permite su difusión masiva, pero luego nos adentra a una historia nacional complicada a través de estos relatos particulares, como el del caso Alto Hospicio. Es un trabajo de la memoria donde el archivo (sobre todo el archivo televisivo de prensa) es revisitado con el fin de resignificarlo. Estas apacibles fotos familiares, las cuales habían establecido una verdad histórica que no busca ser cuestionada o alterada, es revisitada por *Réquiem* para ser vista con un ojo más crítico, a través del prisma del presente y de las consecuencias a largo plazo de estos feminicidios. Archivos de prensa que parecían contar claramente la historia de Alto Hospicio ahora se revisitan en *Réquiem* para repensar la ausencia que queda luego de esta narración: una noticia que atiborró los diarios y noticieros en los 2000 luego quedó en el olvido, pero las personas de Alto Hospicio siguen ahí, vivas y recordando —las mismas personas que eran entrevistadas hace casi dos décadas son mostradas nuevamente, ahora avejentadas—.

Este capítulo de *Réquiem*, titulado “Las niñas de Alto Hospicio,” comienza con el masivo funeral que se les hizo a las víctimas del caso, lo cual resulta más significativo en tanto las muertes de estas víctimas fue aquello que permitió la conclusión mediática del caso. En *Réquiem*, en cambio, sus muertes actúan como un punto de partida para explorar las consecuencias de estas en la comunidad de Alto Hospicio, a casi 20 años de los hechos. Aunque recapitula alguno de los hechos más importantes del caso, el capítulo no busca ser solo un recuento, sino que hace una (auto-)crítica a la desmemoria colectiva luego del cierre judicial del caso. Luego de la exhibición del archivo audiovisual

⁴⁴ <https://www.eldesconcierto.cl/2018/10/14/requiem-de-chile-la-reunion-familiar-del-domingo-con-los-personajes-que-marcaron-la-historia/>

del funeral, la voz en off del narrador del programa, el actor Alejandro Goic, comienza con las siguientes palabras:

El 13 de junio de 1987, 170 familias son desalojadas violentamente de un campamento en Iquique y reubicadas en la zona de Alto Hospicio. La dictadura los abandona en un cerro árido mientras intentan volver a levantar sus frágiles casas. Una década después ya son 60.000 los habitantes del sector más pobre y vulnerable del país. Junto a las construcciones que se han multiplicado no hay mucho más... solo desierto.

Así, *Réquiem* enmarca la historia del caso dentro de una historia más amplia de desamparo y marginalización. Alto Hospicio es una comunidad que nace de la violencia que la dictadura ejerció sobre estas personas y que luego se convierte en un lugar que alberga a otros marginalizados, por lo que crece vertiginosamente en pocos años. Estos datos que ofrece *Réquiem* no se ofrecen con el fin de exaltar la pobreza de Alto Hospicio, sino para mostrarlo como un lugar olvidado y violentado por el gobierno —la violencia no nace en Alto Hospicio, sino que se ejerce en ella también—.

Aunque parte del capítulo recuenta cómo ocurrieron los secuestros de algunas de las niñas, los segmentos más extensos se dedican a explorar la discriminación que sufrieron las víctimas y sus familiares y la labor de estos últimos en la búsqueda de las niñas. El archivo de prensa reaparece para ser recontextualizado: el archivo audiovisual de los funerales muestra a la comunidad entera afligida con estas muertes, pero también muestran segmentos a los que la prensa no les dio muchos énfasis o simplemente no mostró, como el momento en que algunas de las autoridades del gobierno central, como ministros, senadores y diputados, son abucheados dentro de la iglesia donde se llevaba a cabo el rito funerario. Ese momento sirve como puente con el presente, donde los entrevistados por *Réquiem* comentan sobre el trato difamatorio que recibieron las víctimas por parte del gobierno. El programa usa distintos archivos de prensa de su propio canal, TVN, para criticar el rol de las autoridades, incluso el del entonces presidente Ricardo Lagos, quien se muestra dando declaraciones a la prensa, donde

explicaba que la policía y las autoridades estaban haciendo todo lo posible por resolver el caso, buscando calmar así a los familiares y la comunidad, quienes estaban logrando más y más notoriedad al presionar al gobierno mediante protestas e intervenciones públicas.

Réquiem usa las imágenes del pasado —reconocibles para una parte importante de la audiencia que consumió aquella cobertura inicial del caso— para hacer un trabajo de memoria que exhibe el desamparo como un fenómeno del pasado y del presente. El puente que forman el archivo y las entrevistas actuales resignifica un pasado donde aparentemente todos los ojos del país estaban puestos en Alto Hospicio, donde los medios y las autoridades que aparecían en TV se veían preocupadas por los hechos, pero el desamparo del presente muestra que las víctimas y sus familiares siempre fueron sujetos marginales. Este desamparo crea un puente con el presente para así buscar en el espectador una empatía en base a las exclusiones de hoy: las niñas de Alto Hospicio son rememoradas para dar cuenta de lo que borramos colectivamente al ignorar los márgenes y explotarlos solo cuando resulta conveniente.

La edición sutil que hace *Réquiem* al intercalar el archivo con el presente deja entrever que el sensacionalismo de la prensa deja un vacío en el presente. En los minutos iniciales de *Réquiem*, el archivo de prensa de TVN exhibe imágenes de las empobrecidas casas y calles de Alto Hospicio mientras una periodista narra en *voiceover* que 4 adolescentes que asistían al mismo colegio han desaparecido. Este es uno de los primeros archivos televisivos sobre el caso, cuando recién las desapariciones comenzaron a atraer a la prensa nacional. La música se desvanece y vemos a un hombre subiéndose a un bote en silencio. Contempla el mar mientras maneja. Es Orlando Garay, padre de Viviana Garay. Le habla a la cámara sobre cómo eligieron el nombre de Viviana, sobre su fascinación con el mar y que a Viviana le gustaban mucho los mariscos que Orlando traía cuando volvía de pescar. Tal como en *Santas Putas*, la aproximación a las entrevistas parece ser más naturalista, donde los entrevistados hablan de forma casual y la cámara capta su proceso de rememoración. Otros

entrevistados hablan más sobre la investigación, sobre el día de la desaparición o sobre sus vidas luego del fin de las investigaciones. En lugar de incitar alguna sensación de preocupación o miedo como buscaba hacerlo la prensa hace más de 15 años, el documental presenta a estas personas hoy para dar cuenta de las ausencias con las que ellos conviven: no hay una sensación de justicia luego del cierre del caso o un triunfo moral. Las vidas de estas personas siguen, pero sin sus hijas, nietas o sobrinas. *Réquiem* busca re-introducir la historia del caso, pero también se está enfocando en las ramificaciones luego de su cierre. Volviendo a la analogía del álbum familiar, *Réquiem* nos recuerda constantemente que estas fotos (el archivo de prensa) son el remanente de personas que ya no están y que dejaron un vacío en las vidas de muchas personas. Al enfocarse en los familiares de las víctimas, la docuserie busca enfatizar el vacío entre los años de amplia cobertura de la prensa, donde todos los ojos apuntaban a este remoto lugar del norte, y el presente, donde solo se perciben vacíos. Los familiares viven lidiando con los vacíos que dejaron estas muertes, pero también con el vacío de la desolación que dejó esta atención mediática, la cual dejó una sensación resolución en los telespectadores, pero no en estas personas, quienes han vivido con esta carga por años.



Fig. 7: La imagen de la izquierda muestra el archivo de prensa de TVN, mientras la imagen de la derecha muestra a Orlando Garay manejando su bote e Iquique de fondo. (*Réquiem de Chile*, TVN)

La importancia de este capítulo de *Réquiem* reside en su medio de enunciación. Al ser un documental, con la autoridad que aquello conlleva, *Réquiem* se posiciona como un rectificador del

discurso oficial en tanto complica y critica la visión del pasado que el mismo canal TVN tenía sobre las víctimas. A 20 años de los eventos, *Réquiem* reintroduce el caso a una nueva audiencia desde el marco del desamparo que no necesariamente asimilará el caso desde la perspectiva del asesino y los asesinatos mismos, sino en cómo el caso es un símbolo de las desigualdades sociales y de género en Chile y del rol de las autoridades en la negligencia que rodea a la investigación del caso. La recontextualización del archivo desde la no-ficción de este documental estimula nuevas aproximaciones a la memoria del caso, ya que hace que nosotros, los telespectadores, podamos ver los archivos de prensa de forma crítica y ya no como verdades absolutas, sino como productos diseñados para horrorizarnos y alienarnos. A pesar de la aparente naturaleza cíclica de la televisión, sobre todo de los noticieros, *Réquiem* depende del ojo crítico de sus telespectadores para comprender como el archivo de prensa está siendo resignificado y no solamente reintroducido dentro del documental. En otras palabras, está exhibiendo cómo el medio mismo exhibe ampliamente en pantalla a estos sujetos para luego desecharlos. El olvido del caso es algo intencional en tanto los noticieros necesitan desechar completamente estos casos para re-adquirir la atención de sus espectadores con una nueva noticia, y es aquí donde *Réquiem* ciertamente politiza el caso al exhibir la historia de marginalizaciones que ha sufrido la comunidad de Alto Hospicio —antes, durante y después del caso— al hacer una (auto)crítica del medio televisivo.

Rupturas y continuidades audiovisuales

Representar un pasado (histórico) a través de la ficción parece siempre acarrear un dilema ético sobre aquello que puede ser o no puede ser representado. En estas páginas creo haber caído en un juicio de valor al tratamiento que realizó la televisión durante su cobertura del caso. Desde *Mea Culpa* a *La cacería* podríamos hablar de una “evolución” del medio, donde ciertas voces anteriormente

silenciadas parecen encontrar un nuevo espacio desde el cual enunciarse. Sin embargo, *La cacería* también perpetúa el horror de los crímenes al re-presentarlos en un medio que comercializa este producto. Es decir, las reconstrucciones del caso no siguen una trayectoria lineal donde cada representación es “mejor” que la anterior. Son productos cuyas contradicciones son preexistentes en tanto deben adecuarse a las convenciones y limitaciones de sus medios.

La ética de la memoria colectiva es una preocupación constante ante el surgimiento de productos culturales que tratan de “honrar” la memoria de sujetos que ya no están, pero estos son también productos que se comercializan. Como hemos visto, el medio de la televisión no solo “ordena” los hechos para que sean entendibles para la audiencia, sino que también presenta estos hechos con el fin de atraerla y mantenerla sintonizada. La ética del “ganar dinero con el dolor ajeno” es una discusión intrínseca en toda reproducción histórica. Los familiares de las víctimas del caso Alto Hospicio, por ejemplo, tenían muchos reparos con la serie *La cacería*.⁴⁵ ¿Debió haberse transmitido esta serie entonces? Esta pregunta pone en una balanza los deseos de los familiares y los deseos de un medio que intenta promover una memoria colectiva: ¿es nuestro deseo por conocer el caso más importante que el dolor personal de los padres y familiares de estas mujeres asesinadas? ¿Hay medios que son más apropiados para preservar aquellas memorias traumáticas?

Cuando una memoria se vuelve emblemática, esta pasa a una arena pública que la va a juzgar y des- y re-componer, donde la intimidad de aquellos sujetos involucrados pasará bajo un escrutinio donde ciertos prejuicios —como los de género y clase— se harán más notorios. Como caso policial y luego un tema de seguridad pública que afectó a Alto Hospicio, Iquique y otros pueblos aledaños, el caso se volvió un evento nacional y multimediático, lo cual permitió su rápida inclusión en la memoria colectiva, porque es un evento que aparentemente no le concierne a unos pocos, sino a todo el país:

⁴⁵ <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2018/08/09/familiares-de-victimas-del-psicopata-de-alto-hospicio-piden-que-la-caceria-no-se-emita.shtml>

“Because of its capacity for instant transmission, its public presence, and its situation within the domestic sphere, television has played a primary role (as radio did before it) in fostering a sense of national identity and a collective public sphere” (Sturken y Cartwright 240, 4ta ed.). La presentación de estos eventos de violencia dentro del formato televisivo no solo permite que se difunda rápidamente a través de todo el territorio, sino que también ayuda a que sea información digerible, ya sea al ordenarla a través de cronologías, jerarquías de actores involucrados (¿quiénes son los nombres más importantes que debo retener para futuras referencias? ¿quiénes son las autoridades? ¿quiénes son los afectados?), así como a través de su sanitización de la violencia. La televisión logra así asignar el nivel de importancia a cada evento y mediando en la construcción de memorias nacionales; personas anónimas pasan a ser sujetos reconocibles, sus biografías son narradas en pantalla y los espectadores sienten que los conocen debido a que conocen detalles de sus vidas privadas. El espectador adquiere así un control sobre esta narrativa; puede tratar de predecir cómo continuará y con qué personaje simpatizar más o menos en tanto el medio está armando una narrativa *diseñada* para el televidente. Estos eventos complejos y violentos que ocurren en un pueblo del que gran parte de la población no tenía ninguna noción ahora es algo sobre lo que los televidentes pueden opinar y juzgar, creando nuevas alianzas o enemistades (por eso le es fácil al espectador juzgar primero a las víctimas como “putas” y luego como “santas”).

Ante la rapidez con que circulaban las noticias gracias a la televisión en ese entonces (algo que ni siquiera se compara con la rapidez de hoy y la transmisión de las noticias en la internet), el caso pasa del anonimato a la esfera pública sin mayores consideraciones éticas sobre los sujetos involucrados — la gran mayoría de ellas eran menores de edad—. Así, resulta más acuciante preguntarse cuáles son las limitaciones de hacer memoria colectivamente. En el caso de los productos culturales aquí presentados podemos apreciar distintas versiones en base a la memoria del caso, donde algunas se toman mayores libertades artísticas que otras. No creo que sean productos que merezcan censura, pero no por eso

están exentos de ser criticados y analizados; y tampoco están exentos de ser interpretados libremente por sus receptores. Mi propuesta ha sido plantear estas reconstrucciones como alternativas que no solo permiten recordar el caso, sino también ampliar, criticar, apreciar el trabajo de la memoria que se ha hecho en tanto introducen el caso a nuevas audiencias, pero también tienen un lugar y modo de enunciación que *aporta* al trabajo de la memoria al plantear nuevas aproximaciones y crear ripios en la memoria oficial/colectiva de este episodio emblemático. Estos productos tampoco demuestran una “maduración” de la memoria cultural del caso, sino que representan diferentes propuestas que responden a diferentes presentes, presentes que se acumulan y que a veces se superponen o se contradicen, creando *versiones* del pasado que coexisten —a veces sin contratiempos, a veces creando *impases* de la memoria—.

Entre los elementos que contribuyeron a que el caso se haya vuelto uno emblemático en la memoria colectiva están su violencia y su crueldad. El número de asesinatos causó conmoción inmediata y atrajo a espectadores que veían horrorizados lo que ocurría en un lugar que probablemente no sabían que existía. ¿Por qué atrae tanto este horror que hizo que permaneciera en la memoria colectiva? O mejor dicho, ¿a quién atrajo y atrae este horror? Las reproducciones de actos violentos que se transmiten por el medio televisivo tienen como propósito exhibir una barbaridad para que los espectadores se escandalicen y condenen moralmente aquellos actos de violencia (junto con sintonizar el canal para darle mayores *ratings*), como si su sola exhibición y descripción contribuyera al fin de los crímenes de violación y feminicidios. Su exhibición asume que todos los espectadores se rigen bajo el mismo estándar moral y que todos reaccionarán de la misma forma, ya que el narrar los hechos (el número de muertas y el hecho que la mayoría son menores de edad) basta para que el espectador se indigne, sin importar dónde o en qué contexto ocurrieron esos hechos. La violencia exhibida en televisión supuestamente apela a todos, pero al mismo tiempo convierte a la violencia en algo genérico y descontextualizado.

La académica y fotógrafa Susan Sontag, en su libro *Regarding the Pain of Others*, se centra en el caso de las guerras y el estado de la fotografía de guerra al momento de escribir su libro para explorar cómo los receptores de aquellos objetos reaccionan hoy ante la violencia de los actos de guerra:

Being a spectator of calamities taking place in another country is a quintessential modern experience, the cumulative offering by more than a century and a half's worth of those professional, specialized tourists known as journalists. Wars are now also living room sights and sounds. Information about what is happening elsewhere, called "news," features conflict and violence—"If it bleeds, it leads" runs the venerable guideline of tabloids and twenty-four-hour headline news shows—to which the response is compassion, or indignation, or titillation, or approval, as each misery heaves into view. (18)

Hoy la televisión nos cuenta en pocos minutos todos los horrores que ocurren alrededor del mundo y en nuestras localidades. Pueden ser el ataque de un dron en Irán o una balacera entre pandillas de narcotraficantes en mi ciudad... estas historias pasan rápidamente y causan cierta respuesta afectiva que probablemente acabará con la misma rapidez con que se pasa a la siguiente gran noticia. La televisión "acerca" al telespectador a estos horrores, pero también configura este tipo de eventos que es posible compartimentalizarlos. El horror de los crímenes de Alto Hospicio se preserva de cierta forma en la memoria colectiva, pero su *efecto* en la memoria fue efímero; la televisión quiere que lo preservemos como advertencia para regular nuestros comportamientos, pero también desea que lo olvidemos para darle prioridad a otros nuevos horrores. Es decir, se preserva una memoria destilada—simplificada— que convive con un sinnúmero de horrores que consumimos diariamente pero que se preservan en su forma más benigna: el propósito de presentar estos eventos de violencia no es urgir a los televidentes a movilizarse para detenerlos, sino que solo crear el gesto de estar escandalizados al ver estos horrores.

En el contexto de urgencia de las noticias, la más reciente siempre parece ser la más importante, por lo que los eventos pasados van quedando relegados para poner más atención a aquellos en desarrollo. El caso Alto Hospicio parecía caer en esa tendencia, un caso que comenzó a perderse en una multitud de horrores. Noticias de otros homicidios (e incluso eventos internacionales como las inminentes guerras en Irak y Afganistán) se acumulaban semana a semana y la atención del público se veía forzada a ponerse al corriente con los eventos más actuales. La memoria es selectiva y un evento como Alto Hospicio, por muy cruento que sea, pasa a ser una referencia para otros eventos futuros, pero sin un trabajo de la memoria que permita reflexionar sobre cómo aquellos eventos se desarrollaron ni sus efectos locales y nacionales. Aparentemente, no queda mucho más que decir sobre el caso que solo mencionar el número de asesinatos.

Los medios nos ayudan a hacer sentido del presente y del pasado. Las noticias son una herramienta de difusión que permiten acercar eventos que ocurren en distintos lugares del mundo; así también permiten “ordenar” todos estos eventos, los cuales pueden ser abrumadores tanto su número como por su contenido:

And yet, television, as it delivers daily the spectre of endless terror and violence from places far and near, also rescues us from the brink of chaos. The unimaginable is rendered familiar and terror is harnessed in the frames, rituals, and routines of the major medium of our age. And it is this entanglement of television and terror that is pivotal in both the spinning and containing of the discourses of insecurity that appear already to mark the mediatised experience of the twenty-first century. (Hoskins & O’Loughlin x)

El caso Alto Hospicio es mediado por la televisión como una narrativa ordenada en tanto cada avance en el caso fue dosificado en segmentos que cumplían diferentes propósitos; entre ellos, hacer la información más fácil de procesar (cronologías simples, información editada, un puñado de sujetos reconocibles, etc.), pero también mantener interés en el espectador al estimularlo a seguir el caso a

través de este mismo racionamiento de la información (y de la violencia). Así, la televisión es efectivamente una herramienta para conocer sobre eventos que luego pueden ser referenciados en el futuro, generando así la idea de un pasado colectivo relativamente uniforme, donde el medio establece previamente la importancia nacional que conlleva un suceso. Este pasado colectivo tiene que ser estable, borrando todo trazo de inconformidad; en relación con las imágenes de la dictadura —como el bombardeo a La Moneda en 1973— transmitidas en la televisión actual, Diamela Eltit dice lo siguiente: “Se trata de relatos generales que van a obviar los matices. Narraciones visuales que desechan la relevancia del detalle. Porque no hay detalles políticos. En cambio, proliferan las anécdotas” (237). Creo que estas palabras también pueden aplicarse a lo ocurrido con Alto Hospicio; los noticieros desechan todo comentario político que dé cuenta o critique los discursos hegemónicos que, en términos prácticos, han permitido que ocurran actos de violencia como estos 14 feminicidios.

El trabajo de la memoria expuesto por textos audiovisuales como *Santas Putas*, *Réquiem* o *La cacería* busca crear grietas en la memoria oficial del caso, permitiendo formas de generar mayor conciencia histórica sobre el caso y movilizándolo a sus audiencias a través de la empatía en lugar del horror sensacionalista. Estos cuestionan no solo algunos de los hechos en el caso, sino la forma misma en que se le recuerda; es decir, ¿por qué la memoria del caso está enmarcada por la misoginia transmitida por la TV?, ¿por qué, como espectadores, seguimos difundiendo tales mensajes que nos son entregados por la TV? Los productos culturales en torno al caso Alto Hospicio están mediados por muchos factores: se configuran en relación —o en oposición— al marco impuesto por la televisión, son consumidos por un público que tal vez está influenciado por ese mismo marco, y, por último, pertenecen a medios que también contribuyen a cómo se enmarcarán estos productos. Los medios *median*, y eso es tal vez inevitable. El trabajo de la memoria es uno imperfecto, pero no por eso fútil. La reconstrucción del caso no solo ha preservado la memoria de estos feminicidios en el tiempo, sino que también ha permitido la incorporación o la revigorización de debates públicos en torno a la

violencia de género, lo cual a su vez permite la incorporación de otras memorias similares a los feminicidios de Alto Hospicio.

Epílogo: Los ciclos del asesino

El asesino serial es un ser mundano. Podría ser cualquiera y eso es lo que le causa más miedo al espectador que sintoniza los noticieros para obtener los últimos avances en el caso. ¿Cómo terminará la historia de este asesino? Realmente esa respuesta no le importa: lo importante es aprender sobre su repetitivo proceso: cómo mata y cómo volverá a matar. La narrativa del asesino serial es perfecta para la televisión por su naturaleza cíclica. Como espectadores, seguimos los asesinatos esperando si alguna variable cambiará, dándonos nuevas pistas sobre la mente de esta persona. Cada día es un capítulo nuevo que promete nuevas posibilidades:

Yet the *seriality* of the serial killer is veiled under the much more attractive and deceiving form of random action. The function of a serial is to make one believe in its novelty, its random appearance. The apparent irrationality of actions and arbitrary choice of victims belies a very logical, linear and fetishistic impulse with the serial killer (he chooses redheads, brunettes, Chinese boys, etc.). He works in a very defined pattern that usually only becomes clear months, sometimes years later. (Conrath 147)

A diferencia del cine, esta serialización del asesino serial borra las limitaciones entre la realidad y la ficción. El asesino pasa de la pantalla de cine a la pantalla de nuestros hogares. Invade el espacio íntimo, solidificando el aspecto mundano de este criminal. No es solo cualquier persona, es alguien que puede estar al lado mío, viendo la pantalla del televisor también. El cuchillo de Hitchcock causa espanto, pero los feminicidios de Julio Pérez Silva se vuelven cotidianos. Horribles, pero cotidianos. Nuestra fascinación con la serialidad de los crímenes —el *qué pasará después*— es una ilusión. Su captura

realmente no altera nuestra cotidianidad —no cierra un ciclo— ya que otro asesino más aparecerá y continuará la serie.

La televisión crea un ciclo de horror del que parece imposible salir debido a su omnipresencia mediática. Hoy, actos de horror, terrorismo, muerte y guerra ocurren todos los días en nuestras pantallas (de televisión, de computador, del teléfono...). Sin embargo, la televisión también es un medio que puede contener muchas visiones y productos que pueden resquebrajar las narrativas construidas por otros de sus productos dentro de su mismo medio. El espectador también es clave en cómo los marcos de significación ya establecidos pueden ser reformulados. El mirar la pantalla del televisor o de cine requiere de un aprendizaje de ciertos códigos y convenciones para el cual nos “entrenamos” como consumidores de estas tecnologías, pero en esta cultura visual en la que nos encontramos hoy en día hay también cierta agencia al decodificar estas tecnologías. El telespectador no es necesariamente un sujeto pasivo, sino que también tiene la capacidad para interpretar, criticar y analizar los contenidos que le están siendo transmitidos. Cada producto cultural basado en el caso Alto Hospicio tiene el potencial para generar continuidades y rupturas dentro del medio que hacen que la memoria del caso cree ripios en los discursos oficiales. Aunque la televisión haya tenido una influencia casi totalizante en cómo recordamos el caso Alto Hospicio, esa misma influencia —ese marco que la TV creó tan cuidadosamente— puede ser reutilizada para ampliar una plataforma que promueva la visibilización de otras narrativas marginalizadas. El ciclo de horror puede ser quebrado y con ello, una memoria menos mediada de la comunidad de Alto Hospicio puede surgir.

CONCLUSIÓN

Memorias ilimitadas

Uno de los hitos históricos que más recuerdo de mi adolescencia es tal vez la caída de las Torres Gemelas. No la elección de la primera mujer presidenta de Chile ni la muerte de Pinochet. Esos eventos repercutirían en mí con el tiempo, a medida que entendí su impacto en la sociedad chilena y su impacto en mi vida cotidiana. Sin embargo, recuerdo perfectamente el día en que las Torres Gemelas cayeron. Tenía 11 años. Primero escuché sobre la noticia en la radio, durante un recreo en el colegio. Luego llegué a mi casa y vi las imágenes en TVN. Y las seguí viendo por semanas.

Es un horror que puedes ver infinitamente desde casi todo ángulo posible. Puedes buscar reconstrucciones del evento, reportajes sobre cómo colapsaron las torres, cómo los terroristas tomaron posesión de los aviones, mensajes de despedida de las personas al interior de las torres, testimonios de personas que estaban cerca de las torres y vieron en vivo cómo estas se desplomaban. Hay horas y horas de contenido producido en Estados Unidos y luego reproducidos alrededor del mundo.

Es un evento que se puede re-vivir simplemente escribiendo “9/11” en Google o YouTube. Y es algo que puede hacer casi cualquier persona alrededor del mundo con acceso sin censura a la internet. Es tal vez uno de los primeros eventos mundiales que se propagó en segundos alrededor del mundo gracias a la predominancia de la televisión y con el nacimiento de la internet como la conocemos hoy —Google nace en 1998 y el gran conflicto sobre música pirata en Napster ocurre en 1999—.

El 11 de septiembre estadounidense —no el chileno— marcó un cambio radical en nuestra percepción sobre eventos mundiales. Y la televisión fue la herramienta que esencialmente alteró esa

visión, ya que fue un evento que se sintió “en vivo” alrededor del mundo.⁴⁶ Creó una memoria instantánea y vívida en toda una generación de televidentes que siguieron viendo repetidas veces en sus pantallas el momento en que las torres colapsan y se vuelven una nube gigante de gris.

La sociedad hipermediada de hoy desafía aquello que llamamos “nación”, donde eventos mundiales de mayor o menor importancia parecen tener un impacto directo e inmediato en nuestras vidas cotidianas, casi en cualquier rincón del mundo. En su libro *Present Pasts*, Andreas Huyssen abre su libro con las siguientes palabras:

Historical memory today is not what it used to be. It used to mark the relation of a community or a nation to its past, but the boundary between past and present used to be stronger and more stable than it appears to be today . . . The past has become part of the present in ways simply unimaginable in earlier centuries. As a result, temporal boundaries have weakened just as the experiential dimensions of space has shrunk as a result of modern means of transportation and communication. (1)

Eventos históricos como los ataques a las Torres Gemelas hoy viven en la memoria colectiva y cultural no solo de la sociedad estadounidense, sino de la sociedad global, donde el evento es rememorado a través de reproducciones y textos que reconstruyen este pasado, alterando o condicionando nuevas percepciones en torno a este día. Un pasado como este no es visto como un evento exclusivamente estadounidense, sino un evento global, tanto por su impacto en posteriores relaciones y conflictos geopolíticos, pero también por la difusión del evento de forma prácticamente simultánea alrededor del globo.

⁴⁶ El impacto de los ataques del 11 de septiembre han sido estudiados en distintos campos académicos y científicos. Por ejemplo, dentro de la psicología, existe un subcampo de estudio que analiza las llamadas “flashbulb memories,” un tipo de memorias muy vívidas en torno al anuncio de un evento histórico, donde es posible recordar conversaciones casi exactas, olores, el tiempo o la ropa que llevaban aquellos involucrados en esta memoria. Uno de las memorias más estudiadas en este campo son aquellas en torno al 11 de septiembre, como lo acabo de hacer en el primer párrafo de esta sección. Para mayor información sobre estudios en este subcampo, puede consultar: *Flashbulb Memories: New Issues and New Perspectives*, editado por Olivier Luminet y Antonietta Curci.

Como explica Huyssen a lo largo de su libro, se pregunta por qué se ha gestado esta aparente obsesión con el pasado y con retrarlo a la perfección a través del cine o de la construcción de museos. El pasado se ha vuelto algo que está a mano, algo de fácil acceso y rápido de comprender. Solo con ver algunos capítulos de una serie de televisión de “época”, ya sentimos una cercanía y un entendimiento con los personajes y sus modismos, vestimentas, tradiciones y problemáticas particulares al período histórico en que viven. Son pasados hechos para audiencias contemporáneas que se vuelven digeribles precisamente porque se diseñan para su consumo hoy.

En el caso de los ataques del 11 de septiembre, mucha de su cobertura pasó de preocuparse por las vidas perdidas y las causas y consecuencias políticas a luego centrarse en el telespectador a través de la pregunta “¿dónde estabas *tú* el 11 de septiembre?”⁴⁷ Medios como la televisión y el cine buscan principalmente generar respuestas específicas en sus audiencias —generar afectos—. Estas pantallas muestran eventos que tal vez los espectadores no experimentamos de forma directa, pero buscan que empaticemos con estos, que sintamos lo que los sujetos dentro de la pantalla están sintiendo. El pasado se hace presente no solo porque está siendo reconstruido en la actualidad, sino que se re-diseña para el presente.

De esta forma, el pasado se conforma al presente, donde eventos se vuelven ejemplos para comprender el presente. Por ejemplo, en el caso estadounidense, la esclavitud se usa en el cine y la televisión como alegoría —¿se puede decir alegoría cuando el propósito es tan obvio?— para comprender las inequidades raciales que todavía existen en EE.UU.. En el caso chileno, hemos visto en el capítulo 4 cómo el desierto se vuelve una imagen cargada que remonta a un pasado anterior al de Alto Hospicio, el pasado de los detenidos desaparecidos enterrados en el desierto por agentes de la dictadura.

⁴⁷ Existe un archivo digital que recopila testimonios en torno a esta pregunta: <https://www.wherewereyouon911.com>.

Debido al debilitamiento de los límites entre el pasado y el presente, tanto en un sentido espacial como temporal, vemos cómo eventos del pasado se vuelven referentes comunes de rápido acceso, ya sean de hace 200 años o 5 atrás. La simple silueta de dos torres remonta no solo a ese día y los ataques, sino a la experiencia de ese día —a una *flashbulb memory*—; a una memoria que también se ha ido mediando por las incontables reproducciones de los ataques, de sus dramatizaciones o análisis en libros o programas de televisión. Y es así que también el pasado no se limita a fronteras nacionales, ya que los medios crean referentes en torno a estos pasados que son fáciles de comprender para una audiencia casi universal.

En el caso chileno, los medios masivos han tomado referentes y convenciones transnacionales para narrar pasados nacionales, y es algo que hemos podido ver a lo largo de esta disertación en reconstituciones contemporáneas. Por ejemplo, las convenciones del thriller (un género novelesco y fílmico asociado principalmente a EE.UU.) son recibidas por una audiencia ya entrenada que comprende casi instantáneamente que el capítulo de *Mea Culpa* sobre las niñas desaparecidas en Alto Hospicio contendrá una estructura ya conocida porque la han visto en películas o series de televisión. Algo similar ocurre con la novela gráfica *Santa María 1907*, donde el formato crea códigos que la audiencia ya conoce y permite usar estas expectativas y convenciones para adaptar la novela de Rivera Letelier a un formato que usa la visualidad del dibujo y la escritura en las viñetas para reconstruir la masacre de Santa María.

Hacer sentido de una memoria reconstruida es un acto de decodificación. Requiere entender el lugar de enunciación bajo el cual esta reconstrucción se lleva a cabo y los códigos y convenciones del medio a través del cual se transmite. Hacer sentido de una memoria requiere voluntad por parte del receptor, por lo que no es necesariamente un acto pasivo de transmisión. Ver televisión parece ser un acto pasivo donde el televidente es bombardeado con información, pero, hemos visto en el caso Alto Hospicio que ese no es necesariamente el caso. La televisión ha tenido que cambiar la forma en

que cubre casos de violencia de género porque los códigos machistas que se pudieron visualizar en su cobertura del caso Alto Hospicio no fueron recepcionados pasivamente. Fueron deconstruidos, analizados y criticados posteriormente.

Cada reconstitución de las masacres cubiertas en esta disertación presenta una oportunidad. Una oportunidad para visitar cada uno de estos episodios. Una oportunidad para entender cómo el pasado puede traer lecciones para el presente y el futuro. Al analizar estas reconstrucciones a través del prisma de la memoria, podemos visualizar cómo estas pueden ser entendidas no solo como un texto por interpretar, sino como un objeto cultural, un objeto que existe dentro de un contexto y que tiene el potencial para ser comodificado por sus receptores. Aquella recepción de estos textos no solo tiene un impacto personal o colectivo en estos receptores, sino que también permite la reconstrucción e reinterpretación de estos pasados, mostrando que la memoria es más que un acto colectivo; es un acto cultural que necesita de códigos específicos pertenecientes a una cultura para ser decodificado.

Si revisitamos algún producto de la televisión de hace 10 o 20 años hay una notoria lejanía, ya sea por la calidad de la imagen, el diseño de producción, los modismos de los hablantes, etc. La televisión es un medio que envejece rápidamente en comparación a tal vez la literatura o incluso el cine (a pesar de ser también un medio audiovisual). Sus productos se arraigan fuertemente en el contexto específico en el que aparecen. Buscan mostrar temáticas actuales y en boga, generalmente. Y esto es algo que he querido enfatizar a lo largo de estas líneas: los medios en sí alteran nuestra relación con el pasado, nuestra posición temporal y espacial de acuerdo con el pasado. Los medios en sí crean pasados que parecen inmediatos o lejanos, dependiendo del contexto en el que estemos como receptores. Un texto que reconstruye el pasado se puede visitar en distintos momentos, y cada una de esas vueltas al texto lo altera. Y nosotros cambiamos con él.

La memoria es un acto siempre presente. Es un acto que busca traer el pasado al presente, de una u otra forma. Ya sea a través del cine o la literatura. Ya sea a través de animales antropomorfizados

o de una canción. A veces parece como si realmente estuviéramos viviendo el pasado, donde suspendemos nuestra incredulidad y el pasado se hace realidad. Sin embargo, ese pasado es solo una reconstitución de escena que contiene vestigios del pasado. Huellas y ruinas de algo que ya no está. El pasado en sí no cambia. Es inalterable. No se puede traer al presente. Los muertos no pueden volver a la vida. Los daños del pasado no pueden ser borrados. Pero tampoco las alegrías.

BIBLIOGRAFÍA

- Advis, Luis. *Cantata Santa María de Iquique*, Dicap, 1970.
- Aguirre, Isidora. *Los que van quedando en el camino*, Imprenta Mueller, 1970.
- Arendt, Hannah. *On Violence*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1970.
- Arfuch, Leonor. “Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura,” *Kamchatka*, vol. 6, 2015, pp. 817-834.
- . *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- . “Narrativas en el país de la infancia,” *ALEA*, vol. 18, no. 3, 2016, 544-560.
- Artaza, Pablo, Sergio González y Susana Jiles (editores). *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique*, LOM Ediciones, 2009.
- Assmann, Jan. “Form as a Mnemonic Device: Cultural Texts and Cultural Memory,” *Performing the Gospel. Orality, Memory, and Mark. Essays Dedicated to Werner Kelber*, Richard A. Horsley, Jonathan A. Draper y John Miles Foley (eds.), Augsburg Fortress Publishers, 2011.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Duke University Press, 1999.
- Barjola, Nerea. *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*, Virus Editorial, 2018.
- ““Basta, esto parece una mala broma:” duras críticas a portadas de La Cuarta que titula “Las 3 más peligrosas de Chile,”” *El Desconcierto*, 14 de julio de 2019, <https://www.eldesconcierto.cl/2019/07/14/redes-basta-esto-parece-una-mala-broma-duras-criticas-a-portada-de-la-cuarta-que-titula-las-3-mas-peligrosas-de-chile/>. 1 de febrero de 2020.
- Berger, Eduardo (compilador). *Desde Rusia con amor: Cartas de Carlos Berger a su familia*, Pehuén, 2007.

- Bohoslavsky, Ernesto. “Desempleo, organización y política. Los trabajadores rurales del sur chileno frente a la Gran Depresión,” *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LIX, núm. 2, 2002, pp. 541-563.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, 2000.
- Bravo Elizondo, Pedro. *Santa María de Iquique 1907: Documentos para su historia*, Ediciones del Litoral, 1993.
- Castillo, Carmen. *Un día de octubre en Santiago*. LOM Ediciones, 2011.
- Cavallo Castro, Ascanio y Margarita Serrano. *Golpe. 11 de septiembre de 1973. Las 24 horas más dramáticas del siglo 20*, Uqbar Editores, 2013.
- Collins, Cath. “Human Rights Trials in Chile during and after the ‘Pinochet Years,’” *The International Journal of Transitional Justice*, Vol. 4, 2010, pp. 67-86.
- Conrath, Robert. “The Guys Who Shoot to Thrill: Serial Killers and the American Popular Unconscious,” *Revue française d'études américaines*, núm. 60: La culture de masse aux États-Unis, 1994, pp. 143-152.
- Contreras, Emilio. “Familiares de víctimas del “psicópata de Alto Hospicio” piden que “La Cacería” no se emita,” *BioBioChile*, 9 de agosto de 2018, <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2018/08/09/familiares-de-victimas-del-psicopata-de-alto-hospicio-piden-que-la-caceria-no-se-emita.shtml>. 12 de agosto de 2019.
- Contreras, María Belén. “Educando en la memoria: *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre y *Clase* de Guillermo Calderón,” *Apuntes de Teatro*, núm. 140, 2015, pp. 78-87.
- Delgado, Bruno. “Réquiem de Chile”: La reunión familiar del domingo con los personajes que marcaron la historia,” *El Desconcierto*, 14 de octubre de 2018, <https://www.eldesconcierto.cl/2018/10/14/requiem-de-chile-la-reunion-familiar-del-domingo-con-los-personajes-que-marcaron-la-historia/>. 6 de diciembre de 2019.

- Devés, Eduardo. *Los que van a morir te saludan: Historia de una masacre, Escuela Santa María, Iquique, 1907*, LOM Ediciones, 1997.
- Dijck, José van. *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, 2007.
- Ecos del desierto*. Dirigida por Andrés Wood. Actuaciones de Aline Kuppenheim y María Gracia Omega, Chilevisión y Wood Producciones, 2013.
- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*. University of Arizona Press, 2001.
- “El taxi.” *Mea Culpa*, dirigido por Carlos Pinto y Jaime Canales, Televisión Nacional de Chile, 2003.
- Eltit, Diamela. “La memoria pantalla (acerca de las imágenes públicas como política de desmemoria),” *Debates críticos en América Latina*, vol. 1, Nelly Richard (ed.), Editorial ARCIS/Editorial Cuarto Propio/Revista de Crítica Cultural, 2008, pp. 235-239.
- Erl, Astrid. “Generation in Literary History: Three Constellations of Generationality, Genealogy, and Memory,” *New Literary History*, no. 45, 2014, pp. 385-409.
- . *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, 2011.
- . “Travelling Memory,” *Parallax*, vol. 17, no. 4, 2011, pp. 4-18.
- Erl, Astrid y Ann Rigney, editoras. *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Walter de Gruyter, 2009.
- Erl, Astrid y Ansgar Nünning, editores. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, 2008.
- Escalante Hidalgo, Jorge. *La misión era matar. El juicio a la Caravana Pinochet-Arellano*. LOM Ediciones, 2000.
- Escalante, Jorge et al. *Los crímenes que estremecieron a Chile. Las memorias de La Nación para no olvidar*, Ceibo Ediciones, 2013.
- Fahrenkrog Reinhold, Harry. *La verdad sobre la revuelta de Ránquil*, Editorial Universitaria, 1985.

- Fluxá, Rodrigo. "Julio Pérez Silva. Predador," *Los malos*, Leila Guerriero (ed.), Ediciones Universidad Diego Portales, 2015, pp. 507-548.
- Frazier, Lessie Jo. *Salt in the Sand. Memory, Violence, and the Nation-State in Chile, 1890 to the Present*, Duke University Press, 2007.
- García Castro, Antonia. *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile*. Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Gazmuri, Cristián. *Historia de Chile 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*, RIL Editores, 2012.
- Grumann Sölter, Andrés. "¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A. o la "propaganda política con forma teatral" de Isidora Aguirre," *Aisthesis*, núm. 53, 2013, pp.203-219.
- Gutiérrez Díaz, Pía. "Notas sobre Los que van quedando en el camino de Isidora Aguirre y su montaje en enero del 2010," *Anales de Literatura Chilena*, año 13, núm. 17, 2012, pp. 257-268.
- Guzmán Tapia, Juan. *En el borde del mundo: memorias del juez que procesó a Pinochet*. Anagrama, 2005.
- . *La sentencia*. Editorial Jurídica de Chile, 1996.
- Haynes, Nell. *Social Media in Northern Chile*, UCL Press, 2016.
- Hertz, Carmen. *La historia fue otra. Memorias*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.
- Hertz, Carmen, Apolonia Ramírez y Manuel Salazar. *Operación Exterminio. La represión contra los comunistas chilenos (1973-1976)*. LOM Ediciones, 2016.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.
- Hoskins, Andrew y Ben O'Loughlin. *Television and Terror: Conflicting Times and the Crisis of News Discourse*, Palgrave Macmillan, 2007.
- Hurtado, María de la Luz. "Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena," *Latin American Theatre Review*, vol. 34, núm. 1, 2000, pp. 43-65.

- Hurtado, María de la Luz. “Imponiendo derrotas a triunfos del pasado: Corporizaciones de la memoria y el olvido en *Los que van quedando en el camino* de Guillermo Calderón 2010,” *Latin American Theatre Review*, vol. 48, núm. 2, 2015, pp. 7-33.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, 2003.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores, 2002.
- Jelin, Elizabeth (ed.). *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas “in-felices,”* Siglo Veintiuno de España Editores, 2002.
- La cacería: las niñas de Alto Hospicio*, creada por Rodrigo Fluxá, dirigida por Juan Ignacio Sabatini, Mega, 2018.
- “La justa violencia” *Revista Telecrán*, vol. 2, núm. 4, 29 de agosto de 1969.
- Landsberg, Alison. *Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, Columbia University Press, 2015.
- . *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, 2004.
- “Las niñas de Alto Hospicio.” *Réquiem de Chile*, dirigido por Cote Correa y Florencia Doray, Televisión Nacional de Chile, 2018.
- Lazzara, Michael J. *Civil Obedience: Complicity and Complacency in Chile since Pinochet*. The University of Wisconsin Press, 2018.
- Leiva, Ricardo. *Reinas del desierto: la aterradora historia de los crímenes de Alto Hospicio*, Planeta, 2005.
- Leiva, Sebastián. “El Partido Comunista de Chile y el levantamiento de Ránquil,” *Cyber Humanitatis*, no. 28, 2003. Web.
- Lomboy, Reinaldo. *Ránquil. Novela de la tierra*, Editorial Orbe, 1941.

- Luminet, Olivier y Antonietta Curci (eds.). *Flashbulbs Memories: New Issues and New Perspectives*, Psychology Press, 2009.
- Mallon, Florencia E. "Victims into Emblems: Images of the Ránquil Massacre in Chilean National Narratives, 1934-2004," *Labor: Studies in Working-Class History of the Americas*, vol. 8, núm. 1, 2001, pp. 29-55.
- Mamani, Ariel. "Historia reciente, pasados lejanos. Disputas y resemantizaciones de la masacre de Santa María de Iquique," *Trashumante: Revista Americana de Historia Social* vol. 3, 2014, pp. 96-114.
- Manns, Patricio. *Las grandes masacres*, Editora Nacional Quimantú, 1972.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*, Duke University Press, 2001.
- Mi vida con Carlos*. Dirigido por Germán Berger-Hertz. Todo por las niñas S.L., 2010.
- Miller Klubock, Thomas. "Ránquil. Violence and Peasant Politics on Chile's Southern Frontier," *A Century of Revolution: Insurgent and Counterinsurgent Violence during Latin America's Long Cold War*, editado por Gilbert M. Joseph y Greg Grandin, Duke University Press, 2010, pp. 121-159.
- Missana, Sergio. *El invasor*, Editorial Planeta, 1997.
- Morales, Reinaldo. "La matanza de Ránquil. Levantamiento de indígenas y campesinos, el 5 de julio de 1934," *Archivo Chile*.
http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/ranquil/HCHranq0001.pdf. Consultado: 20 de marzo de 2021.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*, LOM-ARCIS, 1997.
- Nitrihual Valdebenito, Luis et al. "El teatro de la Universidad de Concepción durante la Unidad Popular (UP) en Chile 1970-1973. Democracia y política," *Anagramas*, vol. 12, núm. 23, 2013, pp. 43-58.

- Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*," *Representations*, no. 26, 1989, 7-24.
- Núñez Álvarez, Javiera. "Poéticas de la memoria en el teatro chileno: Prácticas escénicas entre 1973 y 1990," *Acta Sociológica*, núm. 61, 2013, pp. 37-60.
- Opaso, Cristián. *Biobío Rebelde: De Ranquil a Ralco*, Ceibo Ediciones, 2012.
- Ostria González, Mauricio, Gonzalo Aguayo Cisternas y Nery Alveal Quintana. "Santa María en la literatura: Desde los versos populares hasta Rivera Letelier," *Revista Chilena de Literatura*, no. 75, 2009, pp. 271-293.
- Ovalle, Alonso de. "La matanza de Ranquil de 1934," *La Izquierda Diario*, 9 de julio de 2020, <https://www.laizquierdadiario.cl/La-Matanza-de-Ranquil>. Consultado: 10 de diciembre de 2020.
- Palacios Ríos, Germán. *Ranquil. La violencia en la expansión de la propiedad agrícola*, Ediciones Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, 1992.
- Portales, Felipe. *Historias desconocidas de Chile*, Catalonia, 2016.
- Prado, Pedro. *Santa María 1907: La marcha ha comenzado*, LOM Ediciones, 2014.
- Prea Gómez, Jaime. *Y de pronto la muerte. Octubre 16 de 1973*. Editorial Nortemar, 1999.
- Qüense, Verónica. "Directora de documental sobre Caso Alto Hospicio: "Mientras las suponían vivas fueron las perras cochinas que se acostaban por plata,"" entrevista de Verónica Torres, *The Clinic*, 7 de abril de 2010, [https://www.theclinic.cl/2010/04/07/veronica-quense-directora-de-documental-sobre-los-crimenes-de-alto-hospicio-\"mientras-las-suponian-vivas-fueron-las-perras-cochinas-que-se-acostaban-por-plata\"/](https://www.theclinic.cl/2010/04/07/veronica-quense-directora-de-documental-sobre-los-crimenes-de-alto-hospicio-\). 10 de diciembre de 2019.
- Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality," *Intermedialités*, no. 6, 2005, 43-64.
- Ramos Bañados, Rodrigo. *Alto Hospicio*, Editorial Quimantú, 2008.

- “Ránquil, entre la sangre y la esperanza,” *Revista Ramona*, 4 de abril de 1972, transcripción en <https://elporteno.cl/el-levantamiento-de-ranquil-en-1934-el-desperetar-del-campesinado-en-chile/#more-15509>. Consultado: 9 de noviembre de 2020.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- . “Las marcas del destrozo y su reconfiguración en plural,” *Pensar en/ la posdictadura*, Nelly Richard y Alberto Moreiras (eds.), Editorial Cuarto Propio, 2001.
- . “Recordar el olvido,” *Volver a la memoria*, Raquel Olea y Olga Grau (compiladoras), Lom Ediciones/La Morada, 2001, pp. 15-20.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*, The University of Chicago Press, 2004.
- Rigney, Ann. “Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory.” *Journal of European Studies*, vol. 35, no. 1, 2005, pp. 11-28.
- Rivera Letelier, Hernán. *Santa María de las flores negras*, Editorial Planeta, 2002.
- Rojas Mira, Claudia. “La tumba de los asesinados en los hornos de Lonquén,” *Volver a la memoria*, Raquel Olea y Olga Grau (compiladoras), Lom Ediciones/La Morada, 2001, pp. 79-104.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay*, Palgrave Macmillan, 2012.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press, 2009.
- Salazar, Gabriel. *Dolencias históricas de la memoria ciudadana (Chile, 1810-2010)*, Editorial Universitaria, 2012.
- . *La historia desde abajo y desde dentro*, Lom Ediciones, 2003.
- . *Movimientos sociales en Chile: Trayectoria histórica y proyección política*, Uqbar Editores, 2012.
- “Sangre en el campo: Lo que dijeron sobre los sucesos de Ránquil el padre del senador Altamirano y el ex diputado Ricardo Boizard,” Periódico *El Siglo*, N° 340, 4 de julio de 1969, p. 14.
- Santas Putas*. Dirigido por Verónica Qüense, producido por Producciones La Perra, 2010.

- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno Editores de Argentina, 2006.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, 2011.
- Silva, Jimena. “Testimonios de familiares de las adolescentes asesinadas en Alto Hospicio,” *Nomadías*, núm. 6, junio 2002, pp. 109-126.
- . *Ángeles del desierto. Implicancias de los contratos sociales-sexuales en los crímenes de la comunidad Alto Hospicio, Iquique, Chile*, Universidad de Chile, tesis de magíster, 2002.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*, Picador Modern Classics, 2017.
- Stern, Steve J. *Recordando el Chile de Pinochet: En vísperas de Londres 1998 (Libro Uno de la trilogía La caja de la memoria del Chile de Pinochet)*, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.
- Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, The AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, 1997.
- Sturken, Marita y Lisa Cartwright. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, 2da edición, Oxford University Press, 2009.
- . *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, 3ra edición, Oxford University Press, 2017.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire*, Duke University Press, 2003.
- Teitelboim, Volodia. *Hijo del salitre*, LOM Ediciones, 2016.
- Télliz Lugaro, Eduardo et al. “El levantamiento del Alto Bío-Bío y el Soviet y la República Araucana de 1934,” *Anales de la Universidad de Chile*, serie 6, núm. 13, 2001. Web.
- Tromben, Carlos. *Santa María de Iquique: La muerte de la República*, Ediciones B, 2017.
- Uliánova, Olga. “Levantamiento campesino de Lonquimay y la Internacional Comunista,” *Estudios Públicos*, núm. 89, 2003, pp. 173-223.
- Valenzuela, Humberto. *Historia del Movimiento Obrero Chileno*, Editorial Quimantú, 2008.

- Valenzuela, Valeria. "Giro subjetivo en el documental latinoamericano," *LaFuga*, vol. 12, 2011, <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivoen-el-documental-latinoamericano/439>. 5 de septiembre de 2019.
- Vásquez, Ainhoa. "Feminicidios en la frontera chilena: el caso de *Alto Hospicio*," *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 18, núm. 1, 2016, pp. 53-74.
- Vásquez, David (editor). *La Masacre de la Escuela Santa María de Iquique. Mirada histórica desde la Cámara de Diputados*, Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2007.
- Vásquez, David y Felipe Rivera P. (eds.). *Arturo Alessandri Palma y su época: Vida, política y sociedad*, Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2012.
- Verdugo, Patricia. *Bucarest 187*. Editorial Sudamericana, 1999.
- . *Los zarpaños del Puma. La caravana de la muerte*. Editorial Catalonia, 2015.
- . *Pruebas a la vista. La caravana de la muerte*. Editorial Sudamericana, 2000.
- Vezzetti, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- Villegas, Juan. "El teatro chileno de la postdictadura," *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 69/70: Chile en su literatura (1973-2008), 2009, pp. 189-205.
- Viu Bottini, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)*, RIL Editores, 2007.
- Vogel, Veronika. "Rescate de la memoria colectiva en el teatro chileno. *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre," *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, núm. 33, 2016, pp. 32-50.
- Zúñiga, Diego. *Racimo*, Random House, 2015.