

e-ISSN: 2238-3824

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

caligrama

revista de estudos românicos

V. 28, n. 3

Setembro / Dezembro 2023

CALIGRAMA

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

V. 28 – N. 3

Set. – Dez. 2023

Organizadoras:

Natalia Cisterna Jara (Universidad de Chile)

Sara Rojo (UFMG/CNPq)

e-ISSN 2238-3824

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 28	n. 3	184 p.	Set. – Dez. 2023
-----------	----------------	-------	------	--------	------------------

COMISSÃO EDITORIAL

Aléxia Teles Duchowny
André Vinícius Lopes Coneglian
Evandro Landulfo Teixeira Paradela Cunha
Giulia Bossaglia
Laureny Aparecida Lourenço da Silva
Lia Araujo Miranda de Lima

CONSELHO EDITORIAL

Aldina Quintana (Universidad Hebrea de Jerusalén)	Maria Célia P. Lima-Hernandes (USP/CNPq)
Ana Maria Chiarini (UFMG)	Maria Eugênia Olímpio de Oliveira (UFBA)
Célia Marques Telles (UFBA/CNPq)	Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)
César Nardelli Cambraia (UFMG/CNPq)	Maria Maura Cezario (UFRJ/CNPq)
David Monson Bunis (HUJI)	Mariangela Rios de Oliveira (UFF/CNPq)
Geraldine Rogers (UNLP)	Martine Kunz (UFC)
Haydée Ribeiro Coelho (UFMG/CNPq)	Mauricio Sartori Resende (UNICAMP)
João Bosco Cabral dos Santos (UFU)	Mirta Groppi (USP)
Leila de Aguiar Costa (UNIFESP)	Pedro Dolabela Chagas (UFPR)
Leonardo Francisco Soares (UFU)	Raquel Meister Ko. Freitag (UFS/CNPq)
Lilián Guerrero (UNAM)	Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)
Lineide do Lago S. Mosca (USP)	Roberto Mulinacci (U. degli Studi di Bologna)
Lúcia Castello Branco (UFMG/CNPq)	Roberto Vecchi (Univ. degli Studi di Bologna)
Lúcia Fulgêncio (UFMG)	Sara Rojo (UFMG/CNPq)
Luis Urbano Afonso (FLUL)	Saulo Neiva (Université Clermon Ferrand II)
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP/CNPq)	Sebastião C. Leite Gonçalves (UNESP-SJRP/CNPq)
Márcia Cristina de Brito Rumeu (UFMG)	Sérgio Romanelli (UFSC)
Márcia Paraquett (UFBA)	Silvia Inés Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)	Walter Carlos Costa (UFSC/CNPq)
Maria Antonieta A. de M.Cohen (UFMG/CNPq)	

Secretaria: Seção de Periódicos (periodicosfaleufmg@gmail.com)

Projeto de capa: Philippe Enrico

Diagramação: Ana Paula Sanchez, Lobélia Hadassa Carvalho, Luísa Rocha.

Revisão: Gabriel Batista Magela, Kathleen Oliveira, Lobélia Hadassa Carvalho, Luísa Rocha, Verônica.Oliveira Araujo.

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: revista de estudos românicos, v. 1, dez. 1988 - . Belo Horizonte, MG :

Faculdade de Letras da UFMG

il. ; 22cm

Título anterior: Estudos Românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan/jun. 2010

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018

ISSN: 0103-2178

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais / Brasil
Seção de Periódicos | Sala 2017 - Fone: (31) 3409-6009
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

A 50 años del golpe militar en Chile: reflexiones sobre la cultura

Presentation: 50 years after the military coup in Chile: reflections on culture

Natalia Cisterna Jara

Sara Rojo 6

DOSSIÊ: 50 ANOS DO GOLPE MILITAR NO CHILE

Cárcel de Valdivia

Prison of Valdivia

Grínor Rojo 10

La Bicicleta e o Coletivo de Acciones de Arte (CADA): resistência político-cultural no Chiles ditatorial

La Bicicleta and the Colectivo Acciones de Arte (CADA): political-cultural resistance in dictatorial Chile

Adriane Vidal Costa

Isadora Bolina Monteiro Vivacqua 16

Reimaginar o passado para reconfigurar o presente

Reimagine the past to reconfigure the present

Camila Carvalho 44

As memórias da repressão política contra os mapuches após o golpe de estado chileno (1973) na dramaturgia do KIMVN Teatro

Memories of political repression against the Mapuche after the coup d'état in Chile (1973) in the dramatic texts of KIMVN Theater Company

Carla Dameane Pereira de Souza 61

La importancia del canto y la memoria en <i>Antes de perder la memoria</i> de Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo <i>The importance of singing and memory in Before losing the memory by Ana María Jiménez and Teresa Izquierdo</i>	
Cristian Montes Capó	83
O “canil” e nenhum esquecimento: ditadura chilena e testemunho em <i>La casa de los espíritus</i>, de Isabel Allende <i>The “kennel” and no forgetting: chilean dictatorship and testimony in House of spirits, by Isabel Allende</i>	
Evandro Figueiredo Candido	106
<i>Calle Santa Fe</i>: a elaboração do trauma no cinema andarilho de Carmen Castillo <i>Calle Santa Fe: the elaboration of trauma in Carmen Castillo’s displaced cinema</i>	
Guilherme Araujo dos Santos	125
A ditadura chilena revisitada estética e dramaturgicamente na obra de Juan Radrigán <i>The Chilean dictatorship aesthetically and dramaturgically revisited in the work of Juan Radrigán</i>	
Marcos Antônio Alexandre	149
ENTREVISTA	
El Museo de la Solidaridad Salvador Allende: una historia de cooperación internacional y de resistencia (Entrevista a Claudia Zaldívar)	
Elisa Maria Amorim Vieira	174



A 50 años del golpe militar en Chile: reflexiones sobre la cultura

50 years after the military coup in Chile: reflections on culture

“Mamá –dijo el niño– ¿qué es un golpe?

–Algo que duele muchísimo y deja amoratado el lugar donde te dio.

El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo.”

Pía Barros

El 11 de septiembre de 2023 se cumplieron cincuenta años desde que los aviones Hawker Hunter, de la fuerza aérea chilena, cruzaron el cielo de Santiago para bombardear el palacio presidencial, La Moneda, y poner fin al gobierno democrático de Salvador Allende, iniciando una de las dictaduras más cruentas del Cono Sur, que destruyó las instituciones democráticas y generó una ola de represión que terminó con miles de personas encarceladas, torturadas, exiliadas, ejecutadas y/o hechas desaparecer.

El golpe de Estado en Chile y la dictadura cívico militar, que se prolongó por 17 años, no solo pondrán fin a los tres años de gobierno del presidente socialista Salvador Allende, sino también intentarán borrar del mapa prácticamente setenta años de avances democratizadores producto de las distintas luchas políticas libradas por sindicatos, movimientos de mujeres y de estudiantes, partidos políticos de izquierda y centro izquierda. El proyecto político de la Unidad Popular, liderado por Salvador Allende –y que había vencido en las elecciones presidenciales de 1970– era una continuación de estos esfuerzos colectivos por constituir una sociedad más igualitaria y justa. Con la anulación de las libertades públicas, la suspensión del Congreso, la proscripción de los partidos políticos y el control total de medios de comunicación, la dictadura, encabezada por el general Augusto Pinochet, pondrá en marcha un programa de restitución de un orden moral y social conservador y autoritario previo a los 1.000 días de gobierno de Salvador Allende, pero también previo a las conquistas sociales alcanzadas durante décadas. Se instaló, así, una narrativa de orden que buscaba corregir un supuesto caos democratizador. Como señala Grínor Rojo, para aquellos sectores que impulsaron el quiebre institucional en Chile: “El pasado del pre-golpe habría sido un tiempo del desorden y

desconocimiento de la autoridad”. La nueva etapa que se iniciaba aquel 11 de septiembre vendría, entonces, a reinstalar los principios políticos y culturales que, para los golpistas, nunca debieron perderse¹.

El golpe de Estado en Chile no fue un hecho aislado en la región, sino parte de un proceso de desarticulación político y social que se replicó en muchos otros países como Uruguay, Argentina, Brasil, Bolivia y que buscaba impedir el acceso al poder de fuerzas políticas de izquierda en el marco de la doctrina de seguridad nacional impulsada en Latinoamérica por los EE.UU., y que en los hechos consistía en redefinir el papel de las fuerzas armadas para controlar y eliminar una amenaza que no estaba fuera de las fronteras nacionales, sino dentro: el llamado “enemigo interno”, un enemigo ideológico que ponía en peligro el orden social excluyente articulado por las oligarquías locales y también, el sistema de alianzas y de influencias que ejercían los EE.UU. en la región.

En Chile, la dictadura dará lugar a una reorganización estructural profunda que solo pudo implementarse con un férreo control castrense, con el Congreso disuelto, sin oposición, ni prensa libre. La constitución de 1980 será la materialización de este proyecto político y económico bajo la cual se consagró un sistema que proscribió los partidos políticos de izquierda y constituyó un Estado subsidiario, con lo que se fijó el modelo neoliberal en el seno de la carta magna. El diseño político y económico que se inaugura con esta constitución seguirá rigiendo más allá del fin de la dictadura de Augusto Pinochet y, con algunas modificaciones, ordenará la vida nacional hasta el presente. El estallido social que tuvo lugar en Chile, en octubre del 2019, no fue más que la consecuencia de esta organización social excluyente de un Estado que no garantiza derechos sociales mínimos y del imperio de un modelo económico deshumanizante, indiferente de las necesidades de la inmensa mayoría de la población.

El proceso de refundación nacional que se inicia en 1973 tuvo un impacto tal que es imposible pensar en el Chile de hoy, en su vida política, social, económica y cultural desconociendo este programa restaurador, conservador en lo moral y político y neoliberal en lo económico, como también ignorando las heridas profundas que dejaron las sistemáticas violaciones a los DD.HH. ocurridas en los años de dictadura. El dossier, que ahora presentamos, reúne una serie de textos que analizan distintas expresiones literarias y culturales que ahondan en aquellas memorias

¹ Rojo, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Vol. I. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2016.

marcadas por el terrorismo de Estado y por el rediseño autoritario post golpe. Desde el testimonio a la creación literaria, los artículos que integran el dossier se sumergen en las diversas estrategias de resistencia contra la dictadura y visibilización del terrorismo de Estado que sufrió la población chilena.

El primer texto de este dossier titulado “Cárcel de Valdivia”, de Grínor Rojo, es un valioso y conmovedor testimonio de la brutal represión que sufrieron funcionarios, estudiantes y académicos de las universidades chilenas desde los primeros días de la dictadura. El testimonio inédito de Grínor Rojo de la Rosa nos revela las políticas de dismantelación que experimentaron los centros universitarios del país, espacios críticos de producción y circulación del conocimiento que constituían una amenaza para el nuevo diseño autoritario.

A continuación contamos con los artículos “La Bicicleta e o Colectivo de Acciones de Arte (CADA): resistência político-cultural no Chile ditatorial”, de Adriane Vidal Costa e Isadora Bolina Monteiro Vivacqua; “Reimaginar o passado para reconfigurar o presente”, de Camila Carvalho; “As memórias da repressão política contra os mapuches após o golpe de estado chileno (1973) na dramaturgia do KIMVN Teatro”, de Carla Dameane Pereira de Souza; “La importancia del canto y la memoria en Antes de perder la memoria, de Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo”, de Cristian Montes Capó; “O ‘canil’ e nenhum esquecimento: ditadura chilena e testemunho em La casa de los espíritus, de Isabel Allende”, de Evandro Figueiredo Candido; “Calle Santa Fe, a elaboração do trauma no cinema andarilho de Carmen Castillo”, de Guilherme Araujo dos Santos, “A ditadura chilena revisitada estética e dramaturgicamente na obra de Juan Radrigán”, de Marcos Antônio Alexandre, y la entrevista a Claudia Zaldívar, “El Museo de la Solidaridad Salvador Allende”, de Elisa Amorim Vieira; que nos llevan a transitar por las acciones de resistencia, el teatro, el cine documental, la literatura, los lugares de memoria, la represión hacia nuestros pueblos originarios, el canto de las prisioneras políticas y el ensayo.

Organizar este número de *Caligrama: Revista de Estudos Românicos* fue un acto de memoria realizado por investigadoras oriundas de universidades públicas latinoamericanas. Agradecemos las contribuciones enviadas, las evaluaciones realizadas por nuestros pares y la oportunidad brindada por la revista y su editora, Aléxia Telles Duchowny.

Natalia Cisterna Jara

(Universidad de Chile)

Sara Rojo

(Universidade Federal de Minas Gerais/CNPq)

**DOSSIÊ: 50 ANOS DO
GOLPE MILITAR
NO CHILE**



Cárcel de Valdivia

Prison of Valdivia

Grínor Rojo

Universidad de Chile (UCHile), Santiago / Chile

grinorrojo@hotmail.es

<https://orcid.org/0009-0005-0765-6138>

Para Valentina, en esa y en todas

Mis amigos me fueron a dar el aviso a nuestra casa, la que la Valentina y yo alquilábamos en la calle Aníbal Pinto de Valdivia. Los golpistas, que nos habían allanado unos pocos días antes, ahora me andaban buscando y yo debía elegir una de estas dos opciones: o me sumergía en los subterráneos de la clandestinidad o me presentaba en algún retén de policía para que luego me internaran en la cárcel o en un recinto militar. Yo era un joven profesor de universidad que no sólo carecía del entrenamiento mínimo para incorporarme a las actividades clandestinas, sino que hasta entonces (y hasta ahora) jamás había portado (menos aún, usado) un arma, ni de fuego ni ninguna otra clase. De manera que lo hablamos, la Valentina y yo, y quedamos en que ella desmontaría la casa, que se llevaría a los niños a Santiago y que regresaría para ver qué pasaba conmigo. Al cabo de esa conversación, con una manta mapuche al hombro, el 23 de septiembre de 1973, doce días después del golpe de Estado y el mismo día del homicidio de Pablo Neruda, ubiqué la comisaría más próxima a nuestra casa, me entregué a los carabineros y ellos me llevaron a la cárcel.

Era el comienzo de la primavera valdiviana, esa en la que el sol se alterna bellamente con la lluvia varias veces durante un mismo día. He contado en otra parte que, cuando entré en la cárcel, formados para la revista que se hacía antes de la recogida en las celdas, divisé a por

lo menos la mitad de los profesores y la mitad de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile y, entre los primeros, al filólogo y decano esclarecido, el profesor Guillermo Araya. Estaban (estábamos) todos ahí porque desde la oficina del rector William Thayer y de la de su secretario Hernán Poblete Varas los militares habían recibido listas pormenorizadas con los nombres y direcciones de los académicos y estudiantes subversivos, los considerados como más peligrosos y sobre los cuales se les recomendaba que pusieran el ojo. Y eso sin contar con las innumerables denuncias anónimas, hechas sin dejar huella, desde cualquier teléfono público, las que podían obedecer, y obedecían a menudo, a rencores y *vendettas* personales.

Así fue cómo Guillermo Araya, que era un universitario genuino (le dijo a Thayer una vez que esa precisamente era la diferencia entre ellos, que él era un universitario y Thayer no) y que había sido candidato a rector de la Universidad sin ser electo, lo fue entre las paredes de la cárcel y esta vez por la decisión unánime de otros que eran tan universitarios como él. La universidad se había trasladado entonces a la cárcel y el papel que sus colegas y alumnos, natural y libremente, le habíamos confiado era el de guiarnos. Tanto es así que, según nos enteramos después, el nombre con que los militares bautizaron la “causa” era “Guillermo Araya y otros”.

Durante un mes más o menos los presos políticos convivimos con los presos comunes, lo que, si bien podía ser peligroso (uno de ellos me propuso que, cuando saliéramos, asaltáramos a una señora que vivía sola en las afueras de Valdivia y yo le dije que bueno porque no quería arriesgarme a ser víctima de su represalia), no era malo del todo. Los presos comunes eran expertos en las mil triquiñuelas de la sobrevivencia carcelaria y nos educaron sobre el cómo practicar esas pericias. No comían, por ejemplo, la bazofia de la prisión, sino que se juntaban en el patio, en las que ellos llamaban “carretas”, donde compartían lo poco que les enviaban desde afuera. Cada carreta contaba con un cabecilla, que era el cocinero y el de más experiencia, es decir el que había estado más veces en la cárcel, y que por lo tanto dominaba a la perfección los protocolos de su funcionamiento. Yo y algunos otros de los presos políticos nos dimos cuenta muy pronto de que lo mejor que podíamos hacer era reconocer la existencia de ese *statu quo ante* y solicitar admisión en alguna carreta. Nos sumamos así a los comunes y compartimos con ellos cuanto nuestros familiares y amigos nos hacían llegar desde el exterior, o al menos eso fue lo que hicimos mientras ello fue posible, ya que hubo un período de seca en que se nos privó de ese beneficio.

Durante ese período, los comunes, con lo que ellos tenían, nos libraron del menú terrible de la casa.

Pero la celda era lo peor, por el hacinamiento y sobre todo por la tortura. Recientemente construido, en la isla Teja y próximo a la Universidad, el edificio de la cárcel era uno de esos feos que introdujeron en Chile los arquitectos de los años sesenta y que las autoridades del gobierno de Allende habían pensado para que contuviera a un máximo de cuatrocientos malhechores. Pero éramos a la sazón más de mil. En la celda en que yo estaba, que era para cuatro personas, los residentes éramos ocho o diez: dos o tres comunes y el resto el subdirector de la Escuela Normal de Valdivia, un funcionario público, un par de profesores de la Universidad y dos o tres estudiantes. Los camastros eran cuatro, sin embargo, y en ellos nos acurrucábamos a como daba lugar. Había que dormir con un ojo cerrado y el otro abierto, y con el abierto puesto en los muchachos, quienes por su juventud estaban expuestos a las agresiones sexuales. Todos los de mi celda, menos los comunes y yo (¿por qué yo no?) fueron torturados.

El procedimiento era el siguiente: en algún momento, por lo general durante noche, los gendarmes se llevaban a uno de nosotros. De vuelta, lo recibíamos convertido en una piltrafa humana y contando la misma historia: los torturadores decían buscar información, o al menos eso es lo que declaraban, lo que era un embuste obviamente, porque la información que decían buscar ya la tenían. Las sesiones de tortura eran, en realidad, ejercicios de amedrentamiento y reeducación o – yo no excluyo esta posibilidad en absoluto –, diversiones perversas de mentes desquiciadas. Recientemente la editorial LOM ha publicado un estudio psiquiátrico del doctor Rodrigo Dresdner sobre tres torturadores, Manuel Contreras Sepúlveda, Pedro Espinoza Bravo y Armando Fernández Larios, y sus hallazgos psicopatológicos concuerdan con los datos que retiene mi memoria. En fin, al que llegaba de vuelta a la celda hecho pedazos, los demás lo cuidábamos hasta donde podíamos – lo que no era mucho.

Mientras tanto, y desde alguna de las celdas aledañas, escuchábamos la voz del poeta Jorge Torres Ulloa cantando “Alfonsina y el mar”. Creo que alguien va a tener que escribir alguna vez la historia de los poetas cautivos en la cárcel Valdivia, la de Torres Ulloa, la de Omar Lara, la de Clemente Riedemann, todos ellos figuras imprescindibles en la historia literaria chilena, que fueron y son mis amigos y a los que ahora evoco con admiración y cariño.

Después de unas semanas, en los primeros días de octubre, nos separaron. Nos pusieron a los políticos y a los comunes en celdas diferenciadas, aunque en el patio seguíamos juntos y los políticos comiendo todavía en las carretas. Yo en la carreta de la que el jefe era el peluquero Caruso, conocido también como Fígaro, y que me infligió un corte de pelo como no he vuelto a tener otro igual.

Con todo, el discrimen de los carceleros no había sido un gesto humanitario, porque simultáneamente se paralizaron nuestros contactos con el mundo externo. Cesaron las visitas, no entraron más alimentos y se rigidizaron las reglas de convivencia. Nuestras mujeres, que diariamente formaban las colas de visitantes en la puerta de la cárcel (algunas de ellas campesinas que habían recorrido quien sabe cuántos kilómetros bajo la lluvia para saber sobre sus familiares cautivos), se toparon con una barrera infranqueable. No lo sabían, no lo supimos entonces, pero ahora lo sabemos. La “caravana de la muerte”, la que comandaba el por esas fechas coronel Sergio Arellano Stark y que, como es de público conocimiento, dejó un reguero de noventa y siete muertos a todo lo largo de la geografía chilena, estaba pasando entonces por Valdivia. Después de Puerto Montt, Valdivia fue el segundo de los paraderos de su helicóptero “puma”, los días 3 y 4 de octubre. El saldo: una docena de ejecutados después de una condena emitida por un supuesto “Consejo de Guerra”, entre ellos cuatro estudiantes, dos que conocí y uno porque estuvo en mis clases. Me refiero a Fernando Krause Iturra. Al grupo, Omar Lara, le rindió un homenaje conmovido en uno de sus poemas:

La tarde antes de su muerte
cantaron *La joven guardia, La Internacional,*
la morena,
se despidieron así de nosotros.
Nosotros éramos cuatro filas interminables
esperando que nos encerraran en las celdas.
Arriba, desde las casetas de los incomunicados
cantaron vibrantes y temblorosos
esos versos que el pueblo atesora con fervor.
Y no serán estas líneas que escribo
entre la náusea y el estupor,
las que hagan perdurar la memoria
de Fernando Krause, René Barrientos, el Pepe
y tantos otros
cuyos nombres desconozco.

Pero queden aquí no importa que estos versos
se disuelvan en el viento.

No será este papel el que encienda sus voces (Lara, 1975, p. 66).

No teníamos cómo saber los de adentro que el convidado de piedra era Arellano Stark y que su misión, la que Pinochet le había encomendado personalmente, era (cito textual) la de “uniformar criterios de administración de justicia y acelerar procesos” (Verdugo, 2013). En realidad, la orden de Pinochet era matar, y en Valdivia Arellano Stark la cumplió a cabalidad con los doce asesinatos que por decisión suya se llevaron a cabo en el campo militar de Llancahue. Está documentado que el coronel debía seguir su viaje el día 4 y que por eso adelantó al día 3 el fusilamiento de José Gregorio Liendo, para darse el gusto de asistir.

En noviembre se relajaron las restricciones. Continuamos los políticos en celdas diferentes a las que ocupaban los comunes, pero se extendió el tiempo de nuestra permanencia en el patio, lo que nos permitió respirar aire fresco y hacer un poco de ejercicio, También se autorizaron de nuevo las visitas y la entrada de alimentos. Crecía sin embargo la ansiedad. El episodio de los fusilados había calado hondo en las sensibilidades de los compañeros y nada sabíamos acerca de cuál iba a ser nuestra suerte futura. Las especulaciones abundaban y no para bien. Ellas, y el agotamiento cada vez mayor que provocaba el encierro, incrementaban la angustia. También nos dimos cuenta de que la angustia era un mal que se propaga, que el afectado es uno que contagia a los demás. ¿Teníamos que volvernos contra nosotros mismos? ¿Teníamos que apartar a aquellos que no aguantaban más, a los que el pánico estaba destrozando?

De pronto, nos percatamos de que algunos empezaban a salir. Al parecer, los jefes militares se juntaban los días jueves a examinar los prontuarios de los reos y a decidir a cuáles mantenían en la cárcel y a cuáles trasladaban a otros centros de confinamiento (a alguno de los campos de concentración en el norte del país, por ejemplo). La celda en que yo estaba disminuyó el número de sus alojados. Vi a mis compañeros que se iban, los despedí con emoción, especialmente al subdirector de la Escuela Normal, un hombre de cierta edad al que habían torturado salvajemente y a quien nunca más volví a ver.

Se iban algunos, pero otros continuábamos adentro. Era un goteo pausado. Poco a poco, el grupo inicial se redujo. Mi mujer, que era la que había averiguado que los oficiales se juntaban semanalmente, me

contó que, cuando en esas reuniones saltaba mi nombre, a los oficiales les resultaba demasiado vistoso, que tenían la sensación de haberlo escuchado o leído en algún otro sitio y pensaban que era preferible dejarme guardado un tiempo más.

Pero el día esperado llegó, no me acuerdo de la fecha exacta, pero fue a mediados de diciembre, tres meses después de mi ingreso. Me llevaron entonces a la oficina del oficial a cargo y este, después de advertirme con un dedo en alto que de ahora en adelante debía “portarme bien”, ordenó mi liberación.

Me soltaron en la mitad de la noche, a uno o dos kilómetros del sector residencial de la Teja, cuando había toque de queda desde las ocho de la noche, lo que quería decir que las patrullas militares hubiesen podido meterme un balazo sin hacerme preguntas si es que me hubieran pillado caminando con mi manta mapuche al hombro. No sé como llegué hasta la casa de Álvaro Rivera, quien me llevó en su citroneta a la de Liliana Larrañaga en Valdivia, donde estaba esperándome la Valentina. Apenas me acuerdo de lo que de lo que vi, de lo que hablé, de lo que comí, pero sí me acuerdo de los muchos besos que le di.

Al día siguiente tuvimos que hacer algunos trámites, y la Valentina recuerda que ella tenía que llevarme de la mano. Yo había perdido el sentido de la ubicación, no podía calcular bien los espacios: tuve que aprender de nuevo cómo cruzar una calle.

Dos semanas después nos fuimos de Chile. Pasamos la familia la Navidad en un hotel barato de Buenos Aires, luego seguimos hacia otros destinos y yo no regresé a mi país hasta nueve años después.

Referencias

LARA, O. La tarde antes de su muerte. *In*: LARA, O. *Oh buenas maneras*. La Habana: Casa de Las Américas, 1975. p. 66.

VERDUGO, P. *Los zarpazos del puma: la caravana de la muerte*. Santiago de Chile: Catalonia, 2013.

Recebido em: 04 de maio de 2023.

Aprovado em: 06 de maio de 2023.



La Bicicleta e o Colectivo Acciones de Arte (CADA): resistência político-cultural no Chile ditatorial

La Bicicleta and the Colectivo Acciones de Arte (CADA): political-cultural resistance in dictatorial Chile

Adriane Vidal Costa

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
adrianevidal@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-0469-2353>

Isadora Bolina Monteiro Vivacqua

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
isadoravivacqua.historia@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-5320-6613>

Resumo: O artigo analisa a resistência político-cultural empreendida pela revista *La Bicicleta* e pelo grupo *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) no contexto da ditadura militar no Chile (1973-1990). Na análise, apresentamos, primeiramente, as transformações ocorridas no campo cultural chileno após o golpe de 1973, com destaque para a chamada “operação limpeza” realizada pela ditadura. Seu objetivo era minar as produções artísticas que apresentavam uma visão positiva sobre o governo de Salvador Allende e direcionar as artes para a construção de um imaginário consoante com as ideias propagadas pelo regime militar. Em seguida, o artigo destaca o surgimento de *La Bicicleta* e do grupo CADA em meio a esse conturbado contexto, as suas respectivas formas de atuação e as reflexões que suscitaram sobre o papel político e social das artes, especialmente diante de um regime de exceção. As conclusões do artigo demonstram como tais iniciativas culturais ajudaram a contestar leituras históricas oficiais propagadas pelo pinochetismo e ofereceram estratégias inovadoras de denúncia política e resistência cultural.

Palavras-chave: ditadura militar chilena; resistência político-cultural; *La Bicicleta*; *Colectivo Acciones de Arte*.

eISSN: 2358-9787

DOI: 10.17851/2358-9787.27.2.16-43

Abstract: The article analyzes the political-cultural resistance carried out by the magazine *La Bicicleta* and by the group *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) in the context of the military dictatorship in Chile (1973-1990). In this analysis, it was first presented the transformations that occurred in the Chilean cultural field after the 1973 coup, with emphasis on the so-called “cleaning operation” carried out by the dictatorship, which aimed to undermine artistic productions that presented an positive view of the Salvador Allende government, and direct the arts towards the construction of an imaginary in accordance with the ideas propagated by the military regime. Then, the article highlights the emergence of *La Bicicleta* and the CADA group in the midst of such a troubled context, their respective ways of acting and the reflections they raised on the political and social role of the arts, especially in the face of political exception regimes. The article’s conclusions demonstrate how such cultural initiatives helped to challenge official historical readings propagated by pinochetism and offered innovative strategies of political denunciation and cultural resistance.

Keywords: chilean military dictatorship; political-cultural resistance; *La Bicicleta*; *Colectivo Acciones de Arte*.

1 A ditadura militar chilena e as políticas para as artes

As políticas culturais da ditadura militar (1973-1990) não consolidaram um projeto e um modelo coerente e integral de ideias. O que possibilitou uma certa convergência às políticas para as artes foi a presença de um elemento unificador: a oposição e a negação das modalidades culturais pré-existentes a 1973, em especial aquelas colocadas em prática pelo governo socialista de Salvador Allende (1970-1973), eleito democraticamente pela coalização política Unidade Popular (UP) (Catalán; Munizaga, 1986). No período em que a revista *La Bicicleta* foi publicada (1978-1987) e o *Colectivo Acciones de Arte* (1979-1985) realizava suas intervenções urbanas – objetos de análise deste artigo –, esse elemento unificador foi evidente. No documento *Política Cultural del Gobierno de Chile* (p. 30-38), divulgado em 1974, estabeleceu-se diretrizes assentadas em uma política cultural capaz de extinguir o marxismo, “germe que corrói a sociedade,”¹ apresentando-o como uma

¹ O documento foi publicado em 1974, mas a edição a qual tivemos acesso foi lançada em 1975 e se encontra disponível para consulta em: <https://www.bcn.cl/>

doutrina maléfica que se infiltrou no país, principalmente por meio da produção artística durante o governo Allende.

Nesse sentido, a cultura era compreendida como um campo em disputa, capaz de difundir ideologias, crenças, concepções políticas, visões de mundo e promover memórias impositivas² e coletivas³ sobre eventos da história do Chile. Diante disso, tornava-se de grande importância para o governo ditatorial a eliminação das produções culturais e dos artistas capazes de contribuir para a consolidação de uma leitura memorialística positiva sobre o governo da UP, processo denominado por alguns pesquisadores, como Luis Hernán Errázuriz (2009, p. 139), de “operação limpeza”.

Uma das primeiras medidas levadas a cabo por tal operação, conforme destacado por Errázuriz (2009, p. 139), consistiu na limpeza dos “lugares de memória”,⁴ como muros, ruas, parques e entorno urbano em geral, para tentar apagar os vestígios de propagandas ou adesões políticas ao governo da UP. Os trabalhos executados pelas Brigadas Muralistas, em especial as *Brigadas Ramona Parra* (BRP) e *Brigadas Elmo Catalán* (BEC), foram alvos preferenciais dessa operação. Segundo Carine Dalmás (2006, p. 10-11; p. 52), os artistas pintavam diversas imagens favoráveis à eleição de Salvador Allende nos muros da cidade e, após a sua vitória em 1970, suas produções divulgavam as medidas do governo, além de retratarem aspectos da cultura popular chilena e da luta política operária. Um dos trabalhos mais famosos foi o mural intitulado *El primer gol del pueblo chileno*, pintado em 1971, em Santiago, por membros da BRP, em parceria com o artista Roberto Matta, que celebrava o primeiro ano da presidência de Allende. Logo após o golpe de Estado, o mural foi completamente ocultado pelo regime militar (Errázuriz, 2009, p. 141).

O campo literário, como destacou Bernardo Subercaseaux (2011, p. 140), foi amplamente impactado pelo regime ditatorial. Durante o governo da UP, houve uma grande preocupação com a popularização do acesso aos livros e uma das medidas realizadas à época foi a nacionalização da *Editora Zig-Zag* que, sob o comando estatal, passou

obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf. Acesso em: 17 maio 2023.

² Cf. POLLAK (1989, p. 3-15).

³ Cf. HALBWACHS (2012, p. 30).

⁴ Cf. NORA (1993, p. 08-18).

a ser chamada de *Editora Nacional Quimantú*. Com o objetivo de promover o conhecimento, visava garantir à sociedade o acesso às obras literárias, educacionais, históricas etc. Os preços por ela cobrados eram baixos e alguns exemplares, inclusive, foram distribuídos gratuitamente, proporcionando um amplo alcance aos livros, em escala inédita no país. No entanto, após a implementação da ditadura e do projeto neoliberal⁵, esse “mecenasato estatal” foi descontinuado e a cultura passou a ser entendida como um bem econômico, sujeita às demandas da oferta e da procura do mercado (Subercaseaux, 2011, p. 264).

No caso da *Quimantú*, a editora foi rebatizada como *Editora Nacional Gabriela Mistral*.⁶ Com isso, ocorreu um redirecionamento das temáticas das obras publicadas e a editora deixou de priorizar textos literários clássicos, além de outras produções centradas nas lutas populares, para editar livros de cunho nacionalista a fim de promover e resgatar a *chilenidad*. Os livros, ademais, deixaram de ser comercializados por valores reduzidos e suas temáticas não despertavam atenção do público. Como consequência, os índices de vendas e lucros foram baixos, o que levou à falência e extinção da editora em 1982 (Donoso Fritz, 2012, p. 14-15).

A historiadora Isabel Jara (2015, p. 322) destacou que a essa visão mercadológica se uniu um procedimento de censura e eliminação das produções literárias considerados ameaçadores à ditadura chilena. Como parte da “operação limpeza”, milhares de obras de bibliotecas públicas e universitárias foram destruídas – muitas publicamente queimadas – por serem classificadas como “subversivas”. Em conjunto a essas ações, o

⁵ O modelo político e econômico neoliberal foi levado ao Chile principalmente pelos chamados *Chicago Boys*: um grupo de jovens chilenos formados na Universidade de Chicago, influenciados pelas propostas de economistas como Milton Friedman, e que defendiam um “tratamento de choque” para alterar o sistema econômico do país. Essas mudanças passariam pelo “enxugamento” do Estado, cortes de gastos públicos, políticas de privatizações e o fim de medidas de assistência social, tendo sido largamente implementadas no decorrer do regime pinochetista (French-Davis, 2003, p. 26-35).

⁶ Importante ressaltar que o nome dado à editora se refere a uma tentativa do regime pinochetista de apropriar-se da imagem da poetiza Gabriela Mistral (Prêmio Nobel de Literatura em 1945). Quando seu nome foi escolhido para substituir Quimantú, Mistral foi retomada como uma figura maternal, “apolítica”, religiosa, de acordo com os valores defendidos pelo regime militar, em especial sobre as figuras femininas. Para mais informações, cf. COELHO NETO, 2017, p. 298-313.

regime militar criou o órgão repressor *División de Comunicación Social* (DINACOS), que instituiu um processo de censura prévia aos impressos, incluindo livros estrangeiros.⁷ Proibiu-se obras de escritores como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar e, em 1977, foi decretada a censura às tirinhas da Mafalda (do cartunista argentino Joaquín Salvador ou “Quino”), que, até então, eram livremente publicadas nos jornais. Foi determinado também o fechamento de diversos periódicos, como *Clarín*, *Última Hora*, *Puro Chile*, *Chile Hoy*, *Paloma* e *Punto Final* (Del Poso Artigas, 2018, p. 125-127; Donoso Fritz, 2012, p. 17).

Em relação à repressão sobre os trabalhos audiovisuais, Joan del Alcàzar (2013, p. 60) e Karen Donoso Fritz (2012, p. 15-16) destacam o simbólico caso da *Chile Films*. Essa empresa era uma das maiores responsáveis pela produção de filmes no país, com atuação desde a década de 1940, e tornou-se alvo da intervenção militar depois do golpe de Estado. Diversas de suas obras filmicas foram apreendidas por serem classificadas como difusoras de pensamentos políticos ligados às esquerdas. O governo pinochetista, assim como fez com livros, organizou fogueiras – uma delas localizada em frente à sede da empresa – e queimaram, dentre outros, filmes que mostravam a visita de Fidel Castro ao Chile em 1971, o “*Tancazo*”⁸ e a divulgação de ações do governo Allende.

Quanto à atividade musical, deve-se recordar que relevantes iniciativas da UP cessaram durante a ditadura militar, como, por exemplo, a valorização dos artistas pertencentes à Nova Canção Chilena (NCCh). Segundo as historiadoras Natália Ayo Schmiedeck (2017, p. 48-55) e Isabel Jara (2015, p. 331), a NCCh foi um movimento cultural que emergiu na década de 1960, interessado no folclore chileno a partir de uma perspectiva latino-americanista, desenvolvendo letras de músicas

⁷ Segundo Karen Donoso Fritz (2012, p. 17): “[...] DINACOS era la entidad que censuraba, que emitía las denominadas listas negras y también que controlaba la información. En la actualidad, es bastante poco lo que se sabe de esta oficina, pues sus archivos aún permanecen desaparecidos, habiéndose reconstruido parte de su historia a partir de entrevistas o documentos sueltos que quedaron archivados en algunas bibliotecas”.

⁸ Tentativa fracassada de golpe de Estado contra o governo Allende, em 29 de junho de 1973, por um grupo militar sob a liderança do tenente-coronel Roberto Souper. Foi abafada principalmente pela atuação do general Carlos Prats, conhecido por ser um defensor da legalidade (Aggio, 1993, p. 148).

com análises político-sociais. Alguns de seus principais expoentes foram os membros da família Parra (em especial, Violeta, Ángel e Isabel Parra), Víctor Jara, Patricio Mans e de grupos como o Quilapayún e o Inti-Illimani.⁹

Schmiedeck (2017, p. 48) destaca que, em dezembro de 1970, pouco tempo após assumir a presidência, Salvador Allende instituiu um decreto requisitando que as rádios chilenas reservassem 25% de sua programação à canção nacional, sendo pelo menos 15% desta à música folclórica. Em seguida, foi inaugurado o chamado “Trem da Cultura”, que consistia em uma caravana musical responsável por percorrer centenas de quilômetros pelo país, levando artistas, folcloristas, dançarinos, escritores, músicos, que realizavam apresentações gratuitas, visando atingir a um amplo público.

O movimento Nova Canção Chilena ficou muito associado a UP. Por isso, para o regime ditatorial, era mais uma expressão cultural a ser extinguida no país. Diversos discos de integrantes desse movimento foram destruídos e a DINACOS se empenhou em excluir as canções da NCCCh da programação radiofônica e televisiva. Além disso, por meio da Secretaria de Relações Culturais, determinou-se que as gravadoras e as rádios não poderiam aceitar trabalhos de músicos comunistas, devendo promover, no lugar, aqueles que não despertassem conflitos com o regime em voga no país (Jara, 2015, p. 321). A musicóloga Laura Jordán (2009, p. 9) ressaltou que a censura levada a cabo pela ditadura se estendeu, inclusive, sobre os tipos de instrumentos musicais que poderiam ser tocados, como os *quenás* e as *zampoñas*,¹⁰ considerados como parte de “tradição subversiva.”

Por meio das análises aqui expostas, conclui-se, portanto, que a cultura chilena, em suas mais diversas áreas (literatura, canção, produções audiovisuais, pinturas, esculturas, revistas etc), foi compreendida pelo pinochetismo¹¹, como já apontamos, como um campo em disputa. Dessa

⁹ Víctor Jara foi torturado e assassinado pela ditadura militar ainda no mês de setembro de 1973 e membros dos grupos Quilapayún e o Inti-Illimani passaram a viver, respectivamente, no exílio na França e Itália.

¹⁰ O *Quena* é um instrumento da “família” das flautas, normalmente confeccionada em bambu ou em madeira. A *Zampoña* é um instrumento de sopro, formado por uma junção de tubos de madeira de distintos tamanhos.

¹¹ A expressão “pinochetismo” é mobilizada neste artigo com base nas reflexões de Verónica Valdivia de Zárate que a associa com o caráter personalista e projetual da

forma, era necessária uma grande mobilização e direcionamento das artes pela ditadura. As práticas de censura, repressão política, perseguição e controle do espaço público marcaram o cotidiano de muitos sujeitos nesse período.

Em meio a tal contexto, a sociedade chilena não permaneceu pacífica, despontando nela diversas formas de resistência política e cultural. Convergimos com o historiador Jacques Sémelin (1994, p. 60-61) que compreende a resistência como uma prática organizada, executada de forma consciente, exposta à riscos e que tem um duplo objetivo: rompimento e conservação. O rompimento refere-se à luta contra algum agente repressor e suas estruturas abusivas de poder. A conservação refere-se à busca pela manutenção de uma forma de organização política colocada em ameaça por tal agente repressor (como, por exemplo, os ataques ao regime democrático executados pela ditadura pinochetista). Alfredo Bosi também apresentou uma definição pertinente sobre resistência, destacando que “o seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir*” (Bosi, 2012, p. 188). Essas duas conceituações são válidas para compreendermos que *La Bicicleta* e o *Colectivo Acciones de Arte* atuaram, de modo crítico e consciente, contra a ditadura imposta em seu país e, ao mesmo tempo, lutaram pelo retorno a um regime político democrático no Chile. Seus trabalhos envolveram ações artísticas organizadas por grupo de intelectuais, que enfrentaram os riscos da repressão militar, tecendo redes de resistência político-cultural.

A crítica literária Nelly Richard (2014, p. 15) destacou que, especialmente em meados da década de 1970, emergiu uma geração artística, por ela denominada de *Escena de Avanzada*, responsável pelo

ditadura no Chile. A historiadora defende que ocorreu a centralização do poder na figura de Augusto Pinochet, de modo gradativo, após o golpe militar. O caráter personalista também estava associado, segundo a autora, às novas bases fundacionais do Estado defendidas pelo general, que almejava uma refundação total do país, passando por uma guerra contra o marxismo, nas frentes política, social e econômica, e no anseio de solidificar novas estratégias de desenvolvimento nacional e novos sistemas de crenças e valores na população chilena. A pesquisadora ainda ressaltou que “Tal disposição refundacional requeria um projeto global, assunto sobre o qual se conseguiu entrar em consenso no fim dos cinco primeiros anos de ditadura e que era uma mescla entre o neoliberalismo, o autoritarismo e a doutrina de seguridade social” (Valdivia, 2015, p. 123).

desenvolvimento de uma importante e arriscada produção engajada, contrária ao regime ditatorial. A *Avanzada*, como ficou mais conhecida, constitui-se, segundo a pesquisadora, como um campo não oficial de produção, que apresentava um olhar crítico sobre a situação em voga no país e compreendia que as artes deveriam ser mobilizadas como instrumento de denúncia política.

Segundo Richard (2014, p. 15-23), a *Escena de Avanzada* foi responsável por estreitar laços, ou redes de solidariedade, entre um amplo contingente de artistas e intelectuais, dentre os quais destacava Carlos Leppe, Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Juan Dávila, Ronald Kay, Adriana Valdés, Eugenia Brito, Gonzalo Muñoz e os membros do *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) – Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo e Fernando Balcells. Esses artistas, por terem vivenciado o mesmo trauma – a vida sob a ditadura pinochetista – e compartilharem visões políticas e artísticas próximas, sentiam-se pertencentes a uma mesma geração, envolvida em um projeto futuro comum: a luta pelo retorno ao sistema democrático no país. Nesse caso, essa questão geracional pouco tem a ver com as faixas etárias dos envolvidos, mas relaciona-se, sobretudo, com o compartilhamento de experiências e de horizontes de expectativas (Koselleck, 2006, p. 308). Foi em meio à emergência dessa geração que despontaram duas iniciativas de resistência política e renovação cultural de grande relevância no Chile: a revista *La Bicicleta* e o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), a serem debatidas nas próximas seções deste artigo.

2 Resistência política e cultural na revista *La Bicicleta*

La Bicicleta – que se autodenominava “*Revista chilena de la actividad artística*” – foi editada em um período de censura e intenso autoritarismo sob a ditadura militar de Augusto Pinochet. A revista se constituiu em um importante espaço de resistência política, de intercâmbio e circulação de ideias. Em suas páginas, manteve um amplo e profícuo debate sobre literatura, música, pacifismo e indústria cultural e se transformou em um veículo de formação de uma rede cultural que emergiu como oposição à ditadura. O nome *La Bicicleta*, como consta no editorial do seu primeiro número, de outubro de 1978, é uma referência ao poema *Los helicópteros*, do chileno Erik Pohlhammer Boccoardo, que, em uma linguagem metafórica, comparou a instauração da ditadura a helicópteros

que, estáticos e concêntricos, ficavam zumbindo sobre os cérebros, até se infiltrarem neles. *La Bicicleta* seria, portanto, uma contraposição aos helicópteros por representar a ideia de movimento artesanal, com tração humana, atuando como uma porta-voz dos movimentos artísticos-culturais com o objetivo de refletir sobre a função social da arte e do artista (Torres Vázquez, 2014, p. 41-43).

Como defendeu Beatriz Sarlo (1992, p. 9-14), as revistas, como *La Bicicleta*, pelo diálogo que mantém com seu presente, “são laboratórios de ideias”, “espaços de reconstrução histórica” e “bancos de provas”. O que demonstra a importância que as revistas de cultura e política tem para a história latino-americana desde meados do século XIX. Como sustentou Sarlo, as revistas podem ser compreendidas como atores do seu tempo e seu conteúdo “rende tributo ao presente justamente porque sua vontade é intervir (nele) para modificá-lo”. Portanto, são fruto de um determinado contexto e é precisamente sobre ele que elas buscam atuar, seja para apoiar ou opor-se a certos acontecimentos políticos, culturais ou econômicos de uma dada realidade histórica. Como espaço de fermentação de ideias, as revistas expressam afinidades, alianças e consensos, mas também confrontações, disputas, impugnações e dissensos, transformando-se em plataformas privilegiadas nas quais os intelectuais definem suas posições e estratégias para a disputa hegemônica. Horacio Tarcus (2020, p. 17) aponta que, nessa dinâmica, as revistas, em seus contextos de produção, podem caracterizar-se como contra-hegemônicas¹² e programáticas e, por isso, intervêm na esfera pública,¹³ estabelecendo algum tipo de agenda. *La Bicicleta* possuía um conteúdo programático que a colocava no espaço

¹² Para Raymond Williams (1979, p. 116) a contra-hegemonia indica que o processo hegemônico jamais será total ou exclusivo. A qualquer momento, formas de política e cultura alternativas ou diretamente antagônicas, podem surgir como elementos significativos na sociedade. Para o autor, “a ênfase política e cultural alternativa, e as muitas formas de oposição e luta, são importantes não só em si mesmas, mas como características indicativas daquilo que o processo hegemônico procurou controlar, na prática.”

¹³ Para Jürgen Habermas (2014, p. 35-80) o surgimento da esfera pública está ligado à ascensão da sociedade burguesa do século XVIII-XIX, a expansão dos meios de comunicação, da liberdade de expressão e de um público letrado que criaram as condições capazes de construir a opinião pública. O surgimento de uma esfera pública fez emergir um espaço público no qual assuntos de interesse geral são publicizados, debatidos, criticados e que podem levar ao consenso ou ao dissenso.

público como uma revista de resistência ao *status quo*, desafiando a ditadura pinochetista.

No ano anterior à criação da revista, em 1977, a Organização das Nações Unidas (ONU) havia manifestado sua preocupação com as violações dos direitos humanos no Chile e exigia explicações da ditadura. Em janeiro de 1978, em resposta, Pinochet, indignado com o posicionamento da ONU, que qualificou como afronta, convocou um plebiscito para consultar se os chilenos apoiariam ou não o governo militar. A opção “sim” ganhou com uma margem significativa. Para os opositores da ditadura, o resultado foi uma grande fraude, pois não existiam registros da votação e nem garantias mínimas de transparência. No ano de 1978, também foi aprovada a Lei da Anistia que proibia processos e condenações dos militares por delitos de “motivação política” praticados entre 11 de setembro de 1973 a 10 de março de 1978. Justamente o período mais violento da ditadura, marcado por sequestros, homicídios, torturas e outras violações aos direitos humanos. Tudo isso em meio a uma forte censura aos meios de comunicação (Cobo Maturana, 2015, p. 86).

Os anos de 1977 e 1978 também foram marcados pela reocupação dos espaços públicos como forma de resistência política. Nesse período, foi organizado o Primeiro Festival da Música Popular Universitária, que deu origem à Agrupação Folclórica Universitária; foi criada a Agrupação Cultural Universitária, primeira organização estudantil formada após o 11 de setembro de 1973; os Teatros itinerantes retomaram suas apresentações e as semanas pela Cultura e pela Paz ganharam fôlego. Em 1978, o governo ditatorial passou a permitir a criação de novas publicações como os suplementos, os semanários, os jornais e as revistas que começaram a surgir principalmente na capital Santiago (Osorio Fernández, 2011, p. 259). Tudo isso fazia parte de um emergente movimento social e cultural de oposição e denúncia à ditadura militar.

La Bicicleta surgiu efetivamente em setembro de 1978 após a permissão da Direção Nacional de Comunicação Social liberar uma notificação de registro da revista, e, como era de praxe, recomendar que a cada número a revista fosse enviada para avaliação. Publicada pela Editora *Granizo* em 75 números, entre 1978 e 1987, foi concebida como um projeto coletivo que envolvia jornalistas, sociólogos e jovens universitários. Eduardo Yetzén Peric foi seu diretor, um tipo de diretor

providencial,¹⁴ e Álvaro Godoy, subdiretor. Ambos permaneceram na revista até seu fim em 1987. À medida em que *La Bicicleta* se estruturava e se profissionalizava, aumentava seu conselho editorial e agregava chefe de redação, cartunistas, fotógrafos, diagramadores e distribuidores.

A revista se propôs a ser um meio de difusão artística e reflexão crítica que girava em torno da atividade cultural e social do Chile, objetivo levado a cabo em todos os seus números. Foi claramente de resistência cultural no sentido de criação, difusão e valorização dos bens simbólicos de uma “nova” cultura – assim como defendia o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), como veremos – que deveria se contrapor à política cultural imposta pelo governo pinochetista que defendia que a cultura não fosse instrumentalizada pela política, com clara alusão ao governo da UP. Segundo documento oficial da ditadura, ela havia “corroído o espírito da nação” por meio das manifestações culturais (Política Cultural del Gobierno de Chile, p. 31).

A política cultural da ditadura levou ao que os chilenos na época chamavam de apagão cultural. Isso significava uma política cultural baseada no livre mercado, que levou a uma diminuição da produção e de consumo de certos bens culturais e pela inserção de uma cultura internacional de massas (segundo *La Bicicleta*, de má qualidade e alienante) que não expressava a realidade social e política que se vivia no país naquele período. Por tudo isso, o lema da revista e dos movimentos de resistência, ao implementar e divulgar programas culturais contrários aos interesses da ditadura, era “apagar o apagão”. A expressão “apagão cultural”, portanto, não era para designar uma fase de improdutividade cultural, mas uma crítica à forma como as políticas culturais governamentais eram conduzidas e implementadas (Cobo Maturana, 2015, p. 9-11; Osório Fernández, 2011, p. 265).

A revista denunciava em suas páginas, ora de forma velada ora de forma aberta, a redução do poder econômico do Estado, a ausência de liberdade de cátedra nas universidades, o controle dos meios de comunicação e assinalava que o Chile vivia uma severa crise de identidade sem nenhum outro precedente na história do país. De acordo ela – e o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) –, a televisão estava sendo

¹⁴ Para Rocca (2014, p. 14), de modo geral, existe uma célula básica que forma uma revista, o grupo. No entanto, muitas têm à frente, como liderança, um editor providencial que as fundam, financiam e dirigem.

um instrumento eficaz para o projeto cultural da ditadura, pois convertia o Chile em um país consumista e apolítico. *La Bicicleta* foi um ponto de encontro para aqueles que não estavam de acordo com a censura e a repressão da ditadura militar. Ainda que sua posição política estivesse ligada aos espaços universitários e as esquerdas chilenas, o que, de algum modo, refletia em seu conteúdo e linha editorial, ela se constituiu como um espaço também para os *outsiders*, para a diversidade de opções e posicionamentos (Yentzén Peric, 2014, p. 30-36).

Durante toda a sua existência editorial, *La Bicicleta* apresentou uma série de seções, destinadas a temáticas variadas como música, dança, cinema, teatro, poesia, e também a temas poucos visitados à época, como feminismo, ecologia, sexualidade feminina, homossexualidade e bissexualidade. As seções não eram fixas e variaram muito durante sua publicação: “Cancionero”, a qual difundia letras e acordes musicais de distintas canções (a maioria de protesto); “Portada musical”, onde se realizava reflexões sobre música; “Librería”, a qual divulgava escritores chilenos; “Cartas de los lectores”, espaço dedicado ao diálogo com os leitores, que opinavam sobre os números anteriores, sugeriam temas para debates e faziam críticas ao contexto político e social chileno.

La Bicicleta publicava números especiais com o intuito de aprofundar o debate sobre temas diversos ou homenagear destacados escritores e músicos chilenos, como Violeta Parra (a alma da cultura popular, segundo a revista), Víctor Jara e Pablo Neruda (que se tornaram os dois grandes símbolos da resistência cultural neste período). Também apareceram especiais sobre música e músicos, democracia, paz, meio ambiente e muitos outros. No especial de 1983, Tomo I, sobre a paz, percebemos claramente o editorialismo programático¹⁵ da revista:

Las amenazas materiales a la paz se perciben a nivel político-social como consecuencia de la dominación económico-político-militar que ejerce un sector de la sociedad sobre la mayoría de la población. Esta amenaza se percibe en Chile en forma directa, cotidiana, cara a cara, y contiene una gran carga emocional. (Yentzén Peric, 1983, p. 1)

¹⁵ Em diálogo com as concepções metodológicas de Fernanda Beigel (2003, p. 108), compreendemos por editorialismo programático a linha editorial política de uma revista. *La Bicicleta* articulava e entrelaçava em suas páginas, como já apontamos, cultura e política como forma de resistência.

Além de divulgar inúmeras atividades artístico-culturais que ocorriam no Chile, organizava festivais de música, encontros com cantores e concursos de poesia, conto, desenho e fotografia, se transformando em uma importante gestora cultural. A revista publicava entrevistas com conhecidos expoentes das letras chilenas, como o poeta Nicanor Parra, o escritor Henrique Lihn e textos inéditos de escritores como Antônio Skármeta, Claudio Giacconi, Soledad Bianchi e do pesquisador Joaquín Brunner que contribuía com textos lúcidos sobre a cultura autoritária vigente no país em quase todos os números. Ao conceder espaços para os escritores, também promovia o debate sobre a literatura e seus distintos gêneros e estilos. Outra forte característica foi manter um constante diálogo com os intelectuais chilenos que estavam no exílio, publicando textos de escritores consagrados ou iniciantes sobre literatura, cinema e música. *La Bicicleta* também fez questão de estabelecer contato com escritores latino-americanos como o argentino Julio Cortázar que, além de enviar trechos inéditos de seus romances para serem publicados, ajudou a difundi-la na Europa, particularmente em Paris, onde vivia.

La Bicicleta reservou um espaço importante para retratar o panorama musical chileno e se tornou uma incansável divulgadora do movimento *Canto Nuevo* que surgiu em fins da década de 1970, em certa medida, herdeiro da *Nueva Canción*, pois incorporava muitos de seus intérpretes e repertórios. *Canto Nuevo* foi produzido por jovens músicos de origem universitária que recuperaram os espaços públicos como prática política de oposição à ditadura (Osório Fernández, 2011, p. 269-270). O movimento lançava propostas musicais que incorporavam tanto as influências nacionais quanto as internacionais como o jazz, a bossa nova e o rock – The Clash, Police, Sexy Pistols, Genesis. *La Bicicleta* concedia espaço também para músicos de outros países que possuíam vínculos com a canção política e social de protesto, como a norte-americana Joan Baez, a argentina Mercedes Sosa, o brasileiro Chico Buarque e os cubanos Pablo Milanêz e Silvio Rodríguez.

O número nove, publicado em 1981, marcou um momento de mudança para a revista. A partir daí ela dedicou um pouco mais de espaço para a música e passou a ser um fenômeno de vendagem, principalmente entre os mais jovens. Esse número foi dedicado quase que inteiramente ao músico cubano Silvio Rodríguez. Até então, a revista vendia de 500 a 1000 exemplares por número. Quando saiu o cancionário do músico cubano, vendeu 10.000 mil exemplares em apenas uma semana. Foi

necessária a impressão de mais volumes que, no final, chegou a um total de 45.000 mil exemplares (Torres Vásquez, 2014, p. 64). Um fenômeno impressionante se pensarmos que Silvio Rodríguez, um compositor cubano que fazia música de protesto, era pouco conhecido no Chile, inclusive era proibido tocar suas músicas nas rádios. A partir de então, *La Bicicleta* se vinculou de maneira significativa à experiência musical da juventude, não apenas como um simples registro ou testemunho da criação musical durante aqueles difíceis anos, mas também como um ator na construção das distintas e contraditórias memórias que se articulavam no cruzamento entre música e política sob o autoritarismo dos anos de 1980 no Chile (Osório Fernández, 2011, p. 279).

Além da música, o humor gráfico que narrava as desventuras de um anti-herói, criadas por Hérnan Vidal, também conhecido como Hervi, fazia um enorme sucesso na revista. Durante o governo da Unidade Popular, Hervi foi diretor de arte da Editora Quimantú e depois do golpe passou por importantes revistas como *Hoy* e *La Época*. O personagem central das historietas, criadas especialmente para a revista, era Supercifuentes. O anti-herói teve 33 episódios publicados na revista, apareceu pela primeira vez no número 8, em 1980, e teve sua última história publicada no n. 49, em 1984. Supercifuentes era um anti-herói desafortunado, um perdedor, um desempregado, um pária e subproduto dos experimentos econômicos da Escola de Chicago. Um típico chileno da classe média que morava na cidade de Caracópolis (nesse momento os caracóis eram símbolos do consumismo promovido pelo governo de Pinochet) e passava os dias como vendedor ambulante em uma cidade chamada Consumópolis, vendia produtos de primeira necessidade como bactérias infláveis, espelhos retrovisores para banheiros etc. Supercifuentes não possuía as formas atléticas de um super-homem, tinha cintura de ampulheta, era calvo, não bebia, não fumava, nunca era visto com mulheres, não possuía carro, não usava desodorante de marca conhecida. Seu lema era lutar pelo bem até derrotar o mal. Um super-herói que lutava por justiça social, mas que sempre terminava encarcerado (Torres Vásquez, 2014, p. 86-87). Hervi representava com muito humor centenas de desempregados pelo país afora.

Em 1984, ocorreu no Chile um forte debate sobre a censura e a liberdade de expressão e os movimentos nas ruas tornavam-se cada vez mais massivos, o que levou a uma forte reação do governo ditatorial, inclusive decretando, novamente, o Estado de Sítio, em resposta a uma

onda de bombas, greves e protestos de rua que vinham acontecendo desde maio de 1983 (Bravo Vargas, 2012, p. 89). A revista foi proibida de circular de novembro de 1984 a junho de 1985. Em julho de 1985, no número 61, *La Bicicleta* decidiu fazer uma edição quase que com somente as cartas dos leitores que tinham sido enviadas durante a suspensão, que manifestavam profundo apoio à revista e total repúdio às ações repressivas da ditadura. Em 1986, ano em que Pinochet sofreu um atentado, os chilenos assistiram a um retorno da violência praticada nos anos iniciais da ditadura. Nesse momento, a revista teve sua sede invadida, tudo foi destruído e seus membros perseguidos. Retornou em 1987 com mais dois números, porém sem condições de reerguer toda a estrutura anterior. Em 1990, com o fim da ditadura, publicou um volume, uma espécie de balanço sobre sua própria história. *La Bicicleta* se destacou como uma das mais importantes vozes de resistência naquele período, não só cultural, mas também política, junto com outros movimentos importantes como o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), o qual analisaremos na próxima seção do artigo.

3 O engajamento político-cultural do *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) no contexto ditatorial chileno

Em 1979, ano seguinte à criação da revista *La Bicicleta*, emergiu na *Avanzada* cultural chilena um inovador grupo artístico denominado *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), composto pelos escritores Diamela Eltit e Raúl Zurita, pelos artistas visuais Juan Castillo e Lotty Rosenfeld e pelo sociólogo Fernando Balcells. O CADA foi um coletivo responsável pela realização de atividades diversificadas de intervenção urbana e performances no conturbado cenário ditatorial, apresentando reflexões críticas ao regime de Augusto Pinochet e debatendo sobre o papel político e social das artes. O grupo atuou por aproximadamente seis anos, encerrando as suas atividades em 1985. Nesta seção do artigo, apresentamos alguns dos debates suscitados pelo coletivo, analisamos o seu modo de atuação na cena pública e verificamos de que forma as revistas culturais, como a *La Bicicleta* e *Hoy*, auxiliaram na divulgação dos seus trabalhos.

Logo após a formação do CADA, em outubro de 1979, o grupo lançou um manifesto intitulado *Fundamentación*, no qual apresentava suas principais ideias. No documento, o coletivo afirmou que o Chile se

encontrava submetido a um governo ilegítimo e violento, que cerceava os direitos da população e transformava radicalmente o estilo de vida chileno, tornando-o mais individualista e com menos capacidade de promoção de um modo de viver coletivo e igualitário. Era, então, necessário que os artistas desenvolvessem obras que combatessem as estruturas repressivas impostas pela ditadura e tentassem modificar o cotidiano da população (CADA, 1979, p. 1-6, *apud* Neustadt, 2001, p. 108-113).

No manifesto, o coletivo destacou que: “Definimos entonces la producción de una nueva vida como el sentido de nuestro trabajo, su enmarque final” (CADA, 1979, p. 6, *apud* Neustadt, 2001, p. 113). Para o CADA, a função da arte seria a de “correção da vida”, ou seja, as produções culturais deveriam dialogar com o cotidiano da população e propor reflexões visando alterar a realidade. A própria vida deveria ser compreendida como uma obra de arte passível de ser lapidada e, nesse sentido, todos os sujeitos seriam considerados, pelo grupo, como potenciais artistas.

Por realizar tais “fusões” entre “arte-vida” e “arte-política”, é possível considerar que o CADA contribuiu para o desenvolvimento de uma arte de caráter neovanguardista no Chile. Em suas produções, os membros do coletivo, além de fazer amplo uso de manifestos poéticos, inovaram ao utilizar de linguagens, objetos e espaços não tradicionais em suas obras, conferindo, assim, um sentido mais amplo para as artes, que provocaram tanto um rompimento com padrões estéticos tradicionais, como um questionamento ao contexto ditatorial chileno (Richard, 2014, p. 71).

Especificamente em relação aos locais de desenvolvimento de suas intervenções urbanas e performances, deve-se destacar que priorizava a execução de produções culturais em espaços abertos, como as ruas e entorno urbano em geral, visando romper com a ideia de que as expressões artísticas deveriam ser expostas apenas em locais “oficiais”, como os museus e as galerias. Os artistas propunham que toda a cidade fosse compreendida como um museu a ser ocupado pelos cidadãos e que a luta contra a ditadura envolvesse a reconquista da liberdade de se expressar e de atuar na cena pública. Nota-se, por conseguinte, que o coletivo apresentava uma ideia próxima a que pesquisadores como Henri Lefebvre (2006, p. 101) defenderam: a cidade como *prática*, fruto não só da matéria, mas da relação entre os seres humanos. Relação esta que deve primar pelo debate, incentivar o espírito crítico e a liberdade de pensamento.

Outra marca característica do CADA foi a constante utilização da expressão “ação de arte” (que, inclusive, compõe o nome do grupo: *Colectivo Acciones de Arte*), indicando que os seus trabalhos teriam uma dimensão prática. Ou seja, uma proposta de elaboração e execução de uma obra que envolvesse a atuação de seus integrantes, mas buscando, também, envolver o público, convidando-o para a reflexão e, sobretudo, para a ação. Assim, para entender essas “ações de arte” é também essencial considerar o valor dado à ideia de *coletividade*, visto que priorizava a realização de obras em conjunto com a população e rejeitava uma produção apenas comercial. A opção por realizar trabalhos gestados em um coletivo artístico possuía, assim, um claro sentido político. A valorização desse tipo de produção contrariava a própria ideologia individualista promovida pelo pinochetismo, e questionava o desmonte de um espírito de coletividade em voga naquele contexto por, entre outras razões, ser visto pelas forças armadas como potencializador de ações de impacto, capazes de desestabilizar a “ordem” imposta.

Para melhor elucidarmos a atuação do CADA, analisamos com mais detalhes o primeiro trabalho realizado pelo grupo, intitulado *Para no morir de hambre en el arte*, dividido em quatro etapas, todas realizadas em 1979. De modo geral, essa “ação de arte” apresentava uma crítica mais direcionada às consequências do projeto econômico neoliberal imposto no Chile durante a ditadura de Augusto Pinochet.

Na primeira etapa do trabalho, os integrantes do coletivo compraram cem pacotes de meio litro de leite e os distribuíram entre habitantes de uma região periférica de Santiago: a *Comuna la Granja*. Nessas embalagens haviam pintado a frase *1/2 litro de leite*, por meio da técnica de estêncil. Tal dado fazia referência ao projeto governamental implementado por Salvador Allende que objetivava a distribuição diária de meio litro de leite para as crianças chilenas. No item quinze do *Programa Básico de la Unidad Popular*, apresentado em 17 de dezembro de 1969, constava a proposta e, em seus discursos políticos, Allende reforçou a necessidade da medida, destacando o compromisso do seu governo em combater a desnutrição infantil. Essa ação mostrava, por conseguinte, a preocupação por parte da Unidade Popular (UP) com as comunidades que viviam em situação de abandono e exclusão e a compreensão de que o governo deveria intervir para minimizar os problemas sociais.

Com o golpe de Estado em 1973, uma nova agenda política e econômica foi implementada. O autoritarismo de Pinochet, acompanhado do modelo neoliberal imposto no país, findou com diversos projetos de assistência social. A perda de direitos marcou esse regime e trouxe inúmeros prejuízos para a população chilena. Foi objetivando denunciar tal situação que o grupo CADA realizou a sua primeira “ação de arte”. Ao distribuir os cem pacotes grafados com a frase *1/2 litro de leche* nas embalagens, convidava as pessoas a relembrem e debaterem sobre a importância das ações governamentais promovidas (ou ampliadas) pela UP e a analisarem criticamente o sistema em voga naquele contexto.

Após a distribuição do leite, os artistas deram início à segunda etapa do trabalho. Eles escreveram e publicaram um poema na revista *Hoy*, uma das poucas contrárias ao governo ditatorial ainda em circulação no país e que ajudou na veiculação de obras do grupo:

Imaginar esta página completamente blanca.

Imaginar esta página blanca
Accediendo a todos los rincones de Chile
como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile
privado del consumo diario de leche
como páginas blancas para llenar.

Colectivo Acciones de Arte

(CADA, 1979, p. 46)

No texto, os artistas empregaram figuras de linguagens, utilizando de vários simbolismos, principalmente o da cor branca, que remetia tanto ao vazio de uma página “em branco”, a ser preenchida pelas palavras que compunham o poema, quanto ao branco do leite, alimento que deveria ser acessível para todas as famílias. A poesia nos leva, entretanto, a pensar sobre outra realidade, em que “cada rincón de Chile” estava privado do consumo desse alimento, sendo obrigado a lidar com a falta, com um vazio associado metaforicamente ao das “páginas blancas para llenar”. Dessa forma, por meio do poema, os membros do CADA reiteraram as suas críticas às consequências sociais do regime pinochetista e fizeram uso da revista *Hoy* como instrumento de divulgação de suas análises.

A terceira etapa da “ação artística” consistiu na escrita de um manifesto intitulado *No es una aldea*, traduzido para os idiomas oficiais da ONU à época (além do espanhol, o francês, inglês, russo e chinês) e declamado publicamente em frente ao edifício sede da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), em Santiago. No manifesto, o grupo destacou que o espaço de onde falava não deveria ser considerado como uma “aldeia isolada”, marcada somente pela fome e pela dor, mas “un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir” (CADA, 1979, *apud* Neustadt, 2001, p. 128). Assim, assumia que a realidade presente era passível e necessária de ser alterada. No manifesto também destacou que

[...] ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y una nueva forma colectiva de vida [...] (CADA, 1979, *apud* Neustadt, 2001, p. 128).

A busca pela “correção da vida” é associada diretamente aos trabalhos de arte. Em seguida, o grupo afirmou no manifesto que o único sentido que as palavras “arte”, “ciência”, “política” e “técnica” poderia assumir era de “produção de vida” e finalizou afirmando: “Despojados, hoy es el hambre, el dolor, la expropiación de nuestras fuerzas físicas y mentales; pero ese recorrido es también el mundo por ganar, no es una aldea” (CADA, 1979 *apud* NEUSTADT, 2001, p. 128). O texto destacou a necessidade de união entre os povos, percebendo a luta contra diversas formas de opressão e desigualdade como algo coletivo. A última frase retoma essa ideia por meio do simbolismo da aldeia, reforçando que não se falava de um lugar a ser visto como isolado, oposto e distante dos outros países, propondo, assim, relações colaborativas entre eles. O fato de traduzir o texto em todos os idiomas oficiais da ONU, tornando-o mais acessível em outras localidades, reforça tal proposta.

Após a leitura do manifesto *No es una aldea*, o CADA iniciou a quarta etapa da sua “ação de arte”, que consistiu em intervir em um espaço tradicional: a *Galería Centro Imagen*, em Santiago. Ao propor essa intervenção, objetivava realizar uma apresentação não usual, capaz de subverter as concepções artísticas mais tradicionais frequentemente presentes nos museus e nas galerias, como já apontamos. Para realizar essa fase do trabalho, os artistas compraram uma caixa de acrílico

transparente onde colocaram várias embalagens com meio litro de leite, semelhantes às distribuídas na primeira etapa da “ação de arte”. Na parte superior havia uma divisória onde posicionaram um exemplar da revista *Hoy*, aberta na página em que o poema do grupo foi publicado, além de colocarem uma fita que continha a gravação da leitura do manifesto *No es una aldea*. A obra era ainda composta por dois televisores (cada um disposto de um lado da caixa de acrílico) em que exibiam trechos das filmagens das quatro etapas que envolvia o trabalho. A instalação foi realizada no centro do saguão da galeria, visando despertar a atenção dos frequentadores do local:

Figura 01 – Fotografia da obra artística apresentada pelo CADA na *Galería Centro Imagen* (1979).



Fonte: Rosenfeld [...] (1979).

A intervenção na *Galería Centro Imagen* uniu, como destacamos, aspectos de todas as etapas do trabalho *Para no morir de hambre en el arte*. Ao colocar as embalagens de leite ao centro, dentro da caixa, o grupo as apresentou não apenas como um simples alimento, mas como uma obra artística sobre a qual as pessoas deveriam refletir, considerando tanto o sentido da forma, visto que extrapolam os suportes clássicos para a arte, quanto o sentido do conteúdo da mensagem transmitida, remetendo novamente à perda de direitos e a intensificação da desigualdade social, resultantes da ditadura militar no país. A fita e o poema presentes

convidavam o espectador a conhecer as outras etapas do trabalho e, em conjunto com as imagens exibidas nos televisores, contribuíram para divulgar as ideias defendidas pelo coletivo. O próprio uso das TVs como elementos constitutivos dessa obra também apresentava um forte simbolismo, visto que havia ampla censura sobre os canais televisivos estatais, por parte da ditadura militar (Duran, 2012, p. 15). Assim, ao exibir a sua “ação de arte” nos televisores, o grupo contestava o controle exercido pela ditadura e divulgava um contradiscurso¹⁶ ao que era produzido e propagado pelo regime por meio desse veículo de comunicação. As cenas divulgadas pelo coletivo denunciavam as arbitrariedades e violências do pinochetismo, destacando as contradições entre o que se via na TV e o que ocorria no cotidiano da população naquele período.

Esse primeiro trabalho do grupo CADA, além de ter contado com o auxílio do periódico *Hoy*, também dispôs da colaboração de *La Bicicleta* em sua divulgação, o que demonstra, em termos analíticos, uma rede de resistência cultural à ditadura que interligava diversas frentes. O quinto número de *La Bicicleta* (referente aos meses de novembro e dezembro de 1979) cedeu três páginas, nas quais o coletivo pode apresentar o “passo a passo” das suas primeiras intervenções urbanas. Em seu oitavo número (referente aos meses de novembro e dezembro de 1980), a revista concedeu duas páginas para apresentar o processo de criação literária de Diamela Eltit e divulgar um trabalho artístico individual de Lotty Rosenfeld. Na mesma edição, cedeu outras duas páginas para Fernando Balcells publicar um texto, em nome do CADA, no qual debateu sobre as concepções de arte e política do grupo e divulgou o trabalho do coletivo. Em parte da matéria, Balcells escreveu:

Hablamos de ideologías. En una época en que el modelo político dominante busca reciclar nuestra conciencia de la historia, borrando de nuestra memoria y de nuestra vida cotidiana todo rastro de identidad cultural que no sea funcional a su proyecto. En momentos

¹⁶ A expressão “contradiscurso” é utilizada nesse artigo para se referir a elaboração de uma argumentação de oposição e desnaturalização do discurso oficial, imposto pela ditadura pinochetista. Nesse sentido, o contradiscurso se caracteriza por resistir a uma leitura única sobre a história do país e sobre as possibilidades de ações, concepções políticas, sociais etc. de que dispunham os chilenos naquele contexto. O discurso do Estado não é entendido, portanto, como absoluto.

en que regiones completas de nuestra experiencia colectiva corren peligro de perderse, sepultadas bajo las exigencias disciplinarias de un conformismo fatalista, nuestras acciones de arte configuran una opción más que de arte, de vida (Balcells, 1980, p. 8).

O trecho reforça, assim, como as concepções de “arte-vida” e “arte-política” estavam imbricadas no processo criativo neovanguardista do grupo. A defesa por uma arte engajada, comprometida em intervir, coletivamente, nas vicissitudes históricas do país, ficava evidente. Por fim, o espaço cedido pela *La Bicicleta* para propagar as ideias do coletivo, demonstrava como partilhavam de anseios políticos e culturais comuns, comprometidos na luta contra o pinochetismo e pelo avanço da democracia no país.

Em todas as atividades realizadas pelo CADA, tais anseios de reconquista democrática ficaram evidentes. Pouco depois da realização de *Para no morir de hambre en el arte*, o grupo executou outras ações, como *Inversión de escena* (1979)¹⁷, *Ay Sudamérica* (1981)¹⁸ e *Viuda* (1985)¹⁹. Em 1983, foi levado a cabo pelo CADA o trabalho *NO +*. Havia completado dez anos do golpe de Estado e o coletivo acreditava ser necessário criar alguma expressão que fosse empregada e completada pela própria população, convertendo-se em símbolo da luta pelo fim do regime pinochetista. O grupo, então, criou o *slogan No +*, acreditando que

¹⁷ Em linhas gerais, se tratou de uma intervenção urbana em que o coletivo realizou um “desfile” com caminhões usados para comercializar leite em Santiago, objetivando denunciar a falta do alimento para setores empobrecidos pela ditadura, assim como denunciaram em *Para no morir de hambre en el arte*. Além disso, estacionaram os caminhões em frente ao Museu de Belas Artes e colocaram um enorme pano branco cobrindo a entrada do edifício. A proposta era “inverter a cena” ou “inverter o olhar” dos transeuntes e frequentadores do museu, para que considerassem a própria cidade um espaço a ser ocupado politicamente e artisticamente.

¹⁸ Uma das mais ousadas obras do CADA. Os artistas lançaram panfletos com mensagens de protesto por meio das janelas de pequenas aeronaves, voando sobre Santiago. O efeito visual do lançamento dos panfletos remetia ao de bombas, em associação metafórica ao ataque de 11 de setembro de 1973 ao palácio *La Moneda*. As “bombas” do CADA, no entanto, eram “bombas” de protesto à ditadura.

¹⁹ Publicação realizada em revistas culturais, em que apresentavam uma fotografia de uma mulher cujo marido se encontrava na categoria de “desaparecido político” pela ditadura. A proposta era denunciar a violência ditatorial por meio da imagem dos que restaram, da dor do luto.

poderia atrair a atenção dos chilenos para completá-lo com tudo aquilo que não mais desejavam que estivesse presente no país, formando frases como: *No + dictadura*; *No + hambre*; *No + censura*. Durante a noite, mesmo ameaçados pelo “toque de recolher”²⁰, começaram a espalhar *No +* em diversos espaços da cidade. Os artistas optaram por escrever em alguns casos apenas o *slogan* e, em outros, o completaram formando frases antiditatoriais, assim, indicando que os outros *No +* também poderiam ser transformados pelos transeuntes em frases de denúncia política. A proposta deu certo e as ruas e muros das cidades passaram a exibir diversos *No +*, completados coletivamente.

Outrossim, embora *No +* tenha se espalhado e mobilizado muitos chilenos, algumas das obras do CADA desse projeto foram censuradas. No rio Mapocho, por exemplo, o coletivo havia colocado um enorme cartaz em que constava o *slogan No +* seguido por um desenho de uma arma, indicando, possivelmente, “não mais violência”, “não mais ditadura”. O cartaz foi recolhido pouco após a colocação pelo coletivo. No entanto, o fato de ter tido produções censuradas (assim como ocorreu com *La Bicicleta*) não levou os membros do grupo a deixarem de se mobilizar. O coletivo seguiu criando novas produções e estratégias de denúncias.

É, ainda, necessário fazer uma observação sobre o CADA. Não há um consenso claro, inclusive entre os próprios integrantes do grupo, sobre a data final de encerramento das suas atividades. No entanto, sabe-se que ele chegou ao fim aproximadamente em 1985, em um contexto em que as *protestas nacionales*²¹ já ocupavam o país e integrantes do coletivo passaram a se engajar intensamente nessas manifestações. Raúl Zurita, por exemplo, associou o fim do grupo à emergência dessas manifestações, dizendo que o coletivo, para ele, “deja de tener sentido [...] cuando comenzaron las protestas masivas, cada una de las cuales implicaba una creatividad popular que me hizo entender que lo nuestro ya había cumplido con su tiempo” (Zurita *apud* Neustadt, 2001, p. 80).

²⁰ “Toques de recolher” referem-se aos decretos impostos durante a ditadura militar chilena que restringiam os horários em que os sujeitos poderiam circular pelas ruas das cidades (tanto a pé, quanto por meio de seus carros e/ou com outros veículos automotores), além de trazerem outras determinações, como sobre o número máximo de sujeitos que poderiam compor alguma reunião, mesmo em domicílios.

²¹ Conjunto de manifestações civis que eclodiram em meados da década de 1980, responsável por promover uma ampla rearticulação social e política em setores de oposição ao pinochetismo (Fredrigo, 1998, p. 63-73).

O fim do coletivo, no entanto, não significou o encerramento das mensagens de suas obras. Quando ocorreu o plebiscito de 1988, no qual a população chilena deveria votar para a manutenção ou não de Pinochet por mais oito anos no comando do país, o slogan *No +* foi amplamente retomado por ativistas da oposição. Desse modo, pode-se afirmar que a mensagem da obra do grupo transcendeu os próprios artistas, convertendo-se em força motora da resistência. O mesmo também aconteceu com *La Bicicleta*. Em momentos de censura, em que a revista não pôde circular, os debates promovidos continuaram vivos na sociedade chilena, auxiliando na articulação de movimentos de protesto.

Considerações finais

A ditadura chilena implementou novas políticas para reestruturar as artes e as práticas culturais no novo país que desejava construir, rompendo com o passado recente, em especial com tudo aquilo que pudesse representar uma memória positiva do governo de Allende. A palavra de ordem era destruir o que existia e reelaborar um novo cenário cultural com bases no nacionalismo autoritário. Com esse fim, livros e filmes foram queimados; murais foram ocultados; artistas e intelectuais foram presos, torturados e exilados; rádios e editoras foram fechadas. Em meio a tudo isso, e como resposta a esse contexto de rigidez cultural, surgiam vozes que colocaram em ação uma importante resistência cultural, como a revista *La Bicicleta* e o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), que trouxeram importantes críticas e testemunhos enriquecedores ao debate político-cultural para a sua época. Participaram como protagonistas de inúmeras atividades culturais que promoveram e geraram registros e análises em contraponto às políticas culturais autoritárias do regime pinochetista.

La Bicicleta e o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), com suas produções culturais, defendiam, cada um à sua maneira, a configuração de um “outro viver”, de novas expressões criativas e de novas formas de compreender a realidade plasmada desde 1973. Ambos tinham como objetivo central construir e legitimar novos espaços de resistência – cultural e política – e de expressão artísticas para romper com as estruturas impostas pela ditadura. A revista participava desse cenário com uma proposta de resistência gráfica que passava inclusive pelo humor; o coletivo, com intervenções urbanas e performances neovanguardistas

que ocupavam espaços singulares na vida da cidade, em um esforço para que a boa memória sobre o governo da Unidade Popular não se apagasse como queria a ditadura pinochetista. Ambos construíram uma memória (ou várias) por meio de diferentes linguagens e de produções simbólicas que fizeram surgir um sentimento de resistir.

Referências

- AGGIO, A. *Democracia e socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BALCELLS, F. Acciones de arte hoy en Chile. *La Bicicleta*, Santiago de Chile, v. 9, n. 8, p. 7-10, nov.-dic., 1980. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-99319.html>. Acesso: 26 maio 2023.
- BEIGEL, F. Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Maracaibo, año 8, n. 20, p. 105-115, 2003.
- BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRAVO VARGAS, V. Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989. *Política y Cultura*. México, n. 37, p. 85-112, ene. 2012.
- COBO MATURANA, M. *Revista La Bicicleta: lenguaje visual de una resistencia cultural*. 2015. 308f. Tesis – (Título en Diseño Grafico). Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2015.
- CATALÁN, C.; MUNIZAGA, G. *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago: CLACSO, 1986.
- COELHO NETO, R. *Exílio, intelectuais, literatura e resistência política nas revistas Literatura Chilena e Araucaria de Chile (1977-1989)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.
- COLECTIVO ACCIONES DE ARTE. Poesia: imaginar esta página completamente blanca. *Hoy*, Santiago, Chile, v. 1, n. 115, s/p., 3 oct. 1979.
- DALMÁS, C. *Brigadas muralistas e cartazes de propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)*, 2006. 191 f. Dissertação – (Mestrado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS DEL GOBIERNO DE CHILE, Santiago, marzo 11 de 1974. *Archivo Chile/CEME*. Centro de Estudios Miguel Enriquez. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0005.pdf. Acesso em: 26 maio 2023.

DEL ALCÁZAR, J. *Chile en la pantalla*. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998). Santiago: DIBAN/Universitat de València, 2013.

DEL POZO ARTIGAS, J. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2018.

DONOSO FRITZ, K. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. *Dossier Chile contemporáneo*. Santiago, n. 29, agosto, p. 01-34, 2012.

DURAN, S. *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM Ediciones, 2012.

ERRÁZURIZ, L. H. Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, v. 44, n. 2, p. 136-157, 2009.

FFRENCH-DAVIS, R. *Entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad: tres décadas de política económica en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

JARA, I. Discurso cultural da ditadura chilena. Entre a pátria e o mercado. In: MOTTA, R. P. S. (Org.). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 313-333.

JORDÁN, L. Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 63, n. 212, p. 77-102, jul./dic. 2009.

HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*. São Paulo: Unesp, 2014.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2012.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

La Bicicleta (1978-1987). Disponível em: www.memoriachilena.gob.cl. Acesso: 26 maio 2023.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2006.

NEUSTADT, R. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, n. 10, 1993, p. 12.

OSÓRIO FERNÁNDEZ, J. *La Bicicleta*, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia: música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984. *A contracorriente*, v. 8, n. 3, p. 255-286, 2011.

PARANO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE. COLECTIVO ACCIONES DE ARTE - CHILE. *La Bicicleta*, Santiago de Chile, v. 1, n. 5, p. 22-24, nov./dez, 1979. *Cronica*. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54776.html>. Acesso em: 26 maio 2023.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, vol. 2, nº3, 1989, p. 3-15

POLÍTICA CULTURAL DEL GOBIERNO DE CHILE, Santiago, Departamento Cultural - Asesoría Cultural de la Junta De Gobierno, 1975. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. Disponível em: <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf>. Acesso em: 26 maio 2023.

PROGRAMA Básico de la Unidad Popular, 17 dez. 1969. In: *Marxists Internet Archive: archivo Salvador Allende*. [01 jan. 2016]. Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/allende/1969/diciembre17.htm>. Acesso em: 26 maio 2023.

RICHARD, N. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014.

ROCCA, P. Por qué, para qué una revista (sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano). *Hispanamérica*, ano 33, n. 99, p. 3-19, 2014.

ROSENFELD, L. *Instalación en Galería Centro Imagen*. Santiago: [s.n.], 1979. 1 fotografia. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/31%3Fas_overlay%3Dtrue&js=. Acesso em: 29 maio 2023.

SÉMELIN, J. “Qu’est-ce que ‘résistir’?” *Esprit*, Paris, v. 01, n. 198, jan. 1994, p. 50-63.

SARLO, B. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *America, Cahiers du CRICAL*, Paris, Sorbonne la Nouvelle, n. 9-10, p. 9-15, 1992.

SCHMIEDECKE, N. A. “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”: a Nova Canção Chilena e a “questão cultural” no Chile da Unidade Popular. 2017. 270 f. Tese (Doutorado em História e Cultura Social), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), 2017.

SUBERCASEAUX, B. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde Independencia hasta el Bicentenario*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, vol. III, 2011.

TARCUS, H. Las revistas culturales latinoamericanas: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles. Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2020.

TORRES VÁSQUEZ, R. P. *Así pedaleábamos*. Santiago de Chile: Salviat Impresores, 2014.

VALDIVIA DE ZÁRATE, V. Pinochetismo e guerra social no Chile. In: MOTTA, R. P. S. (Org). *Dictaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 121-141.

YENTZÉN PERIC, E. *La voz de los setenta: un testimonio sobre la resistencia cultural a la dictadura, 1975-1982*. Santiago de Chile: CIPOD, 2014.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Recebido em: 10/06/2023

Aprovado em: 05/10/2023



Reimaginar o passado para reconfigurar o presente

Reimagine the past to reconfigure the present

Camila Carvalho

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
ccamilacarvalho45@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5170-0283>

Resumo: Tomando como ponto de partida a noção de realismo capitalista cunhada por Mark Fisher, este trabalho elabora uma leitura de “Los estigmas del cuerpo”, ensaio publicado pela escritora chilena Diamela Eltit quando da comemoração dos 25 anos do golpe de Estado chileno. O artigo está estruturado em três partes: na primeira, apresentamos o conceito de realismo capitalista, bem como a crise de imaginação que ele expressa; na segunda, com o objetivo de demonstrar como o realismo capitalista se apresenta no contexto chileno, recuperamos o conhecido discurso de Patrício Aylwin proferido em 1991 por ocasião da reabertura do Congresso Nacional; e, finalmente, na terceira parte, apresentamos uma leitura do ensaio de Eltit com o intuito de, por um lado, demonstrar o modo como a autora recompõe o vínculo que o realismo capitalista – expressão ideológica do neoliberalismo – estabelece com a operacionalização do esquecimento; e, por outro, de que maneira ela elabora seu enfrentamento.

Palavras-chave: neoliberalismo; ditadura chilena; realismo capitalista; memória; Diamela Eltit.

Abstract: Taking as a starting point the notion of capitalist realism coined by Mark Fisher, this paper elaborates a reading of “Los estigmas del cuerpo”, an essay published by the Chilean writer Diamela Eltit on the 25th anniversary of the Chilean coup d’état. The article is structured in three parts: firstly, we present the concept of capitalist realism, as well as the crisis of imagination it expresses; in the second part, with the aim of demonstrating how capitalist realism presents itself in the Chilean context, we recover the well-known speech given by Patricio Aylwin in 1991, on the occasion of the

reopening of the National Congress; and finally, in the third part, we present a reading of Eltit's essay with the intention of, on the one hand, demonstrating the way in which the author re-establishes the link that capitalist realism – the ideological expression of neoliberalism – establishes with the operationalization of forgetting, and on the other hand, how she elaborates her confrontation.

Keywords: neoliberalism; Chilean dictatorship; capitalist realism; memory; Diamela Eltit.

1 Um certo tipo de imaginação histórica

“É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”. O slogan inscrito na capa da obra de Mark Fisher¹ funciona quase como uma definição para o conceito que lhe dá título: o que o “realismo capitalista” expressa é uma crise de imaginação. Imersos num sistema repleto de contradições – mas carente de efetivo antagonismo –, somos levados a presumir sua inevitabilidade. Instruídos a renunciar à luta, abraçamos a impotência. Esgotados, acabamos por consentir, ainda que relutantes, com o atual estado das coisas. Aceitando que o futuro fracassou, asseveramos a inocuidade do passado. Convencidos de que não há nada a fazer, nos resignamos a transitar adoecidos pelo irremediável presente.

Fisher desenha um conceito cuja figura poderia ser a de um espelho circense: o reflexo é uma imagem distorcida que apresenta como realidade o que é ideologia. Funcionando menos como um diagnóstico que como uma conquista política, o realismo capitalista é uma “atmosfera penetrante que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação – *agindo como uma espécie de barreira invisível, limitando a ação*” (Fisher, 2020, p. 33, grifo nosso). Para enfrentar esse processo de colonização do corpo e do pensamento não basta, contudo, denunciar o mal-estar que ele provoca: o papel da ideologia capitalista, adverte Fisher, “não é o de fazer a defesa explícita de nada, mas ocultar o fato de que as operações do capital não dependem de nenhum tipo de subjetividade ou crença”

¹ Referimo-nos ao livro *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Cf. Fisher (2020).

(Fisher, 2020, p. 12). A ideologia do capitalismo em geral, continua o autor na esteira de Slavoj Žižek,

consiste precisamente em supervalorizar a crença – no sentido de atitude subjetiva interior – a despeito das crenças que exibimos e exteriorizamos em nossos comportamentos. Contudo que acreditemos (em nossos corações) que o capitalismo é mau, somos livres para continuar participando da troca capitalista. De acordo com Žižek, o capitalismo em geral se apoia em uma estrutura de denegação. Acreditamos que o dinheiro é apenas uma convenção sem sentido, desprovido de valor intrínseco, no entanto, agimos como se possuísse um valor sagrado. Pior, esse comportamento depende da negação inicial – só somos capazes de fetichizar o dinheiro em nossas ações porque já tomamos uma distância irônica em relação a ele em nossas cabeças. (Fisher, 2020, p. 26-27).

Menos interessado em apresentar-se como a melhor opção que em afirmar-se como a única alternativa, a esse sistema não há nada mais rentável que questionar a si mesmo. Daí que Fisher considere temerário um enfrentamento que se perfaça por meio da crítica moral.² Evocar a relação direta que, de fato, o capitalismo estabelece com a geração da pobreza, da fome ou da violência – elaborando essas questões de maneira restrita o suficiente para evidenciar um traço estrutural *desse* modo de produção, mas generalizado o bastante para obstar sua redução a mera contingência – é uma estratégia não só prevista, como também facilmente neutralizável pelo próprio sistema. Isso porque, sugere Fisher, sua eficiência não está vinculada nem à sua capacidade de relativizar os problemas que produz, nem à sua habilidade retórica para atribuí-los a outrem. Ao realismo capitalista não interessa negar a existência da pobreza, da fome ou da violência, mas antes, apresentá-las como aspectos *incontornáveis* da realidade em si mesma: *convertendo* suas contradições em pura inevitabilidade, essa ideologia pode *subverter* “a esperança de um dia eliminar tais formas de sofrimento” em mero “utopismo ingênuo” (Fisher, 2020, p. 33). Mas não por acaso. Somente quando aprendemos a ignorar a potência do impossível, tornamo-nos capazes de aceitar que o estado atual das nossas formas de vida é, por princípio, imutável. Apenas quando estamos convencidos de que não há alternativa, podemos consentir com os limites burocráticos da possibilidade.

² Cf. Fisher (2020, p. 33)

Embora se trate do *modus operandi* do capitalismo neoliberal – e que, portanto, nos afeta a todos de modo amplo e geral –, talvez não seja exagero afirmar que em nenhum outro país latino-americano esse processo de reversão e subversão tem sido experienciado, de modo tão ostensivo, como no Chile. Forjada pelo primeiro presidente eleito depois do fim da ditadura, a “medida do possível” é, literalmente, a figura que deforma e dá forma à democracia chilena.

2 A democracia não é uma dádiva gratuita

No dia 21 de maio de 1990, Patricio Aylwin comparecia ao Congresso Nacional para inaugurar, depois de dezessete anos de autoritarismo, a 320ª Sessão Legislativa Ordinária. Nesta ocasião histórica, o recém-eleito Presidente da República opta por abrir seu discurso evocando a ditadura pelo avesso: “Há 70 dias, nós chilenos vivemos novamente sob um regime democrático” (Chile, 1990, p. 2, tradução nossa).³ Destacando os elementos que lhe parecem fundamentais – o sufrágio universal, a submissão às normas jurídicas e a garantia plena dos direitos e liberdades individuais –, Aylwin distingue o recém-instalado regime democrático como a “forma de convivência humana mais adequada à razão, ao progresso da civilização e à *nossa própria idiosincrasia nacional*” (Chile, 1990, p. 2, grifo nosso).⁴ Pouco mais adiante, contudo, essa primeira definição – distanciada, burocrática e protocolar – é aglutinada a uma outra imagem de democracia:

Um novo espírito impera na convivência nacional. O ambiente de confronto, desqualificação, ódio e violência que prevaleceu por tanto tempo, foi substituído por um ambiente de paz, respeito pelas pessoas, debate civilizado e busca de acordos. [...] ninguém pode negar seriamente que o Chile vive uma fase promissora de reunificação nacional. A lógica da guerra que dividia os chilenos em amigos e inimigos foi substituída pela lógica da paz, na qual

³ Todas as traduções do espanhol são de nossa responsabilidade. No original: “Desde hace 70 días los chilenos vivimos nuevamente bajo un régimen democrático”.

⁴ No original: “la forma de convivencia humana más acorde con la razón, con el progreso de la civilización y con nuestra propia idiosincrasia nacional”.

nos reconhecemos a todos como compatriotas, quaisquer que sejam nossas diferenças. (Chile, 1990, p. 2-3, grifo nosso).⁵

A “nova e promissora realidade” – ele considera justo reconhecer em seguida – havia se tornado possível, em grande parte, “graças à disposição e à conduta responsável” daqueles que, como ele próprio, aceitaram as regras do jogo apesar de considerá-las injustas. Mas não só. Esse “ambiente de paz” se deve também – ele não deixa de salientar – “àqueles que acataram essas regras quando sua aplicação lhes foi adversa e se submeteram ao veredito cidadão” (Chile, 1990, p. 4).⁶ Normalizando o fato de os responsáveis pela supressão da democracia terem se convertido em artífices legítimos do novo regime democrático, Aylwin caracteriza as reformas constitucionais – fruto do acordo firmado pelos partidos da *Concertación* com o “governo da época” – como um “acontecimento auspicioso” (Chile, 1990, p. 4). Mantendo latente o que evita nomear, o presidente avança e, enfim, sugere que olhar excessivamente para um “passado que nos divide” acaba por turvar a imagem do “futuro que nos une”. O fortalecimento da “unidade nacional” dependia, portanto, de uma escolha consciente e coletiva: “deixemos que a história julgue o que ocorreu e depositemos nosso entusiasmo nas tarefas que a Pátria agora nos exige para forjar o porvir” (Chile, 1990, p. 7).⁷ Conjugando o realismo jurídico à figura metafísica de “um novo espírito que impera na convivência nacional”, o presidente *constrói* a realidade enquanto simula descrevê-la. Só depois de objetivar e suavizar o passado à exaustão, ele menciona pela primeira (e única) vez a palavra *ditadura*:

⁵ No original: “Un nuevo espíritu impera en la convivencia nacional. Al clima de confrontación, descalificaciones, odios y violencia que prevaleció por tanto tiempo, ha sucedido un ambiente de paz, respeto a las personas, debate civilizado y búsqueda de acuerdos. [...] nadie puede seriamente negar que Chile está viviendo una etapa promissoria de reencuentro nacional. La lógica de guerra que dividía a los chilenos en amigos y enemigos ha sido superada por la lógica de la paz, en que todos nos reconocemos como compatriotas, cualesquiera que sean nuestras diferencias”.

⁶ No original: “a quienes acataron esas reglas cuando su aplicación les resultó adversa y se sometieron al veredicto ciudadano”.

⁷ No original: “Dejemos a la historia que juzgue lo ocurrido y pongamos nuestro afán en los quehaceres que la patria ahora nos reclama para forjar el porvenir”.

Reiteradamente temos dito que *queremos conservar o que é bom, corrigir o que é ruim e aperfeiçoar o que é regular*. Isso nos exige, obviamente, precisar qual é o mal que nos propomos corrigir. [...] Durante mais de dezesseis anos, aqueles que governaram o país viveram desqualificando diariamente seus antecessores e difamando seus adversários. Não os seguiremos nesse caminho. Não vamos turvar o ambiente de reconciliação que queremos. Mas ninguém pode nos impedir de dizer a verdade sempre que achamos necessário, com delicadeza e firmeza, como estamos fazendo. Ninguém pode se ofender porque se diz que houve uma ditadura no Chile; é apenas chamar as coisas pelo nome. (Chile, 1990, p. 8-9, grifos nossos).⁸

Sugerindo a reconciliação como uma espécie de imperativo inescapável, Aylwin encena um distanciamento para, sub-repticiamente, legitimar uma proximidade: furtando-se a qualificar como *ditadores* “aqueles que governaram por mais de 16 anos”, reivindica o direito vazio de “chamar as coisas pelo nome”. A contradição é, no entanto, apenas aparente: aquilo que o presidente quer poder chamar de ditadura não é o *processo* que – *via* tortura, assassinatos e desapareções – tornou possível a instauração de um sistema neoliberal austero marcado pelo vilipêndio moral e material, mas o que ele próprio converteu em pura abstração. Quando o passado traumático é reduzido à imagem fugidia de um “ambiente de confronto”; quando a violência institucionalizada é simplificada e descrita – de modo quase infantil – como uma “lógica de guerra que dividia os chilenos em amigos e inimigos”, a ideia de uma democracia fundada no esquecimento pode se tornar razoável. Oferecendo mínimas compensações, conciliando “a virtude da justiça

⁸ No original: “Reiteradamente hemos dicho que queremos conservar lo bueno, corregir lo malo y perfeccionar lo regular. Esto nos exige, obviamente, precisar lo malo que nos proponemos corregir. [...] Durante más de dieciséis años, quienes gobernaron el país vivieron descalificando diariamente a sus predecesores y denigrando a sus adversarios. No los seguiremos en ese camino. No enturbiaremos el ambiente de reconciliación que queremos. Pero nadie puede impedirnos decir la verdad cada vez que lo estimemos necesario, con delicadeza y a la vez con firmeza, como lo estamos haciendo. Nadie puede ofenderse porque se diga que en Chile hubo dictadura; es tan sólo llamar las cosas por su nombre”.

com a virtude da prudência” (Chile, 1990, p. 13),⁹ Aylwin reconfigura a imagem do passado para melhor aderi-la ao presente:

Para perseverar no caminho do desenvolvimento, os chilenos devem trabalhar, devemos ser empreendedores e disciplinados. Seria lamentável se, sob o pretexto de que a democracia chegou, *o país caísse em uma atitude fácil de esperar tudo do Estado; que houvesse um clima de complacência ou relaxamento*. No mundo de hoje, o Chile precisa ser competitivo. Isso requer imaginação e criatividade, mas também paciência e constância. Como nação, não podemos nos permitir cair em um estado de espírito pequeno e medíocre, onde a letargia dos espíritos prevaleça. *A democracia, o desenvolvimento e a equidade são desafios constantemente renovados e não dádivas gratuitas*. (Chile, 1990, p. 49, grifo nosso).¹⁰

Para além de deixar implícito o rastro de continuidade entre o passado ditatorial e o presente democrático, quando afirma que a “nova realidade” não é uma dádiva gratuita, o presidente fornece uma síntese do regime de visualidade que caracteriza a democracia chilena do pós-ditadura: um *modo de ver* o mundo que se perfaz instaurando invisibilidades. E, nesse sentido, a figura da “medida do possível” não poderia ser mais adequada.

Embora recorra à expressão apenas duas vezes, Aylwin não seleciona ao acaso os contextos (apresentados, vale dizer, de modo dissociado). Ainda que se esforce para suavizar o que essa expressão representa, delineando uma distância temporal considerável entre as

⁹ No original: “conciliando la virtud de la justicia con la virtud de la prudencia”

¹⁰ No original: “Para perseverar en el camino del desarrollo, los chilenos debemos trabajar, debemos ser emprendedores y disciplinados. Sería lamentable que, so pretexto de que llegó la democracia, el país cayera en una actitud fácil de esperarlo todo del Estado; que sobreviviera un clima de complacencia y de relajamiento. En el mundo de hoy, Chile necesita ser competitivo. Ello requiere de imaginación y creatividad, pero también de paciencia, austeridad y constancia. Como nación, no podemos permitirnos caer en un estado de ánimo empequeñecido y mediocre, donde predomine la lasitud de los espíritus. La democracia, el desarrollo y la equidad son desafíos constantemente renovados y no dádivas gratuitas”.

duas menções,¹¹ quando postos lado, os dois trechos deixam entrever o conteúdo estratégico dessa figura. Como se quisesse estabelecer de antemão até que ponto os militares deveriam ser responsabilizados pelos crimes que cometeram – isto é, antes mesmo que estes crimes fossem devidamente identificados – Aylwin lança mão da “medida do possível” para compor um conceito distorcido de justiça:

Em relação ao delicado assunto das violações dos direitos humanos, em consonância com minha reiterada afirmação de que a consciência moral da nação exige que *a verdade seja esclarecida, a justiça seja feita na medida do possível [...] e depois chegue a hora do perdão*, eu constituí a Comissão da Verdade e Reconciliação para avançar em direção a esses objetivos *de forma séria, pacífica e com as garantias necessárias* (Chile, 1990, p. 12-13, grifo nosso).¹²

Se nesse primeiro momento a “medida do possível” atua como uma espécie de barreira que bloqueia o passado no presente, na segunda vez em que é mencionada, a expressão realiza o oposto e funciona como um símbolo do encadeamento entre esses dois tempos. Depois de desvincular o projeto neoliberal instaurado pela ditadura civil-militar dos meios pelo quais ele pôde ser viabilizado, e flexibilizar o conceito de democracia até fazê-lo caber na lógica do projeto pinochetista, Aylwin retoma a expressão para fazer dela um correlato da subsidiariedade:¹³

Para o meu governo, o motor primordial do desenvolvimento nesta época de evolução do nosso país reside na empresa privada.

¹¹ Nos referimos ao fato de que, nesse discurso composto por quase 80 páginas, a expressão ser mencionada pela primeira vez no início e, pela segunda vez, quase ao final.

¹² No original: “En cuanto al delicado asunto de las violaciones a los derechos humanos, consecuente con mi reiterada afirmación de que la conciencia moral de la nación exige que se esclarezca la verdad, se haga justicia en la medida de lo posible [...] y después venga la hora del perdón, he constituido la Comisión de Verdad y Reconciliación para avanzar hacia esas metas en forma seria, pacífica y con las necesarias garantías.

¹³ O “Estado subsidiário” é um modelo de Estado segundo o qual o governo desempenha um papel ativo na economia fornecendo subsídios e incentivos para empresas e setores específicos. Trata-se de uma forma de intervenção estatal na economia, mas com o objetivo de garantir o bom funcionamento do mercado. Esse modelo – no qual o Estado funciona como uma espécie de fiador do mercado, em vez de atuar na construção de políticas públicas – foi instaurado no Chile pela ditadura de Pinochet.

O papel do Estado experimentou uma redefinição. Isso não aconteceu apenas no Chile; é uma tendência mundial, que se manifesta hoje com grande vigor, mesmo nos países cujas economias eram, até ontem, planificadas. [...] Coerente com este critério, o Estado buscará regular a atividade dos mercados por meio de normas gerais, de aplicação universal, e abster-se-á de intervenções pontuais, erráticas e frequentes, cujo único efeito é desorganizá-los e introduzir elementos de ineficiência que, ao se acumularem, acabam por interromper o crescimento. Havendo imperfeições significativas ou ineficiência dos mercados na alocação de recursos, *interviremos por meio de medidas corretivas que, na medida do possível, deverão persistir apenas pelo tempo estritamente necessário.* (Chile, 1990, p. 50, grifos nossos).¹⁴

O movimento de Aylwin não é fortuito. Reduzir a ditadura civil-militar a um período marcado pela violência deliberada – ignorando as razões pelas quais essa mesma violência se tornou necessária – é um movimento imprescindível ao neoliberalismo pós-Pinochet. Como observa o economista Enrique Román, apagar o vínculo que esse modelo de desenvolvimento estabelece com sua origem autoritária é fundamental não só para viabilizar sua permanência, mas, sobretudo, para tornar palatável seu aperfeiçoamento:

A conversão do neoliberalismo em uma ideologia *leprosa*, que não deseja identificar-se com sua velha denominação, pretendendo assim evitar a rejeição que ela provoca, se deve em boa parte à má reputação que adquiriu a partir de sua modalidade de implementação no Chile. [...] Essa tem sido uma das mais

¹⁴ No original: Para mi Gobierno, el motor primordial del desarrollo en esta época de la evolución de nuestro país reside en la empresa privada. El rol del Estado ha experimentado una redefinición. Ello no sólo ha sucedido en Chile; es una tendencia mundial, que se manifiesta hoy con gran vigor aun en aquellos países de economías hasta ayer centralmente planificadas. [...] Consecuente con este criterio, el Estado buscará regular la actividad de los mercados mediante normas generales, de aplicación universal, y se abstendrá de intervenciones puntuales, erráticas y frecuentes, cuyo único efecto es desorganizarlos e introducir elementos de ineficiencia que, al acumularse, terminan por detener el crecimiento. Si hay imperfecciones importantes o ineficiencia de los mercados en la asignación de recursos, intervendremos a través de medidas correctivas que, en la medida de lo posible, deberán persistir sólo por el tiempo que sea estrictamente necesario.

importantes razões pelas quais, tanto em nível nacional quanto internacional, o neoliberalismo entendeu que *precisava de um novo rosto (e um novo nome), que produzisse a ilusão de que suas propostas haviam mudado, sem que tivessem sido modificadas substancialmente* (Román, 2021, p. 62, negrito nosso).¹⁵

A “medida do possível” é, portanto, uma figura retórica que responde a uma dupla necessidade: para qualificar como “nova” uma realidade fundada sobre as mesmas bases daquela com qual declara romper, Aylwin precisa conceder um verniz de legitimidade ao projeto pinochetista; para postular a reconciliação como imperativo do presente, precisa silenciar tudo aquilo que o antecedeu. Reduzindo todo o passado democrático ao momento de sua ruptura, o presidente conclui seu discurso sem fazer qualquer referência ao período *pré-ditatorial*. Criticar os meios com ponderação e ignorar os fins com veemência até converter o irrealizável num correlato da própria realidade; é isto o que a “medida do possível” tem para oferecer:

Como disse no início, me interessa o futuro e não o passado. É tão importante e bonita a tarefa que temos pela frente que seria um desperdício de tempo nos determos a examinar o passado. Essa será a tarefa da história. [...] Ao longo da história do país, o Chile se destacou por sua capacidade de resolver suas discordâncias e avançar no progresso pelos caminhos da razão e do Direito. Quando o país se afastou desse caminho, avançou à custa de muitos sacrifícios e sofrimentos que, com uma dose maior de sensatez, poderiam ter sido evitados. [...] Agora temos uma nova oportunidade, e a razão nos aconselha a tirar lições da experiência e saber aproveitá-las. [...] O governo, o Congresso Nacional, os tribunais de justiça, os partidos políticos, as organizações sociais, temos nesta etapa uma responsabilidade histórica: estar à altura do que o Chile tem o direito de nos exigir e nosso povo espera de nós. Conseguiremos isso na medida em que a sabedoria e a prudência

¹⁵ No original: “La conversión del neoliberalismo en una ideología *leprosa* que no desea identificarse con su vieja denominación pretendiendo así evitar el rechazo que ella provoca, se debe en buena parte a la mala reputación que adquirió a partir de su modalidad de implementación en Chile. [...] Esa ha sido una de las más importantes razones por la cual, tanto a nivel nacional como internacional, el neoliberalismo entendió que necesitaba un nuevo rostro (y un nuevo nombre), que produjese la ilusión que sus propuestas habían cambiado, sin que hubiesen modificado en lo sustancial”.

– e não as paixões, nem os egoísmos, nem os impulsos veementes
– presidam nossa conduta (Chile, 1990, p. 80-81, grifo nosso).¹⁶

Limitar a imaginação circunscrevendo-a aos limites da prudência é, em última instância, uma estratégia pedagógica – da qual o realismo capitalista chileno lança mão – para instrumentalizar o esquecimento. Mas, se como nos lembra Fisher, a denúncia não basta, como configurar o enfrentamento a essa lógica que se sustenta via instrumentalização da fragilidade? Como combater um sistema que se fortalece cooptando as críticas a si mesmo? Como contestar o conteúdo ideológico de uma racionalidade formatada, justamente, para comercializar ao máximo as ideologias?

3 Operar pelo avesso, insinuar o impossível

Em 1998 a chilena Diamela Eltit escreve um ensaio para o segundo dossiê da revista *Encuentro XXI* dedicado a Salvador Allende. Este curto texto intitulado “Los estigmas del cuerpo” inicia-se com a leitura de *Tejas Verdes* (1974), livro no qual Hernán Valdés – escritor e intelectual chileno – narra, sob a forma de um diário, os vinte e nove dias em que esteve no campo de prisioneiros homônimo. Em que pese os inúmeros testemunhos que circulavam à época, enfatiza Eltit logo na abertura, o relato de Valdés destaca-se “porque sua epopeia, sua proclamação, sua reivindicação se passa e se articula *em e a partir de* materialidades

¹⁶ No original: “Como dije al comienzo, me interesa el futuro y no el pasado. Es tanto y tan importante y hermoso el quehacer que tenemos por delante, que sería malgastar nuestro tiempo detenernos a escudriñar el pasado. Esa será tarea de la historia. [...] A lo largo de la historia patria, Chile se distinguió por su capacidad para resolver sus desacuerdos y avanzar en el progreso por los caminos de la razón y del Derecho. Cuando el país se apartó de ese camino, avanzó a costa de muchos sacrificios y sufrimientos que, con mayor dosis de sensatez, podrían haberse evitado. [...] Ahora tenemos una nueva oportunidad, y la razón nos aconseja sacar lecciones de la experiencia y saber aprovecharlas. [...] El Gobierno, el Congreso Nacional, los Tribunales de Justicia, los partidos políticos, las organizaciones sociales, tenemos en esta etapa una responsabilidad histórica: estar a la altura de lo que Chile tiene derecho a reclamarnos y nuestro pueblo espera de nosotros. Lo conseguiremos en la medida misma en que la sabiduría y la prudencia -y no las pasiones, ni los egoísmos, ni los impulsos vehementes- presidan nuestra conducta”.

corporais” (Eltit, 1998, p. 132, grifo nosso).¹⁷ É o padecimento cotidiano, cuja máxima expressão é a ausência completa de intimidade, que ocupa o centro dessa narrativa. Como se dissesse que o corpo aprisionado é indissociável do ambiente que o encerra, Valdés descreve em detalhes o *modo* como a degradação contínua do espaço provocava uma deformação progressiva do sujeito:

O espaço, sempre insuficiente para conter os prisioneiros, começa a ser vislumbrado como um cerco ao corpo, *como um atentado aos rituais privados do sujeito*. [...] Desaprender comportamentos corporais, colocar o corpo em um território de ninguém, compartilhar suores, exalações, renunciar especialmente ao pudor, ou seja, renunciar à cultura com a qual se dota o próprio corpo, retroceder toda uma tradição higiênica que dita a assepsia corporal para coexistir coletivamente com o mais arcaico, como a sujeira, o cocô, a urina, *conviver amontoado com os outros como um, como qualquer um, como ninguém, como nada* (Eltit, 1998, p. 132, grifo nosso).¹⁸

É pelo fato mesmo de centrar-se nesse processo de apagamento da subjetividade – Valdés chega, inclusive, a declarar que a fome, a sujeira, os excrementos e as múltiplas formas de privação eram métodos de punição mais torturantes que a própria tortura – que esse testemunho ilumina dado fundamental: “*como se leva a diante um amplo processo de desaprendizagem*” (Eltit, 1998, p. 132, grifo nosso).¹⁹ Como se dissesse que a destruição só pode ser compreendida por meio da remontagem do que foi destruído, a autora toma como ponto de partida esse ostensivo

¹⁷ No original: “porque su épica, su proclama, su reclamo, pasa y se articula en y desde materialidades corpóreas”.

¹⁸ No original: “El espacio siempre insuficiente para contener a los prisioneros, se empieza a vislumbrar como un cerco al cuerpo, como un atentado a los rituales privados del sujeto. [...] Desaprender las conductas corporales, situar al cuerpo en un territorio de nadie, compartir los sudores, las exhalaciones, renunciar especialmente al pudor, es decir, renunciar a la cultura con la que se dota el propio cuerpo, retroceder toda una costumbre higiénica que dicta la asepsia corporal para llegar a coexistir de manera colectiva con lo más arcaico como es la suciedad, la caca, los orines, convivir hacinadamente con los otros como uno, como cualquiera, como nadie, como nada”.

¹⁹ No original: “cómo se lleva adelante un amplio proceso de desaprendizaje”.

processo de apagamento (do qual o relato de Valdés é a expressão extrema), para realizar seu oposto:

A reedição deste livro no Chile pela editora Lom²⁰ nos leva de volta a um tempo que até hoje permanece oscilando em meio a uma grande ambigüidade. Agora, quando se completam 25 anos do golpe de Estado no Chile, esse tempo é reposto como trauma, disputa ou silêncio. Existe, sem dúvida, uma impossibilidade de ler e estabelecer um exercício lúcido de memória por parte da sociedade chilena como um todo. Não basta apenas atribuir esse silêncio e essa ostensiva dificuldade à implantação do modelo neoliberal e à hegemonia do mercado e do capital, ou aos enclaves fascistas que persistem abertamente na transição à democracia. É preciso pensar *no que esse silêncio silencia*. (Eltit, 1998, p. 133, grifo nosso).²¹

Embora seja múltiplo e repleto de matizes, escreve Eltit, é a figura de Salvador Allende – presidente deposto pelo golpe militar –, que parece ordenar esse sacrifício da memória. Mas não por acaso. Liderando um processo revolucionário, a um só tempo socialista e democrático, Salvador Allende abriu, na geografia do sensível, uma outra possibilidade de existência durante os mil dias em que esteve à frente do país. Naquele momento os corpos populares conquistavam um protagonismo inédito: ocupando os espaços públicos com legitimidade, desafiavam o destino histórico ao qual suas presenças foram relegadas e imprimiam no território sua ética e sua estética. O corpo-trabalho passava de objeto a sujeito e, “apoderando-se das imagens para exercer

²⁰ Aqui, vale mencionar que, embora sua primeira publicação tenha ocorrido em Barcelona no ano de 1974 – mesmo ano em que foi escrito –, *Tejas Verdes* só seria editado no Chile 22 anos depois, em 1996.

²¹ No original: “La reedición de este libro en Chile por editorial Lom nos devuelve a un tiempo que hasta hoy permanece oscilando en medio de una gran ambigüedad y que ahora, cuando se cumplen 25 años del golpe de Estado en Chile, se repone como trauma, como disputa o bien como silencio. Existe, sin lugar a dudas, una imposibilidad de leer, de establecer un ejercicio lúcido de memoria por parte del conjunto de la sociedad chilena. No basta solamente adjudicar este silencio, esta ostensible dificultad a la implantación del modelo neoliberal y a la hegemonía del mercado y del capital o bien a los enclaves fascistas que persisten abiertamente en la transición a la democracia sino más bien pensar en qué silencia este silencio”.

desde si mesmo seu próprio relato público” (Eltit, 1998, p. 134, grifo nosso),²² já não compunha a paisagem social como mera infraestrutura. Resguardado por novos parâmetros simbólicos, continua a Eltit, o mundo popular (com sua energia “impura”) questionava a legitimidade das trincheiras desenhadas pela concentração de renda e voltava cisão do espaço urbano contra si mesmo. Evidenciando sua expressividade numérica, esses corpos ironizavam “publicamente os tiques de uma burguesia que, pela primeira vez, era revelada por uma reconstrução paródica e política, aberta e legitimada por seu ‘outro’” (Eltit, 1998, p. 134).²³ Pluralizando os discursos, mestiçavam a paisagem social; rompendo com a hegemonia do “bom gosto”, superpunham-se, com um estatuto social prestigioso, a uma longa tradição política branca, racista e classista. No dia 11 de setembro de 1973, contudo, esse ambiente é alterado radicalmente:

Com a morte de Salvador Allende dentro do Palácio de *La Moneda*, foi iniciada a violenta maquinaria de um poder destrutivo contra as antigas instituições. E é esse mecanismo, sua violência e sadismo, aquilo que o livro *Tejas Verdes* vai relatando desde um lugar narrativo excepcional, ou seja, **a instalação de um poder que, em uma de suas bordas, buscava selar e fechar as marcas do passado.** A partir desse momento, de maneira programada e aparentemente irreversível, reaparece o rebaixamento do sujeito popular do espaço público: rebaixamento de sua estética, de sua política, de sua ética, de seus discursos. Os corpos populares foram progressivamente erradicados do espaço público. **Uma erradicação que atravessa o fim da ditadura para dar lugar, com uma força inexplicável, ao domínio da cultura de classe, à hegemonia de uma burguesia econômica que vem se erigindo como única e intransferível graças ao forte apoio de diversos estamentos políticos e dos pactos firmados nestes oito anos de transição democrática** (Eltit, 1998, p. 134-135, negrito nosso).²⁴

²² No original: “se apoderaba de las imágenes para ejercer desde sí mismo su propio relato público”.

²³ No original: “públicamente los tics de una burguesía que, por primera vez, resultaba develada em uma abierta y legitimada deconstrucción paródica y política realizada por su “outro”.

²⁴ No original: “Con la muerte de Salvador Allende en el interior del Palacio de la Moneda, se puso en marcha la violenta maquinaria de un poder destructivo en contra

Eltit transita entre essas três temporalidades – resgatando do interior de cada uma delas pontos de silêncio – para reatar os fios que unem o passado ao presente. O movimento nos parece potente porque é justamente a imagem formada por esse entrelaçamento que oportuniza à autora realizar um duplo movimento. Por um lado, a costura desses fragmentos de história lhe permite recompor o conteúdo estratégico-operacional da ditadura civil-militar; por outro, lhe possibilita desenhar, no avesso desse tecido, a figura de um outro passado. Quando recupera o projeto da revolução interrompida pelo golpe em sua dimensão afetiva; quando traz para o centro do debate as profundas transformações que o governo de Salvador Allende havia produzido nas sensibilidades populares; quando, enfim, confronta esse contínuo silenciamento revirando-o pelo avesso, Eltit não só recoloca a memória do passado em disputa como, também, abre uma fenda no presente:

Nesse sentido, a figura de Salvador Allende é conflituosa e desconfortável, pois qualquer análise ou memória da época da Unidade Popular necessariamente implica uma revisão do mundo popular e sua participação nos espaços sociais. Esse parece ser uma importante vertente do esquecimento, a grande manobra

de las antiguas instituciones. Y es ese mecanismo; su violencia, su sadismo, lo que el libro “Tejas Verdes” va relatando desde un lugar narrativo excepcional, es decir, nada menos que la instalación de un poder que en uno de sus bordes buscaba sellar y clausurar las marcas de un pasado. Y es a partir de ese momento cuando programadamente, y de manera que hoy parece irreversible, resurgió la relegación del sujeto popular del espacio público: relegación de sus estéticas, sus políticas, sus éticas, sus discursos. Los cuerpos populares fueron, de manera progresiva, erradicados del espacio público. Una erradicación que atraviesa el término de la dictadura, para dar cabida, con una fuerza inexpresable, al dominio de la cultura de clase, a la hegemonía de una burguesía económica que se ha ido erigiendo como única e intransferible, gracias a una fuerte apoyatura en los distintos estamentos políticos y los pactos que han conducido, en los últimos ocho años, la transición democrática. “Es, a partir de ese momento, cuando resurgió la relegación del sujeto popular del espacio público: relegación de sus estéticas, sus políticas, sus éticas, sus discursos. Los cuerpos populares fueron, de manera progresiva, erradicados del espacio público. Una erradicación que atraviesa el término de la dictadura, para dar cabida, con una fuerza inexpresable, al dominio de la cultura de clase, a la hegemonía de una burguesía económica que se ha ido erigiendo como única e intransferible, gracias a un fuerte apoyo en los distintos estamentos políticos y los pactos establecidos en estos ocho años de transición democrática”.

política sobre a qual se estabeleceu o consenso que nos rodeia hoje. Esquecer esses corpos, enterrar suas estéticas, despojá-los de poder e reduzir até a exaustão suas magras economias *mediante a superposição da estrutura burguesa como o único modelo possível de uma forma de habitar*. (Eltit, 1998, p. 135, grifo nosso).²⁵

Restituindo ao corpo do território não apenas o rastro de sangue e de morte que lhe estrutura, mas também, a lembrança daquilo que o presente pactuado precisa encobrir para se manter de pé, Eltit caminha na contramão do realismo para desvelar o que ele tem de irreal: somente via instrumentalização do esquecimento, a razão neoliberal pode sugerir “a medida do possível” como um correlato da democracia. Se, como nos lembra Fisher, o poder do realismo capitalista “deriva, em parte, da maneira pela qual ele *resume e consome toda a história anterior*” (Fisher, 2020, p. 12, grifo nosso), então, seu enfrentamento só pode se dar via elaboração de seu contrário. É isto que a leitura histórica de Eltit parece dizer: para reconfigurar o presente é preciso reimaginar o passado. Não há resistência sem memória coletiva.

Referências

CHILE. Legislatura n° 320. Sesión del Congreso Pleno, en lunes 21 de mayo de 1990. Discurso proferido por Patricio Aylwin. Santiago, Chile: Cámara dos Deputados do Chile, 1990. Disponível em: <https://www.camara.cl/camara/doc/archivo_historico/21mayo_1990.pdf>. Acesso em: maio 2023.

ELTIT, Diamela. Los estigmas del cuerpo. *Encuentro XXI*, Santiago de Chile, ano 4, n. 13, p. 132-135, setembro 1998. Disponível em: <<https://www.socialismo-chileno.org/PS/sag/biografia/homenajes/EncuentroXXI.pdf>>. Acesso em: maio 2023.

²⁵ No original: “En este sentido, la figura de Salvador Allende resulta conflictiva, incómoda, pues cualquier análisis, toda memoria de la época de la Unidad Popular, necesariamente implica una revisión del mundo popular y su participación en los espacios sociales. Y eso parece ser una gran vertiente del olvido, la gran maniobra política sobre la que se ha establecido el consenso que hoy nos rodea. Olvidar esos cuerpos, enterrar sus estéticas, despojarlos de poder y reducir hasta la extenuación sus magras economías mediante la superposición de la estructura burguesa como el único modelo posible de una forma de habitar”.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

ROMÁN, Enrique. *El neoliberalismo em Chile: desde el arribo de los Chicago Boys hasta el triunfo del NO – 1960-1990*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2021

Recebido em: 31 de maio de 2023.

Aprovado em: 18 de agosto de 2023.



As memórias da repressão política contra os mapuches após o golpe de estado chileno (1973) na dramaturgia do KIMVN Teatro

Memories of political repression against the Mapuche after the coup d'état in Chile (1973) in the dramatic texts of KIMVN Theater Company

Carla Dameane Pereira de Souza

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia / Brasil

carladameane@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6283-4930>

Resumo: Neste artigo será apresentado um diálogo com as obras do repertório artístico do KIMVN Teatro, destacando os aspectos simbólicos e as reflexões que constituem os testemunhos de personagens que levam à cena memórias da repressão política contra os mapuches após o golpe de estado chileno (1973). O diálogo se dará a partir da apresentação e da leitura crítica de trechos extraídos dos textos dramáticos das obras *Ñi pu tremen Mis antepassados* (2008), *Galvarino* (2012), *Ñuke una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016) e *Trewa Estado Nación o el Espectro de la Traición* (2017-2019), a fim de ressaltar como o tema da violência política contra os mapuches, durante o período da ditadura militar chilena, é uma constante no fazer teatral desta companhia que, partindo de uma ferida familiar, atribui a ela uma dimensão comunitária de proporção nacional. Além de visibilizar as histórias reais de mapuches afetados, em distintas dimensões durante este período da história chilena, as dramaturgias estudadas dão conta de um trabalho de manutenção da memória coletiva e da reescritura da história oficial do Chile, com ênfase na resistência dos mapuches frente ao projeto de estado nação.

Palavras-chave: andinidades em cena; mapuches; KIMVN Teatro; dramaturgias latino-americanas; teatro documental.

Abstract: This article discusses the works of *KIMVN* Theater Company's repertoire, highlighting the symbolic aspects as well as the reflections that constitute the testimonies of characters that reenact memories of political repression against the Mapuche after the coup d'état in Chile (1973). The discussion stems from the presentation and critical analysis of excerpts from the dramatic texts of the plays *Ñi pu tremen Mis antepasados* (2008), *Galvarino* (2012), *Ñuke una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016) and *Trewa Estado Nación o el Espectro de la Traición* (2017-2019), in order to show how recurrent was the theme of political violence against the Mapuche throughout the Chilean military dictatorship in the performances of this theater company, which, based on a familiar wound, attributes a nationwide community dimension to it. In addition to making the stories of the Mapuche victims visible, in different dimensions, during that period of the Chilean History, the dramatic texts studied concern the preservation of the collective memory and the rewrite of the official History of Chile, highlighting the Mapuche resistance in face of the project of State-Nation.

Keywords: andinities on stage; Mapuche; *KIMVN* Theater Company; Latin American dramaturgies; documental theater.

1 *KIMVN* e a perspectiva performativa e documental do teatro mapuche contemporâneo

Todos saem para o campo, todos estão com a vestimenta tradicional. Faz frio. Soam os *cuencos*, o *kutrun* e a *cascahuilla*¹. Lua minguante. Amanhecer. Em meio à névoa soam o *Kultrung*, o *trompo* e a *cascahuilla*². As árvores choram. Alguns estão com o *trarilonko*, *muñolonko* e *makun*³. A *Papay* Rosa invoca a irmã Macarena e sua alma se faz presente. Nos olha, nos rodeia. Marcela e Emiliano, pedem pelo seu *pullu* (espírito), pelos

¹ Instrumentos musicais da tradição mapuche.

² Instrumentos musicais da tradição mapuche.

³ Acessórios da indumentária mapuche tradicional.

meninos e por seu esposo. Para que exista fortaleza, para que haja verdade e se faça a justiça^{4,5}
(González Seguel, 2017-2019, p. 19).

Pela invocação da Papay Rosa, citada na epígrafe que abre este artigo, que ao longo da leitura tenhamos presente entre nós a memória de Yudy Macarena Valdés Muñoz e a memória de Galvarino Ancamil Mercado.

A trajetória artística da Compañía Multidisciplinaria KIMVN Teatro está atravessada profundamente por traços de performatividade e pela relação estreita com os documentos da memória material e imaterial dos mapuches. KIMVN insurge na cena teatral chilena contemporânea a partir de um trabalho artístico empreendido por Paula González Seguel e sua irmã Evelyn González Seguel na região metropolitana de Santiago, junto à associação mapuche urbana Petu Moguelein Mawidache (Centro Ceremonial Parque Mahuidache), e em diálogo com as mulheres, senhoras da terceira idade, frequentadoras do Club de adultas mayores Flor de Invierno. Com o nome de Teatro Kimen⁶, a companhia inicia uma práxis artística de caráter imersiva junto à comunidade de migrantes mapuches em Santiago, que, após a ocupação dos espaços urbanos, os havia reconfigurado. Segundo González Seguel (2018, p. 17) “embora o contexto que estava ao redor das *rukas* era urbano, estar no interior delas nos transportava até o campo, e por um momento a cidade desaparecia, para dar lugar a um contexto que nos remontava à Araucanía, ao *Walmapu*, ao nosso território ancestral”⁷.

⁴ “Todos salen al campo, todos traen vestimenta tradicional. Hace frío. Suena los cuencos, el kultrun y la cascahuilla. Luna Menguante. Amanecer. En medio de la niebla suena el Kultrun, el trompe y las cascahuillas. Los árboles lloran. Algunos llevan trarilonko, muñolonko y makun. La papay rosa recuerda a la Lamngen Macarena y su alma se hace presente, nos mira, nos rodea. Marcela y Emiliano, piden por su pullu, por los niños, por su esposo. Para que exista fortaleza y para que haya verdad y se haga justicia” (González Seguel, 2017-2019, p. 19).

⁵ As traduções do espanhol para o português presentes neste artigo foram realizadas pela autora.

⁶ Significa “você me conhece?” (González Seguel, 2018, p. 17).

⁷ “Si bien el contexto que rodeaba a las Rukas era urbano, estar al interior de ellas nos transportaba hacia el campo, y a ratos desaparecía la ciudad, para dar cabida a un contexto que nos remontaba a la Araucanía, a wallmapu, a nuestro territorio ancestral” (González Seguel, 2018, p. 17).

Além da familiaridade concedida ao trabalho do KIMVN, desde o início de sua trajetória artística, através da ocupação do espaço comunitário, os traços da memória ancestral residem, também desde essa época, nos corpos e nos repertórios orais das mulheres e homens, de distintas gerações que passam a configurar uma presença importante nos projetos artísticos da companhia. De modo especial, as relações familiares são basilares nos empreendimentos artísticos do KIMVN. Trata-se, segundo minha leitura, de uma concepção ampliada da família como núcleo central da compreensão comunitária.

Para falarmos de um tema como o proposto neste trabalho, tomam-se como princípios reflexivos a enunciação plural de uma comunidade afetada pela dor, pela perda, e pela inquietação causada por processos violentos vividos em contextos familiares. São essas violências que encontram, no presente, intercessão com violências reconfiguradas, atualizadas em seu *modus operandi*, carregadas pelas mesmas características histórico-sociais: o racismo, o colonialismo e a opressão do estado nacional chileno contra os mapuches.

No que corresponde a colocar em cena as violências as quais os mapuches estiveram submetidos no período aqui destacado, é importante apontar que, na história do teatro chileno, os mapuches sempre reivindicaram um lugar de autorrepresentação, desde os anos que antecedem o golpe militar de 1973. Maritza Fariás Cerpa (2018), em “Hacia la construcción de um sujeto político. El teatro como agente educativo y creador de conciencia social (1958-1973)”, chama atenção ao fato de que, nestas décadas havia uma preocupação por parte daqueles que produziam teatro em atribuir autenticidade às suas produções, tanto para aquelas produzidas de forma profissional quanto ao teatro não profissional (*aficionado*). Ela expõe a opinião de Isadora Aguirre sobre a importância do efeito do teatro na vida das pessoas, trazendo a experiência da dramaturga com os mapuches a partir de *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche* (1982):

Conta que uma vez, trabalhando com homens dirigentes políticos mapuche em *Peñaloén* fez uma adaptação de sua obra *Lautaro* para ser representada nas comunidades e que cada vez foi “ficando mais curta porque realmente para estes mapuches aqui custava muito mais atuar”. Ela assinala que os mapuche de Santiago são muito diferentes dos mapuches do sul “eles têm um problema de ressentimento, não têm a sua terra, estão discriminados, não é a

mesma coisa que estar no Sul, é totalmente distinto, eu notava isso e não me atrevia a corrigi-los porque iriam ficar chateados comigo”. E continua seu relato apontando a quantidade de elementos extras que ocorre com o que se escreve “quando a obra está sendo encenada”. A adaptação voltou a cartaz no Instituto Goethe para o ano novo mapuche no mês de julho com o mesmo elenco de atores amadores. “Eles já tinham mudado bastante” lhe dizia o seu sobrinho, que a havia envolvido neste trabalho. Ele notava que, por exemplo, quando iam a um restaurante, depois de tê-los acompanhado durante todo o processo de ensaios, no princípio “andavam todos assustados, não se atreviam a falar”, por outro lado, depois de irem ao palco e apresentarem a obra, chamavam a viva voz “Ei, você”, diziam ao garçom, completamente desinibidos. “Ou seja, há uma mudança na autoestima que é muito importante, se sentem integrados à cultura, sobem um degrau e isso eu notei em todas as comunidades onde trabalhei”⁸ (Aguirre, 1995 *apud* Fariás Cerpa, 2018, p. 57-58).

É interessante considerar que a empreitada de Aguirre, trazida por Fariás Cerpa em seu artigo, relaciona-se ao trabalho de produção teatral com não atores. Um dos empreendimentos que caracterizam a

⁸ “Cuenta que una vez trabajando con hombres dirigentes políticos mapuches en Peñaloén hizo una adaptación de su obra *Lautaro* para ser representada en las poblaciones y que cada vez fue “haciendo más chica porque realmente a estos mapuches de acá les costaba mucho más actuar”. Señala que los mapuche de Santiago son muy diferentes a los del sur “ellos tienen un problema de resentimiento, no tiene su tierra, están discriminados, no es lo mismo que el mapuche que está en el sur es distinto totalmente, yo lo notaba y no me atrevía a corregirlos porque se me iban a enojar”. Y continúa su relato apuntando la cantidad de elementos extras que suceden con lo que se escribe “cuando la obra ya se echa a andar”. La adaptación se volvió a dar en el Instituto Goethe para el año nuevo mapuche en el mes de julio con e mismo elenco de actores aficionados. “Ellos ya habían cambiado bastante” le decía su sobrino que era quien la había involucrado en ese trabajo. Él notaba, que, por ejemplo, cuando iban a un restaurante, después de haberlos acompañado durante todo el proceso de ensayos, al principio “andaban todos como asustados, no se atrevían a hablar”, en cambio, que después, de haber tenido función y haber presentado la obra, llamaban a viva voz “Oye tú”, le decían al mozo, completamente desinhibidos. “O sea, hay una pasada a la autoestima que es muy importante, se sienten integrados a la cultura, suben en un escalón y eso lo he notado en todas las poblaciones donde he trabajado” (Aguirre, 1995 *apud* Fariás Cerpa, 2018, p. 57-58).

esfera do teatro documental, uma vez que os sujeitos/atores em cena não estão, necessariamente, representando. Podem ser presenças e sujeitos da própria experiência a ser testemunhada em cena. Desse modo, se por um lado, a reflexão de Aguirre sobre o trabalho com não atrizes/atores vinha de uma experiência teatral que partia do teatro profissional, a *práxis* do KIMVN, por outro lado, partia do princípio de que as(os) envolvidas(os) não eram atrizes/atores profissionais. São pessoas cuja corporalidade e cujos repertórios orais são levados à cena como tais. Trata-se de uma inserção da vida e dos espaços cotidianos na produção artística como indissociáveis.

As dramaturgias com as quais dialogo neste texto resultam, portanto, de um trabalho realizado partindo da perspectiva do teatro documental tal como González Seguel (2018) o considera:

(...) o compreendo a partir da recopilação de testemunhos reais, que se transmitem através do resgate e da documentação da oralidade, das lembranças, a memória e as imagens que aparecem quando a escavamos, o resgate de um contexto, um território com seus limites e formas, revalorizando o cotidiano, o familiar através de uma recontextualização cênica e escritural (González Seguel, 2018, p. 25)⁹

Neste esforço para “regatar” a memória dos mapuches como um movimento de atualização, de reconhecimento e visibilização de fatos silenciados e ausentes da história oficial do Chile, “regata-se” as teatralidades mapuches que, embora possuam uma longa tradição, conforme explica-nos Patricia Henríquez Puentes e Mauricio González Ostría (2021), são recentes os estudos realizados sobre a sua presença constante na cena ritual, política e artística.

Assim como os pesquisadores assinalados, encontrei¹⁰ com certa recorrência, citações referentes aos esforços de Manuel Aburto Panguilef (1887-1952), fundador da Compañía Dramática Araucana Lluquehuenú,

⁹ “[...] lo compreendo a partir de la recopilación de testimonios reales, que se transmiten a través del rescate y la documentación de la oralidad, de los recuerdos, la memoria y las imágenes que aparecen cuando escarbamos en ella, el recate de un contexto, un territorio con sus límites y formas, revalorizando lo cotidiano, lo familiar a través de una re-contextualización escénica y escritural” (González Seguel, 2018, p. 25).

¹⁰ Cf. Souza (2019, 182-183).

em 1916, como pioneiro em organizar um trabalho em torno às práticas cênicas dos mapuches, como proposta de autorrepresentação diante de outras propostas urbanas que vigoravam no início do século XX e que não traziam a temática indígena à cena em uma perspectiva da autorrepresentação. Do ponto de vista da representação, o nome de Isadora Aguirre, já mencionado acima, é citado pela importância de sua obra *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche*. Já do ponto de vista da autorrepresentação de mapuches no teatro chileno, em uma perspectiva não profissional, cabe destacar, na segunda metade do século XX, a práxis do Taller Artístico Cultural Mapuche (TACUM), conhecido como Grupo de Teatro Mapuche de Ad-Mapu¹¹.

Criado em 1981, no contexto da insurgência do movimento mapuche, com os diretores Armando Marileo e posteriormente Domingo Colicoy, o TACUM, segundo Sergio Caniuqueo Huircapan (2015, p. 215), foi um espaço de recepção de jovens de distintas gerações ligados ao Ad Mapu. Eram jovens autodidatas que se posicionavam politicamente contra a ditadura militar do Chile (1973-1990) também no campo artístico. O TACUM atuou como construtor de um projeto artístico e político autônomo com a finalidade de elaborar novas narrativas para a revisão da história escrita pelo colonizador e pela oligarquia que conduziu os discursos sobre a fundação do Chile como estado nação. Assim, a obra que Caniuqueo Huircapan (2015, p. 215) analisa em seu artigo “Movimiento mapuche y disputa historiográfica. La obra *Kurafaf*, 1986-1989”, *Kuralaf*, é “de caráter histórico-cultural que representa um episódio importante da guerra de defesa da Nação Mapuche contra a conquista e a colonização espanhola e a alteração das formas de vida própria e tradicionais que

¹¹ Gestado, segundo Fernando Pairican Padilla (2015), nos Centros Culturais Mapuches, em plena ditadura militar do Chile, a organização Ad Mapu nasceu em 1980, com objetivo de alcançar autonomia iniciando em 1983 um trabalho de base política e ideológica dentro do movimento mapuche vigente nessa época, colocando à vista a coexistência de um país mapuche no Chile. O *Ad Mapu* defendia o resgate e a valorização das tradições do povo mapuche, de modo que deve ser compreendido “como uma escola política que formou quadros importantes para os tempos em que a reemergência indígena continental colocou a questão da autodeterminação como um desafio a conquistar” (Padilla, 2015, p. 198).

desenvolveu o povo mapuche até aquele momento”¹² (TACUM Programa Zurich, 1989, *apud* Caniuqueo Huircapan, 2015, p. 216).

Com isso, entendo que o KIMVN, seguindo uma tradição de comprometimento comunitário e revitalização da cultura mapuche e do *mapuzugun*, insere-se ao lado dos grupos como a Compañía Dramática Araucana Lluquehuenú e o TACUM, no contexto mencionado, e na atualidade, ao Teatro a lo Mapuche e ao Colectivo Epew. Como um coletivo de artistas que revisam e reformulam os modos de elaboração dramática teatral já consolidados a partir de seus repertórios ancestrais, do trabalho com atores não profissionais e com documentos materiais e imateriais da cultura mapuche, a *práxis* teatral em comunidade do KIMVN tem tornado possível a visibilização de temas relacionados aos mapuches, e no caso de sua resistência após o golpe militar de 1973 até os dias de hoje, visibiliza seus corpos por meio de testemunhos que homenageiam seus mortos, denunciam e pedem justiça às perdas sentidas.

2 *Ñi pu tremen Mis antepassados* (2008) e *Galvarino* (2012): da memória familiar à comunitária

Sou mistura de sangue mapuche e de sangue de trabalhadores. Nasci em meio à névoa, dez anos após o golpe militar no Chile. Sete anos de minha infância estiveram marcados pela presença da ditadura civil-militar e creio que minha vida inteira esteve marcada por esta grande ferida que cruza a história do Chile. Aos sete anos de idade caminhava pelas ruas, de noite, de mãos dadas a minha mãe ou nos ombros de meu tio Juan Carlos, quem foi parte da *Vicaría de la Solidaridad*, em meio às barricadas contra a ditadura. Eu me lembro ter riscado as grades da beliche que dividia com minha irmã com a palavra NÃO, de distintos tamanhos e cores.¹³ (González Seguel, 2018, p. 29).

¹² “de carácter histórico cultural que representa un episodio importante de la guerra de la defensa de la Nación Mapuche en contra de la conquista y colonización española y la alteración de las formas de vida propia y tradicionales que ha desarrollado el pueblo mapuche hasta ese entonces” (TACUM Programa Zurich, 1989 *apud* Caniuqueo Huircapan, 2015, p. 216).

¹³ “Soy mezcla de sangre mapuche y de sangre de obreros. Nací entre medio de la niebla a diez años del golpe militar en Chile. Siete años de mi infancia estuvieron marcados por la presencia de la dictadura cívico-militar y creo que mi vida entera ha

O relato acima, escrito por González Seguel na introdução da antologia dos textos dramáticos de *KIMVN* “Teatro documental, memoria y vida”, situa o seu lugar enunciativo à política identitária que caracteriza o fazer artístico e crítico na América Latina, a partir da segunda metade do século XX. Essa dimensão cultural da política identitária, conforme sinaliza Alberto Moreiras (2001, p. 252), é comprometida “com representações de identidade que não passam mais pela revolução ou pelas alegorizações nacionais/individuais”. Como observamos no relato de González Seguel, o acesso a sua memória de infância, inicialmente individual, condiciona a ampliação de um contexto histórico – processo de redemocratização do Chile – em uma perspectiva familiar e comunitária, no interior dos discursos nacionalistas. Desse modo, sua narrativa desenha uma discursividade que, a meu ver, também seguindo as reflexões de Moreiras, pode ser entendida como resistência “contra a força homogeneizadora da pós-modernidade global, mesmo que mediadas necessariamente pelas configurações do poder no nível nacional ou intranacional” (2001, p. 252).

O trabalho de teatro documental realizado por KIMVN mantém relação com a proposição de uma discursividade que opera entre a instância nacional e intranacional. A condição de testemunha do período narrado pela diretora do KIMVN, se dá em duas instâncias de representação no interior deste contexto histórico. Com *DNA* de mapuche e de operários, sua discursividade reclama de um lado a presença do Tio Juan Carlos, quem resistiu à ditadura militar e, por outro, a presença do Tio Galvarino, que aos 17 anos viveu um exílio forçado após o golpe militar de 1973.

A presença de Galvarino, partindo de um lugar de ausência, é invocada explicitamente em dois repertórios do KIMVN: em *Ñi pu tremen Mis antepassados* (2008) e *Galvarino* (2012). Esta invocação se estrutura, em cena, através do testemunho e do trabalhos com documentos. São duas obras que trazem a senhora Marisol Ancamil, tia de Paula, irmã de

estado marcada por esta gran herida que cruza la historia de Chile. A los siete años de edad caminaba por las calles, de noche, de la mano de mi madre o en los hombros de mi tío Juan Carlos, quien fuera parte de la Vicaría de la Solidaridad, entre medio de barricadas en contra la dictadura. Recuerdo rayar las barandas del camarote que compartíamos con mi hermana con la palabra NO, de distintos tamaños y colores” (González Seguel, 2018, p. 29).

Galvarino, como suporte fundamental de reivindicação pela verdade e justiça social atrelada à ausência e morte de seu irmão.

Ñi pu tremen Mis antepassados, cuja direção e dramaturgia documental é assinada por Paula González Seguel, está composta por relatos de senhoras mapuche. Nesta dramaturgia Marisol Ancamil, Juana Huaquilaf, María Huaquipan, Maribel Hueche, Norma Hueche, Constanza Hueche, Marlen Hueche; Aurelia Huina, Elena Mercado, Isolina Mercado, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo, Carmen Saihueque e María Luisa Seguel Mercado narram fragmentos de histórias de suas vidas. Conforme sinalizamos em um artigo no qual dialogamos com esta obra:

as características do teatro documental se fazem presentes neste texto dramático espetacular quando: corpos reais de mulheres mapuche estão em cena e com sua performatividade relatam suas vivências, a língua mapudugún se faz presente como idioma do afeto e da transmissão de saberes e memórias ancestrais, quando os relatos retomam especificidades da cultura mapuche, citam aspectos relacionados à formas de vivenciar a infância no campo, às subjetividades femininas, às situações de racismos pelas quais passaram enquanto migrantes residindo na capital Santiago, e, no caso específico do relato de Marisol Ancamil, sua dolorosa experiência de ter experienciado a perseguição política, em anos posteriores ao Golpe Militar no Chile (1973), quando um de seus irmãos, Galvarino, vivia na Rússia como bolsista da Unidade Socialista; esse fato o levou a viver como exilado neste país até a sua morte, de forma violenta (Souza; Machado, 2022, p. 153).

O desdobramento desse fato que marca a vida da Senhora Marisol¹⁴ e de sua família adquire implicação quando González Seguel decide pesquisar de forma mais aprofundada este episódio. Em *Ñi pu tremen*, o testemunho da Senhora Marisol se restringe a nos contar sobre o fato narrado. Em como, após seu irmão mais velho viajar como bolsista do Governo de Salvador Allende para fazer um curso de capacitação agrícola, fato que ocorreu um dia antes do golpe militar de 1973, (10 de setembro), sua família viria a passar por episódios de

¹⁴ O testemunho completo de Marisol está em González Seguel (2018, p. 51-52). Devido à extensão do testemunho optamos por não reproduzi-lo no artigo para não comprometer o limite de palavras aceitas.

perseguição e violência. Ainda que fosse a “lembrança mais triste que eu tenho¹⁵” (González Seguel, 2018, p. 52), é partir desse exercício de rememorar e contar esta história que a Senhora Marisol se torna aliada da sobrinha para, em 2012, levar à cena a história de Galvarino. Após viver anos como exilado na União Soviética, foi assassinado por um grupo de neonazistas naquele país, longe de sua família e sem direito a um funeral que abraçasse a tradição mapuche (*elewun*). Para González Seguel, motivo de tristeza e indignação:

Não houve justiça, e até o dia de hoje essa ferida e esse trauma são partes da memória de minha família e de meu povo. Mas não é somente Galvarino, são muitas mais as histórias de quem sofreram as consequências da violência contra os direitos humanos em nosso território. Quantos invisíveis para a história de nosso país?¹⁶ (González Seguel, 2018, p. 31).

Além do diálogo com a tia, para a dramaturgia documental de *Galvarino* (2012), Paula González Seguel recorreu ao texto *El desaparecido* ou *Diatriba de la empecinada* (2004), de Juan Radrigán. Se neste texto dramático, Radrigán em um monólogo traz o tema dos desaparecidos políticos através das demandas frente à justiça, apresentadas pela esposa de um desaparecido da ditadura militar chilena, Victoria Torres, em *Galvarino*, a espera de uma família mapuche pelo seu filho e irmão exilado na Rússia é interrompida pela trágica notícia de sua morte. Ambientada em uma espaço íntimo familiar, a esperança angustiada da família é atravessada pelas diligências burocráticas da comunicação empreendida através de cartas, correspondências, entre Marisol, irmã de Galvarino e o Ministro de Relações Exteriores do Chile, responsável por notificar a família sobre o falecimento do irmão, na Rússia.

O testemunho, como denúncia frente à notícia trágica, adquire relevo na dramaturgia quando a Senhora Marisol (personagem), dirige-se ao público e o responde em tom epistolar. Diferente das inúmeras cartas

¹⁵ “el recuerdo más triste que tengo” (González Seguel, 2018, p. 52).

¹⁶ “No existió justicia, y hasta el día de hoy esa herida y ese trauma son parte de la memoria de mi familia y de mi pueblo. Pero no sólo es Galvarino, son muchas más las historias de quienes han sufrido las consecuencias de la violación a los derechos humanos en nuestro territorio. ¿Cuántos invisibles para la historia de nuestro país?” (González Seguel, 2018, p. 31).

anteriores, enviadas ao Ministro de Relações Exteriores do Chile, a fim de obter notícias do irmão, a última carta lida em voz alta por Marisol, é uma carta aberta que reclama respeito, justiça, reparação e sobretudo o corpo do irmão.

Todas as palabras do mundo parecen ser inúteis. E, pois, que sejam. Talvez já seja tempo de se render. Mas o que quer que eu faça, eu me nego a aceitar. Tá certo? Não, você não entendeu nada. Provavelmente deve pensar: quando vai se calar e deixar de me escrever esta louca de merda?

NUNCA. Você me escutou? NUNCA! Além disso, não estou louca, sua avó será louca, mas eu não. Eu sou Marisol Ancamil Mercado, lavada de toda culpa pelo sangue que ele sofreu. Tragam de volta o corpo de meu irmão contra os ventos e as marés; não se pode perder nem um minuto mais.

E não dou a mínima que sejamos como somos e que estamos como estamos, alguém, algo, ninguém, ninguém quis que fosse assim, mas ninguém se importa.

A única verdade de verdade é que não podemos viver sem o corpo de meu irmão, e que esta abundância de palavras já está me afogando, já não significam nada¹⁷.

(González Seguel, 2018, p. 126-127).

Como se pode observar no trecho citado, a dramaturgia documental de *Galvarino* tem sua base nos testemunhos familiares e adquire embasamento material nas cartas e outros documentos, como

¹⁷ “Todas las palabras del mundo parecen ser inútiles. Y pue’ e que lo sean. Quizás sea tiempo ya de rendirse. Pero que quiere que le haga, me niego a aceptarlo. ¿Estamos? No, usted no ha entendi’ o na’. Probablemente, debe pensar cuándo cresta se callará y me dejará de escribir esta loca de mierda.

NUNCA. Me escuchó!... NUNCA. Además yo no estoy loca, su abuela será loca pero no yo. Yo soy Marisol Ancamil Mercado, lavá de toda culpa por la sangre de lo que ha sufrido. Traigan de vuelta el cuerpo de mi hermano contra vientos y mareas; no se puede perder ni un minuto más.

Y me importa una raja que seamos como somos y que estemos como estamos, alguien, algo, nadie, na’, lo quiso así, pero importa una soberana hueá.

La única verdad de verdad es que no podemos vivir sin el cuerpo mi hermano, y que esta abundancia de palabras ya me está ahogando, ya no van significando ná” (González Seguel, 2018, p. 126-127).

as fotografias, através dos quais se compõem a externalidade referencial desta obra. A visibilização do episódio narrado, através do teatro, encontra uma recepção solidária do público empático a ouvir uma história íntima e familiar que alcança amplitude comunitária e de projeção nacional, uma vez que é consequência direta das violações de direitos humanos e perseguições cometidas após o golpe militar contra os opositores do regime, de forma geral, e em particular contra aqueles grupos de pessoas favoráveis à Unidade Popular de Salvador Allende e às reformas que desencadeavam daquele governo.

3 *Ñuke una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016) e *Trewa Estado Nación o el Espectro de la Traición* (2017-2019): a repressão não acabou com a ditadura

Trewa Estado Nación o el Espectro de la Traición (2017-2019) pode ser considerada um desdobramento de pesquisas temáticas e documentais iniciadas em *Ñuke una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016), por KIMVN, tal como *Galvarino* (2012), conforme demonstrei na seção anterior, é um desdobramento de *Ñi pu tremen Mis antepassados* (2008). Assim considero porque no início de *Ñuke*, Carmen e Juana prestam socorro a um soldado mapuche que, ferido durante uma incursão naquela comunidade, encontra abrigo na *Ruka* da família de Pascual, preso político, filho de Carmen e José. A informação de que o soldado é um mapuche é inferida a partir da didascálica da primeira cena, na qual se descreve que o soldado se comunica em *mapuzugun* com as duas mulheres. Embora esta informação não seja explorada ao longo da peça, a ancestralidade mapuche associada a um soldado é retomada em *Trewa*.

Ambas as obras trazem ao presente a continuidade de uma política opressora e genocida em relação aos mapuche, empreendida pelo estado nacional, desde a ocupação da Auracania, passando pelo período da ditadura militar até o atual estado democrático. Isso se revela em *Ñuke* no drama de Pascual e de sua família, afetados por uma legislação (Ley 18.314, a *Ley Antiterrorista*) que criminaliza os protestos e fomenta uma cultura de encarceramento de mapuches, segundo demonstra Pedro Cayuqueo (2018, 68-69), em relação à violência política atrelada ao movimento mapuche. Isso é exposto em *Trewa*, também, partindo de dramas familiares – o da família de Yudy Macarena Valdés Muñoz e

Brandón Huentecol – vítimas da violência policial autorizada a intimidar à insurgência dos mapuches em defesa de seus territórios. Nas duas obras, a presença de soldados mapuches ainda levanta uma questão que se associa à política de militarização e organização das forças de ordem no estado nação chileno que se coloca, em certo momento, como possibilidade de acesso a melhores condições de vida para os jovens mapuches e não mapuches.

Para o que quero destacar neste trabalho é importante mencionar que a dramaturgia documental das duas obras também convoca testemunhos de personagens que trazem o impacto da ditadura militar para a vida e a existência dos mapuches. Em *Ñuke*, esta personagem é Hortensia. Ela aparece na cena três (*Kvla*), e com Carmen e José conversam sobre Kalen (filho caçula) não ir ao colégio e sobre o processo judicial de Pascual. Quando José liga o rádio, os três escutam o programa de notícia no qual a condutora informa aos ouvintes sobre a operação que teve como consequência a morte de um soldado – *carabinero* – em uma comunidade mapuche (fato que ocorre na primeira cena – *Kiñe*). Ao mesmo tempo, comunica sobre uma greve de fome iniciada por quatro prisioneiros mapuches investigados por ataques incendiários, entre os quais está Pascual Queipul, o filho de Carmen.

Os personagens, a partir de então, iniciam um debate sobre as violações de direitos humanos e sobre o direito ao protesto. Frente à relutância de Carmen, José conta à esposa que foram chamados a ir a Santiago para participarem de uma marcha e de uma atividade para arrecadar fundos para o pagamento do processo judicial. Ela diz que não irá por não crer que estas ações possam mudar a situação de seu filho e de sua comunidade. Hortensia, por outro lado, defende o direito ao protesto e acredita que as marchas podem pressionar e chamar atenção para a causa pela qual lutam. No embate de opiniões Hortensia, que antes vivia em Santiago, é interpelada por Carmen que questiona sua relação com a ancestralidade mapuche e seu envolvimento com a luta histórica desse povo. Neste momento, ela oferece o testemunho de sua experiência familiar, vivida durante a ditadura:

Você sabe... ou você acha que é fácil viver com tudo isso... viver e crescer com isso não tem sido nada fácil escuta... ou você acha que foi lindo crescer com um pai mudo, porque o trancaram durante quatro dias no Estádio Chile, escutando tiros, com as canelas quebradas, sem poder parar e gritar de raiva porque apontavam

para ele do campo... vendo como os dentes de seus companheiros caíam de medo e sem saber o que estava acontecendo lá fora!... Não! Não foi fácil, escute!¹⁸ (González Seguel, 2018, p. 160-161).

Hortensia defende o direito ao protesto, em chamar atenção para a situação a qual seus familiares e outras famílias mapuches enfrentam. Sua opinião toca diretamente na pauta de suas lutas cuja repressão alcança ápices durante a ditadura militar, e neste caso, seu testemunho traz a história de seu pai, que foi prisioneiro dos militares no Estádio Nacional do Chile.

No caso de *Trewa*, é Raimundo Carilao Herrera, um senhor idoso, com cerca de 80 anos, que revela a forma como o golpe militar afetou a sua vida. Raimundo, assim como Rosa Coliman Marileo, são personagens que na dramaturgia ocupam um lugar de referência geracional. São os avós, aqueles que falam de forma serena, contam histórias, dão exemplos e aconselham. Raimundo está na casa de Ruben, esposo de Macarena para uma reunião familiar e de amigos implicados na difícil, mas importante tarefa de exumar o corpo de Macarena para encontrarem a verdade por detrás de sua morte. Para tanto, a reunião de pessoas queridas diz respeito à realização prévia de um ritual no qual devem solicitar a permissão de *Ngen Mapu*¹⁹ antes da exumação acontecer.

Nos momentos que antecedem à realização da cerimônia ritual, os convidados vão chegando, entre eles Ada Huentecol, que revela sua história a partir da interlocução estabelecida com *Chachai* Raimundo. O desenvolvimento do diálogo entre os três personagens, *Chachai* Raimundo, Ada e Ruben, consolida um movimento de temporalidades confluentes na dramaturgia. Ada, ao falar da saúde do filho sedimenta em seu discurso de mãe uma denúncia contra o abuso policial e, desencadeia a insurgência da memória de *Chachai* Raimundo em relação a algo que

¹⁸ “Usted sabe... o usted cree que es fácil vivir con todo eso... vivir y crecer con eso no ha sido nada fácil oiga... o usted cree que fue lindo crecer con un papá mudo, porque lo encerraron cuatro días en el Estadio Chile, escuchando balazos, con las canillas rotas, sin poder pararse y gritar de rabia porque los apuntaba desde la cancha... viendo como se le caían de miedo los dientes a sus compañeros y sin saber ¿que cresta estaba pasando afuera!... ¡No!, no fue fácil oiga” (González Seguel, 2018, p. 160-161).

¹⁹ Espírito tutelar da cosmogonia mapuche, protetor da terra, ao qual são realizadas cerimônias rituais para solicitar a permissão e proteção no uso da terra para fins de produtivos e, no caso de *Trewa*, para o acesso através dela, ao corpo de Macarena.

ele viveu. Diante da surpreendente informação atribuída pela resposta de Ada quanto ao número de balas de borracha disparadas em seu filho, ele inicia o seu testemunho:

CHACHAI RAIMUNDO: Quantos balas de borracha dispararam nele?

ADA: Cento e oitenta, e a esta distância.

CHACHAI RAIMUNDO: Que tonteira escute... (Silêncio). Sabe que um dia eu estava em casa, sozinho, estou falando de mais de quarenta anos atrás, era quase onze, eu me lembro, e bateram na porta, toc' nesta solidão, disse eu, quem vai bater à porta. E abro, era um soldado, assim, um *gueñe* (jovem), eu acho que mais de dezoito anos não tinha, com sua arma... Parecia um franguinho... O que você quer? Eu perguntei. “Tenho fome” me disse. Eu percebi que ele não estava sozinho, quando de repente ouço gritar alguns dos cordeiros que tinha no curral... Quando saio para ver, havia cinco soldados mantando os meus cordeiros. Eu fui enfrentá-los quando sinto uma coronhada na nuca. Não soube mais de mim, não sei quanto tempo passaria... Eu despertei em cima de um caminhão com umas gotas que começaram a cair na cara porque tinha começado a chover... Éramos mais ou menos quarenta, os que levavam, entre jovens, velhos, amarrados como animais... Nos pediram para descer a pauladas e nos trancaram em umas bodegas que havia dentro de uma propriedade rural de colonos alemães... E aí nos interrogavam, nos colocavam no meio de umas camas de ferro antigas, nos colocavam fitas, tiravam as nossas roupas, e nos davam choques elétricos, um nos testículos e outro nas pálpebras, ou nos mamilos e nas pálpebras e nos davam, nos davam... E é duro... Eu dizia, como não perder a consciência?... Depois de umas semanas nos soltaram... Era de noite, não havia lua, íamos caminhando de mãos dadas, ninguém falou nada. Quando cheguei em casa, a Rosa quase não me reconheceu. Me curou as feridas com umas ervas para a cicatrização dos meus machucados e me serviu um prato de sopa... e como é complexa a mente humana, eu não queria olhar em seus olhos, como que me dava vergonha, como que eu me sentia culpado, olha que bobagem. Eu fiquei de cama uns dez dias, o único que fazia era mover a cabeça de um lado para outro, como um peixe e depois eu começava a chorar. “Chore mais, Raimundo, que isso vai te fazer bem”, me dizia Rosa... Depois de um tempo, estava para lá do outro lado da colina e voltei a encontrar o rapaz que havia

batido em minha porta, cara a cara, estava vestido de civil, me disse “Me expulsaram da Instituição... por ser bêbado... Eu só andava procurando por você” me disse. Andava procurando por mim para pedir desculpas, por sua agressão. “Não foi culpa nossa, nós somos mandados” me disse... Me disse onde morava, era vizinho, mapuche! Deu meia volta e se foi. Tempos depois, quando estavam fazendo estas listas para receber uma indenização do estado para todas as pessoas que haviam sido agredidas, a quem haviam torturado...

MÓNICA: O Relatório Valech papai

CHACHAI RAIMUNDO: O Valech... fui para lá, onde o soldado morava... acredite que ele assinou um papel que dizia que ele havia me torturado. Nos demos as mãos, eu dei meia volta e fui embora... ²⁰ (GONZÁLEZ SEGUEL, 2017-2019, p. 15-16).

²⁰ “CHACHAI RAIMUNDO: ¿Cuántos perdigones fue que le dieron? ADA: Ciento ochenta, y a esta distancia.

CHACHAI RAIMUNDO: Qué tontera oiga... (Silencio) Sabe que un día yo estaba en la casa solo, le estoy hablando más de cuarenta años atrás, estaba tomando once me acuerdo, y golpearon la puerta, bah' en esta soledad, dije yo, quién va a tocar la puerta. Y abro, era un milico, así un gueñe, yo creo que más de 18 años no debe haber tenido, con su arma... Parecía un pollito... ¿Qué quiere le dije yo? “Tengo hambre” me dijo. A mí me dio la tincá de que no andaba solo, cuando de repente siento gritar a unos corderos que tenía en el corral... Cuando salgo a mirar, había como cinco milicos matándome los corderos. Yo me fui a encachar cuando siento un culatazo en la nuca. No supe más de mí, no sé cuánto tiempo pasaría... Desperté arriba de un camión con unas gotas que me empezaron a caer en la cara porque se había puesto a llover... Éramos como cuarenta que nos llevaban, entre cabros, viejos, amarraos, igual que a animales... Nos bajaron a palos y nos encerraron en unas bodegas que había dentro de un fundo de unos colonos alemanes... Y ahí nos interrogaban, nos metían entremedio de unas camas de fierro antiguas, nos ponían huinchas, nos empelotaban y nos ponían corriente, una en los testículos y otra en los párpados, o en las tetillas y en los párpados y nos daban, nos daban... Y es duro... Yo decía, cómo no perder la conciencia... Después de unas semanas nos soltaron... Era de noche, no había ni luna, íbamos caminando de la mano, nadie habló nada. Cuando llegué a la casa, la Rosa casi no me reconoció. Me curó las heridas con unas yerbas pa' que me corriera la machucadera y me sirvió un plato de sopa... y que es rara la mente humana, yo no la quería mirar a los ojos, como que a mí me daba vergüenza, como que me sentía culpable, mire la tontera. Me quedé en cama como diez días, lo único que hacía era mover la cabeza de un lado pa' otro, igual que pescao y después me dio por llorar. “Llore nomás Raimundo, que le va a hacer bien” me decía la Rosa... Tiempo después, estaba pa' allá al otro lado de la colina y me vuelvo

O testemunho de *Chachai* Raimundo é contundente em revelar a forma como foi interceptado, agredido e preso de forma arbitrária, torturado pelos militares em locais específicos para tais ações. Chama-me atenção à menção feita pelo Sr. Raimundo ao Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Valech I). Segundo informações do Instituto Nacional de Derechos Humanos²¹, este informe dá conta de vários detalhes sobre o contexto em que ocorreram prisões políticas e torturas no Chile. Investigou-se sobre os métodos utilizados e as consequências dessas práticas para as vítimas e suas famílias através da coleta de testemunhos. É através da menção a este informe que o personagem conclui seu testemunho que narra a sua experiência como vítima da ditadura militar chilena, mas sobretudo, revelando o seu algoz, um soldado também mapuche que neste informe – na estrutura da dramaturgia – reconhece sua culpa como agressor e se desculpa diante de sua vítima, embora esta responsabilidade se escoe ao Estado. Infere-se que, como um agente do estado, ele tenha agredido porque cumpria ordens.

O testemunho de *Chachai* Raimundo, em confluência com o de Ada Huentecol e com o testemunho do corpo da Macarena Valdez, emerge na dramaturgia como um efeito do processo de escavar e desenterrar os silêncios que a história oficial não permite emergir. Assim como o corpo de Macarena está para ser exumado e isso exige um processo de escavar e desenterrar um testemunho por vir, no processo de rememoração do Sr. Raimundo, ele desenterra sua memória traumática, ele deixa exposta uma fratura comunitária que é resultado da militarização dos mapuches e sua conversão em agressores de sua própria gente.

a pillar al cabro que me había tocado la puerta, cara a cara, andaba de civil, me dice “Me echaron de la Institución... por borracho... Yo lo andaba buscando a usted” me dice. Me andaba buscando pa’ pedirme disculpas, por la pateadura que me dio “No fue culpa nuestra, nosotros somos mandaos” me dijo... Me dijo donde vivía, era vecino, mapuche! ...se dio media vuelta y se fue. Tiempo después cuando andaban haciendo esas listas, pa’ recibir una indemnización del estado para toda la gente que le habían pegado, que habían torturado... MÓNICA: El Informe Valech papito

CHACHAI RAIMUNDO: El Valech... Fui pa allá pa’ donde vivía el paco... puede creer me firmó un papel que decía que él me había torturado a mí. Nos dimos la mano, me di media vuelta y me fui...” (González Seguel, 2017-2019, p. 15-16).

²¹ Cf: (<https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455>). Acesso em 24 de maio 2023.

O diálogo com os documentos do Informe Valech I, como referência externa, na dramaturgia, ao contexto histórico do período pós-golpe, traz ao debate a importância e a tarefa do testemunho, em sua dimensão jurídica, literária e artística para a agenda dos países que herdaram a memória dos períodos de repressão política vividos internamente. Reflito com Marcio Seligmann-Silva (2022) sobre a virada testemunhal do saber histórico como aquilo que “determina novas modalidades de construção da memória, atravessadas pelos corpos, pela experiência individual e coletiva, e despende-se aos poucos da noção mais abstrata e superficial de uma unidade do “povo” e da “nação” (Seligmann-Silva, 2022, p. 31).

Em *Trewa*, os documentos materiais e imateriais da memória mapuche, os testemunhos extraídos dos relatórios de comissões da verdade que realizaram trabalhos de investigação no contexto posterior ao processo de democratização do Chile e de pesquisas acadêmicas, comportam sua estrutura de documentário cênico²².

As recordações, lembranças e imagens traumáticas que emergem na cena em diálogo com documentos e com a invocação de pessoas reais, que são presentificadas na dramaturgia e no acontecimento teatral, validam a importância do testemunho como possibilidade de abrir um espaço comum para a escuta e a construção de narrativas que possam combater as políticas de silenciamento, injustiça e impunidade de todas as violências pelas quais o estado chileno submeteu os mapuches.

Vale ressaltar que os repertórios cênicos mapuches se destacam na obra através da musicalidade das cenas, da encenação da cerimônia ritual para *Ngen Mapu*, do qual participam todos os personagens incluindo Emiliano Quintulén Carilao, esposo de Marcela Rain, que no decorrer da dramaturgia revela ser soldado – e trabalhar para as PACI (*Patrulla de Acercamiento a Comunidades Indígenas*). A tensão instalada pela

²² Segundo release, o documentário cênico está “inspirado na morte de Macarena Valdés Muñoz, na violência acometida a Brandon Huentecol, na pesquisa ‘Interculturalidad y el espectro de la traición: La labor policial, interculturalidad y formación de Estado en el sur chileno’ da Antropóloga Helene Risor, no testemunho anônimo do Cabo N.N de *Carabineros de Chile* e no *Archivo Oral de Ex Torturados y Torturadas Mapuche de la Localidad de Tirúa en la dictadura cívico-militar. archivados en soporte audiovisual en Villa Grimaldi* (Centro clandestino de detenção, tortura e desaparecimento da Ditadura Militar, denominado quartel “*Terranova*” pela Direção Nacional de Inteligência) (González Seguel, 2017-2019, p. 7).

revelação, entre os personagens, é levada a uma esfera performática do teatro, quando uma voz *in off* explica não somente o que são as PACI, como também o que elas representam, sendo instrumentos das forças armadas que operam no âmbito das comunidades mapuches, na região da Araucanía pelo cumprimento da Ley 18.314, a mesma que foi imputada contra Pascual, personagem de *Ñuke*, a mesma que justifica o abuso policial em protestos e outras situações em que os mapuches se fazem presente no espaço público como corpos em insurgência.

Considerações finais

A base testemunhal e documental dos repertórios cênicos de KIMVN Teatro, presente nas obras com as quais dialogo neste artigo, assume uma visão traumática da história chilena. Rasura a história nacional, e ao mobilizar o trauma associado à experiência dos mapuches, no teatro, convoca o público para um espaço de escritura de outra história: a silenciada, a invisibilizada. Desse modo, os testemunhos de violência de gênero, de racismo e de outras humilhações vividas pelas senhoras mapuches, em *Ñi pu tremen Mis antepassados*, são elevados à esfera do diálogo, comporta algo como valorizar a experiência como acúmulo de memórias que desenham para nós o retrato de um estado plurinacional resistente em reconhecer as diferenças e violento em suas tentativas de tolerá-las.

Em *Galvarino*, a carta denúncia de Marisol Ancamil agrega uma coletividade de mapuches chilenos expatriados, exilados políticos e perseguidos após o golpe, destacando o caso de seu irmão e a forma cruel como sua família foi tratada pelo estado, mesmo após o fim da ditadura. *Ñuke una mirada íntima hacia la resistência mapuche* é uma crítica à forma como estado democrático chileno lida com a herança da ditadura militar, trazendo à baila a luta dos *Weichafe* (guerreiros mapuches/ativistas do movimento mapuche) e a criminalização dos protestos amparada pela Ley 18.314. *Trewa Estado Nación o el Espectro de la Traición*, de modo parecido, aprofunda o debate em torno das violências sofridas por mapuches por parte do estado nação chileno que, desde o golpe de estado, tem se utilizado dos próprios mapuches (quando integrados às forças armadas) para oprimir e violentar sua gente.

Por fim, estes repertórios cênicos reelaboram a escritura da experiência e da resistência mapuche frente à história nacional, ao mesmo

tempo em que atualizam as formas de fazeres teatrais, atribuindo mais organicidade ao trabalho com os documentos, valendo-se de uma práxis teatral imersa em lugares de memória e de importância comunitária, levando os mapuches à cena, seu conhecimento encarnado, seu corpo como testemunho e documento de sobrevivência.

Referências

CANIUQUEO HUIRCAPAN, Sergio. Movimiento mapuche y disputa historiográfica. La obra *Kurafaf*, 1986-1989. In: PINTO RODRÍGUEZ, Jorge. (org.). *Conflictos étnicos, sociales y económicos: Araucanía (1900-2014)*. Santiago de Chile: Pehuén editores, 2015. p. 215-246.

CAYUQUEO, Pedro. Violencia política mapuche. In: CAYUQUEO, Pedro. *Porfiada y rebelde es la memoria: Crónicas Mapuche*. Santiago de Chile: Catalonia, 2018. p. 68-69.

FARÍAS CERPA, Maritza. “Hacia la construcción de un sujeto político. El teatro como agente educativo y creador de conciencia social (1958-1973)”. In: ARAVENA ARAVENA, Cristian; HUDSON, Brian Smith (org.). *La escena inquieta: Teatro político metropolitano de la época del sesenta*. Santiago de Chile: Ediciones A89, 2018. p. 40-70.

GONZÁLEZ SEGUEL, Paula. (comp.). *Dramaturgias de la Resistencia: teatro documental Kimvn Marry Xipantv*. 1. ed. Santiago de Chile: Pehuén: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018.

GONZÁLEZ SEGUEL, Paula. *TREWA. Estado-Nación o el Espectro de la Traición*. Santiago, Chile: KIMVN Teatro, 2017-2019. [Texto não publicado, cedido pela dramaturga para fins de pesquisa.]

HENRÍQUEZ PUENTES, Patricia; OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. *Ñi pu tremen. Mis antepasados* de Paula González Seguel: Repertorios de prácticas escénicas y diferencia cultural. *Literatura y Lingüística*, Santiago de Chile, n. 43. p. 129-147. 2021. Disponível em: <<https://ediciones.ucsh.cl/index.php/lyl/article/view/2670/2200>>. Acesso em: 10 de fev. 2023.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: A política dos estudos culturais latino-americanos*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, Editora da Unicamp, 2022.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. KIMVN teatro documental: a cena como lugar de resistência. *Sala Preta*, v. 19, n. 1, p. 178-191, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156245/155663>>. Acesso em: 11 de maio 2023.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de.; MACHADO, Bruno. Traduzindo *Ñi Pu Tremen, mis antepasados* (2008), da companhia Kimvn Teatro Documental: Um estudo sobre a história e a resistência Mapuche. *Recial*, Córdoba, v. 13, n. 22, p. 148-160, Jul./Dez., 2022. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/39353>>. Acesso em: 11 maio 2023.

Recebido em: 31 de maio de 2023.

Aprovado em: 17 de julho de 2023.



La importancia del canto y la memoria en *Antes de perder la memoria* de Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo

The importance of singing and memory in Before losing the memory by Ana María Jiménez and Teresa Izquierdo

Cristian Montes Capó

Universidad de Chile, Santiago de Chile/ Chile

cmontes@vtr.net

<http://orcid.org/0000-0001-6060-8737>

Resumen: La intención de estas páginas es dar cuenta de la importancia que tuvo el canto para las mujeres prisioneras de Villa Grimaldi, en tiempos de la dictadura militar chilena (1973-1990). Para tal fin, el análisis se centrará en el libro *Antes de perder la memoria* (2015) de Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo, quienes, mediante el género epistolar, recuerdan y hacen memoria de lo que fue su encierro en dicho campo de detención. En tales circunstancias, el canto fue una vía importante, a través de la cuál las detenidas políticas lograron neutralizar, en parte, la violencia que les tocó vivir.

Palabras claves: dictadura; canto; memoria.

Abstract: This work aims to provide an account of the importance of song for the women held prisoner in Villa Grimaldi during Chile's military dictatorship (1973–1990). To this end, the analysis will focus on the book *Antes de perder la memoria* (2015) by Ana María Jiménez and Teresa Izquierdo, who use the epistolary genre to recall and relate their confinement in said detention camp. In such circumstances, song was an important route through which political detainees were able to neutralize, in part, the violence that they were forced to endure.

Keywords: dictatorship; song; memory.

I. Introducción

La relación entre el concepto de refugio y la música, como posibilidad de neutralizar el terror y la violencia, ha tenido diversas formas de expresarse a lo largo de la historia. La música ha sido a veces un resguardo privilegiado ante una situación y un contexto depredador, un espacio donde es posible sentirse protegido, características que, según Gaston Bachelard (2005, p.77), signan a todo espacio de cobijo. La casa, el nido, la concha y el rincón, son imágenes que perfilan un lugar acogedor en el que es posible habitar, acción que no significa únicamente ocupar una determinada localización, sino también potenciar un ejercicio vital, una experiencia de subjetividad donde el individuo llena de sentido aquello que experimenta. Habitar es, finalmente, para Bachelard, experimentar el goce de dicho ámbito protector.

En concordancia con tales postulados del filósofo francés, es posible plantear que la música, en determinadas circunstancias, puede actuar como un habitat de resguardo y una manera de habitar subjetivamente un espacio físico y mental. La música posee, en este sentido, la capacidad de ofrecer consuelo al sujeto que lo necesita, de hacerle sentir parte de una comunidad y de convertirse finalmente en un *locus* de resistencia.

La intención de las siguientes páginas es apreciar cómo la ecuación: música-refugio, se encuentra activada en el libro: *Antes de perder la memoria* (2015) de Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo. La memoria deviene espacio representado en el que la música es al mismo tiempo que un arte, un refugio y un símbolo de protección.

Es importante aclarar y enfatizar que la música está representada, en *Antes de perder la memoria*, especialmente a través del canto y las canciones, que serán el principal inductor de la memoria. Como es sabido, el canto posee la cualidad de reforzar los vínculos de un determinado grupo y crea una atmósfera de sintonía, por encima de individualismos y diferencias de cualquier tipo. En su tesis doctoral, titulada: *La práctica del canto colectivo: beneficios desde las perspectivas socioafectiva y emocional*, Rafael Carlo Benítez Martínez afirma que la acción de cantar en grupo posee un valor que va más allá de los aspectos meramente musicales, como es el trabajo cooperativo, el desarrollo socioafectivo, el refuerzo de la identidad colectiva y el sentimiento de alegría de compartir una actividad musical¹.

¹ Según afirma Rafael Carlo Benítez Martínez: “El canto constituye la expresión artística y musical de la voz y por tal motivo es considerado como el instrumento más natural y

Por último, aquel que canta sale de su aislamiento interior y se pone en actitud de comunicarse; renunciando al propio tono de voz, se acomoda al tono y al ritmo que exige el canto y contribuye a la unidad del grupo. En *Antes de perder la memoria* el canto será expresión de una necesidad de sacar la voz en condiciones extremas, de resistir la agresión del contexto, de fundar y habitar un espacio comunitario.

II. Biografías de un sobrevenir generacional

En términos generales, *Antes de perder la memoria* despliega la historia de Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo, desde cuando eran militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en la década de los 60, posteriormente su entrada en la clandestinidad, su detención durante la dictadura militar chilena, el exilio y finalmente el retorno al país, ya en tiempos de democracia.

Respecto a los aspectos biográficos de Teresa Izquierdo, es interesante mencionar que aunque sus antepasados pertenecieron a la burguesía agricultora y empresaria del país, la generación de sus padres rompe con dicha tradición y elige profesiones vinculadas a las ciencias y las artes. En los años 60, Teresa Izquierdo estudió en el Liceo Manuel de Salas y participó en distintos movimientos sociales que rechazaban las desigualdades que sufrían los más desfavorecidos. A fines de la década ingresa al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y se hace amiga de Ana María Jiménez, con quien se escribe las cartas que conforman este libro. Con el golpe de Estado de 1973, pasa a la clandestinidad y el 14 de febrero de 1975, su compañero Hugo Daniel Ríos Videla es detenido y hecho desaparecer por la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). El hijo de ambos, Manuel, es entregado a la familia y ella continúa en la resistencia hasta ser arrestada en agosto de 1976. Estuvo exiliada en Francia hasta marzo de 1979, momento en que vuelve a Chile y se integra activamente a organismos de Derechos Humanos y a

accesible por las personas. Efectivamente, es en la emisión de sonidos a través de los órganos constituyentes de la voz, donde se ponen de manifiesto las características de factores constitucionales de cada cuerpo y personalidad, y la situación vital del momento (...) Consiste en la interacción con el otro en términos de igualdad, favoreciendo el impulso de la vida interior, apelando a las principales facultades humanas (voluntad, sensibilidad, afecto, inteligencia y creatividad) y exteriorizando sentimientos y emociones. Se trata, por tanto, de una actividad que implica cuerpo y alma (p.30-31).

la revista de oposición Análisis. Trabaja allí hasta el Plebiscito de 1988 y después en un instituto de comunicaciones: Fue miembro del directorio de la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi, hasta el momento de su muerte, en el año 2016.

Por su parte, Ana María Jiménez entró, a los seis años, a estudiar piano en el Conservatorio de Música de Viña del Mar. En los años 60 ingresa a la Universidad de Chile a las carreras de Sociología y Música, y comienza su militancia en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Después del golpe militar pasa dos años en la clandestinidad, es tomada presa por la DINA y llevada, durante los años 75 y 76, a Villa Grimaldi y a Tres Álamos. En 1977 sale al exilio, primero a Francia y luego a Cuba, donde vive casi 30 años. Su esposo, el poeta cubano Ángel Escobar, la hace vincularse estrechamente al mundo literario cubano, mientras mantiene su trabajo musical en la Casa Memorial Salvador Allende de La Habana. Actualmente vive en Chile, dirige el Coro de Ex Prisioneros Políticos que formó en Villa Grimaldi y se rearmó en 2013.

Las vivencias, influencias y el espíritu de época en las que transcurre la juventud de ambas protagonistas, esto es, los años 60, les posibilita captar el pulso de una generación convocada por el contexto internacional y el momento histórico que les tocó vivir. Según los historiadores Gabriel Salazar y Julio Pinto:

Como si fuera poco, esta generación tuvo a sus espaldas el eco de la Segunda Guerra Mundial y la destrucción de casi toda Europa; supo de la guerra absurda de Corea, de la guerra heroica de Vietnam, de la victoriosa guerrilla cubana, de la guerra internacionalista del Congo, y, por supuesto, de las invasiones de marines a los países bananeros, etc. Los gigantes históricos que rodearon su infancia, adolescencia y juventud no eran ni fueron, pues, gigantes pedagógicos o de paz, sino político-militares, de guerra, de preguerra o de posguerra (...) Para comprender la identidad rebelde de los jóvenes de los 60, es preciso tener en cuenta este escenario bélico. Las flores, el rock, la prédica de paz, la revolución del amor, el hipismo (...) fueron expresiones de disidencia juvenil, de humanismo contestatario, frente al tenso gigantismo histórico en que se habían alienado los adultos. La opción juvenil por la lucha revolucionaria tuvo que ver también con el intento de poner fin en serio a los “juegos” de guerra en que se habían enredado los adultos. (2002, p.130)

Teresa Izquierdo cuenta que en los años sesenta, ella y sus compañeros de colegio soñaban con un mundo sin tantas injusticias y desigualdades. El idealismo y la utopía eran los causes que en conjunto perfilaban una acción política inspirada especialmente en la figura del Che Guevara. Cuando Teresa participa en una de las tomas de terreno que se dieron en esos años, la “Toma 26 de julio”, confiesa haberlo vivido como “una experiencia casi religiosa: quería ser parte del pueblo” (p.36).

La generación de Teresa y Ana María optó por sumarse a una contracultura que rechazaba un modelo de desarrollo que generaba grandes desigualdades y pobreza. La juventud y los modelos culturales escogidos como referentes estarán en íntima conexión con las esperanzas colectivas en un nuevo tipo de sociedad y con el credo revolucionario de la época. En palabras de Yanko González y Carlos Feixa (2013, p.99-100)

En América Latina, tanto en el contexto mundial (mayo de 1968, la “Primavera de Praga”, las revueltas juveniles en Estados Unidos en pro de los derechos civiles, antimperialistas y antimilitaristas) como lo que estaba acaeciendo en los propios países de la región, particularmente a partir de la revolución cubana, fertilizan el protagonismo juvenil y se constituyen como aglutinador de las diversas sensibilidades reformistas y revolucionarias. El rostro “adolescente”, adulto perpetuado en adolescente, del Che Guevara, inspira un camino insurreccional propio (...). La Revolución cubana, con la reivindicada imagen “juvenil”, la difusión de las teorías revolucionarias del Che Guevara (el foquismo entre las más influyentes), y la “Matanza de Tlatelolco” en el 2 de octubre de 1968 en Ciudad de México como tétrico telón de fondo, marcaron los movimientos estudiantiles en Latinoamérica –políticos y revolucionarios- en la década de los 60.

III. La música como vía de acceso a una amistad perdurable

En 1960 la música fue fundamental en el primer encuentro que tuvieron Teresa Izquierdo y Ana María Jiménez. Teresa asistía por primera vez a una reunión con un grupo de pobladores, cuando sin conocer a nadie y sin saber cómo integrarse a ellos, escuchó tocar a Ana María una pieza de Chopin en el piano que había en el lugar del encuentro. Gracias a ello, Teresa pudo superar el temor a un eventual rechazo, debido a su evidente procedencia aristocrática: “Cuando la reunión terminaba, después del

tecito con pan, te sentaste frente a un piano que había en un rincón. Interpretaste un nocturno de Chopin y para mí todo cambió” (p.18).

La sensación de ligazón espiritual de Teresa con Ana María se aúna al sentimiento de pertenencia a un espacio comunitario:

Me acerqué al piano y contemplé cómo tus dedos ágiles y fuertes se desplazaban por el teclado con seguridad y firmeza. Esas notas musicales, esos tonos menores ya formaban parte de mi melancolía. El ambiente se distendió y sentí que, con la venia de Chopin, yo también pertenecía a ese lugar. Esa fue mi primera impresión al conocerte y el inicio de nuestro diálogo interminable. (p. 18)

En tales momentos, la música enriquecía la experiencia compartida y las aspiraciones colectivas del grupo: “Las canciones de Víctor Jara y los boleros me sacaban del efecto Mozart. Ver las estrellas a través del plástico transparente de la carpa, me llenaba de utopías” (p. 36).

IV. Memoria y representación

Antes de perder la memoria porta en su título lo que ha sido considerado como un imperativo posdictatorial, esto es, no dejar que el olvido de lo sucedido en tiempos de dictadura se superponga al necesario ejercicio de la memoria. Cabe destacar que la memoria es un concepto usado para interrogar las maneras en que la gente construye, a partir de sus experiencias y diversos mecanismos voluntarios e involuntarios, un sentido del pasado. Este se vincula con el presente en el acto de recordar, al estar mediatizado por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza. La memoria colectiva se configura en el proceso mismo de narrar y de esta forma el recuerdo individual se hace colectivo, al ponerlo a dialogar con otros recuerdos, en una elaboración colectiva del duelo. Llevar a cabo el trabajo del duelo presupone, entonces, la capacidad de contar una historia sobre el pasado y tener la posibilidad de armar un relato que haga posible la comunicación y la transmisión del recuerdo (Richard, 1999, p. 17). En este sentido, Paul Ricoeur afirma que narrar lo vivido es una forma de convertir un cúmulo de experiencias en algo inteligible y reelaborar un material amorfo y caótico, integrándolo a una narración. El acto de narrar una historia es por ello un gesto de consecuencia con la vida, y también, en ciertos casos, una señal de justicia para todos quienes han sufrido los embates negativos de la historia:

Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración. (1987, p. 150)

Antes de perder la memoria forma parte de una producción literaria que “explora las posibilidades de un terreno compartido entre los procesos síquicos teorizados por Freud y las implicaciones sociales y comunitarias del duelo en las sociedades posdictatoriales” (Falabella, 2002, p. 167). En dicha escritura se evidencia que aún sigue persistiendo la necesidad de elaborar el duelo y no permitir que el pasado se transforme en un compartimento vaciado. El libro es representativo de lo que ha sido definido como literatura posdictatorial, es decir, una narrativa que “... se hace cargo de la necesidad de elaborar el pasado y definir su posición en el nuevo presente” (Avelar, 2000, p.284).

En consonancia con lo mencionado, la columna escrita por Camilo Mark (2015, p. 7): “El coraje de vivir”, dedicada a *Antes de perder la memoria*, afirma que:

Muy conscientes de que en los días que corren es indispensable luchar contra la desmemoria, Ana María y Teresa (...) nos entregan nada más ni nada menos que un recordatorio esencial del ayer reciente, muy, muy reciente (...) en estas páginas vívidas y extrañamente modestas, encontramos lo que fuimos, lo que somos y lo que seguiremos siendo si es que este país y sus sucesivos gobiernos continúan pasando por alto una época que marcó a fuego al siglo XX chileno. (2015, p. 7)

Antes de perder la memoria despliega sus contenidos y su lógica simbólica al interior del género epistolar. Tal modalidad discursiva se inserta en lo que el mundo académico ha definido como “el espacio biográfico”, entendiendo por ello un conjunto heterogéneo de textualidades en el que se escenifican diversas narrativas del yo. En su libro: *El espacio biográfico -Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002, pp.10-20), Leonor Arfuch postula que en dicha multiplicidad significativa -vale decir, en la biografía, la autobiografía, las historias de vida, el diario íntimo, las cartas, las memorias, las entrevistas- la vivencia personal adquiere un *status* cognitivo privilegiado.

El libro de Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo está estructurado como un relato a dos voces, que se despliegan a través del intercambio de cartas que se escribieron ambas autoras, décadas después de los acontecimientos vividos. El hilo conductor narrativo enlaza varios temas de sus biografías, como son la amistad, el compartir sus sueños e ideales, sus militancias, sus secretos y limitaciones, sus alegrías y tristezas, lo que significó haber sido detenidas políticas, etc. Se evidencia aquí lo que Patricia Violi plantea respecto al género epistolar, esto es, que su valor radica no tanto en la información que se comparte sino en la creación del vínculo que se produce entre los interlocutores (p. 91). En *Antes de perder la memoria* las cartas rememoran el pasado, lo contextualizan, pero también lo revalúan críticamente. Esta dimensión reflexiva de la escritura remite a lo que Teresa Basile ha definido como “memorias perturbadoras”, es decir, un tipo de narraciones que poseen una posición autocrítica y que surgen principalmente desde el mundo de la izquierda. Son textualidades que, según Basile:

revisan críticamente ciertos núcleos ideológicos en torno al empleo de la violencia armada como vía de transformación político-social y ponen en cuestión ciertas perspectivas de la guerrilla, tal como: [...] el verticalismo y autoritarismo de los cuadros dirigentes y su falta de diálogo interno, el desprecio por el mundo de la vida privada, la familia, los afectos y emociones frente a la valoración de la militancia. (<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/basile.html>)

Finalmente, cabe destacar un aspecto de la estructura enunciativa, donde se funden por momentos el *yo* del emisor con el *tú* del receptor, generándose un *nosotros* colectivo que abre la experiencia personal a una comunidad más amplia. Este aspecto de la estructura compositiva ha sido señalado por Constanza Vergara, quien visualiza que hay fragmentos en *Antes de perder la memoria* donde:

se observa el uso de la primera persona plural (“nuestros sueños, nuestros compañeros”) como una de las estrategias para señalar la co-autoría del texto: esta es una historia que se cuenta a dos voces (a veces claramente diferenciadas, otras veces unidas en un “nosotros”) y en la cual no hay una sola protagonista; es más, las amigas/autoras emprenden un relato coral, lleno de nombres y menciones de personas que admiran, que ya no están o que las han

acompañado. En este gesto me parece que persiste el compromiso con lo colectivo, ya que se buscan distintas formas de salir de la idea de una subjetividad única e irrepetible. (Vergara, 2021, p. 111)

El gesto escritural refuerza así la idea de una apertura de la subjetividad individual a un compromiso de carácter colectivo y comunitario. O, en términos estructurales, el tránsito de un narrador egológico a uno de tipo alterológico.

V. Música y canto en condiciones extremas

En el caso del presente trabajo, se postula que la música, fundamentalmente las canciones que se cantaban al interior de los campos de detención chilenos Villa Grimaldi y Tres Álamos, son, al interior de este “espacio biográfico”, material artístico que ilumina el discurso de ideas del texto.

En los diversos lugares de detención masiva, en tiempos de la dictadura militar chilena, fue frecuente entre los prisioneros tener una actividad musical. A pesar de la violencia que imperaba en dichos recintos, la música y especialmente el canto, tenía una presencia significativa en la cotidianidad de los detenidos. Ello puede apreciarse en *Antes de perder la memoria*, libro que está íntimamente ligado al proyecto histórico-musical: *Cantos Cautivos*. En su sitio web se afirma que:

Cantos Cautivos es una plataforma digital que compila testimonios de experiencias musicales en recintos de detención política y tortura durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), desde casas clandestinas y campos de concentración hasta comisarías y cárceles. Es un proyecto que busca contribuir a la memoria histórica de la dictadura y a debates sobre derechos humanos en otros contextos históricos y geográficos (...) La plataforma tiene 154 testimonios, de los cuales 52 se refieren a canciones total o parcialmente creadas en prisión. (Chornik - Acerca del Proyecto).

Cantos Cautivos tuvo un encuentro internacional en el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, el día 8 de enero de 2015. El director de la institución, Ricardo Brodski, en sus palabras de bienvenida, planteó que la música y las canciones formaban un eslabón más en el propósito de cautelar la memoria de lo sucedido en tiempos de dictadura.

Participaron en dicho evento, quienes fueron víctimas de la represión en los países latinoamericanos que sufrieron dictaduras militares. Todos ellos narraron lo que fue su encierro en los campos de detención y describieron cómo la música fue un refugio protector que neutralizaba el terror y la angustia. El músico Claudio Durán (alias Quique Cruz), por ejemplo, recordó cuando en su estadía en el Pabellón A de Tres Álamos, llegó a sus manos una quena, con la cual pudo crear diversas melodías. Ello le hizo sentir que, a pesar de todo, sí era posible la comunicación con quienes pudiesen escuchar su música:

Ya había estado secuestrado y preso por lo menos ocho meses, cuando sucedió el siguiente hecho. En las tardes, aburrido y desolado, salía al estrecho patio del recinto y tocaba la quena, siempre improvisando melodías: notas largas, silencios, repiques y luego notas más largas (...) Quizás algunos de los que estaban conmigo se acordarán que en las tardes, casi al ocaso, hacía cantar la quena en el campo de concentración de Tres Álamos. Los guardias, lacónicos, me miraban desde las torres y no podían descifrar ese contrabando de símbolos que, impulsados por el viento, volaban libres a los oídos cautivos del Pabellón de la Mujeres.

En el caso de Rosalía Martínez, quien también estuvo secuestrada en Tres Álamos, ella afirma que: “la música encarnaba una manera de estar juntas entre las mujeres (...) y crear un cuerpo colectivo que estuviese más allá de lo individual”. Sostiene que las detenidas se conectaban con la música de manera cotidiana, pues estaban todas alojadas en una misma pieza, en la cual había varias mujeres que cantaban: “Una parte fuerte del intercambio era el canto” (...) el canto nos permitía estar vivas, hacer bromas... reírnos (...) era un espacio de resistencia al que ellos no podían entrar”.

Por su parte, el testimonio de Ernesto Parra se centró en lo que fue su experiencia en el Campo de Prisioneros Chacabuco, situado a cien kilómetros de Antofagasta, donde crearon, junto al cantante y guitarrista Ángel Parra, hijo de Violeta Parra, un conjunto musical llamado Los de Chacabuco. De acuerdo a sus palabras: “En Chacabuco se cantaba todo tipo de música (...) hubo recreación y también composición musical (...) muchos cantares que nos levantaban del decrescendo que estábamos viviendo”.

Asimismo, Amelia Negrón -representante del coro *Voces de la Rebelión*, compuesto mayoritariamente por sobrevivientes de centros de tortura de la dictadura cívico militar- recuerda que en una ocasión las

mujeres detenidas pudieron celebrar la fiesta de año nuevo, junto a sus familiares. Después de la cena todos comenzaron a cantar y la música pareció constituir una comunidad que permitía que la esperanza siguiera siendo posible: “Esa noche se formó un solo coro libre de muros y vallas (...) Habían roto las cadenas. Ahora era posible pensar en la libertad”.

La agrupación Cantos Cautivos y los testimonios aquí convocados, refuerzan la importancia de la música y el canto como una vía de resistencia en un contexto negativo y como una posibilidad de construcción de vínculos comunitarios. Sacar la voz, atreverse a cantar, a romper la norma represiva, a revelarse contra el silencio impuesto, y a la vez expresar emociones, sentimientos y pensamientos, son algunos de los factores que hacen del canto un canal de expresión altamente significativo. Ello se vuelve evidente al intentar explicar la función que cumplía el canto en *Antes de perder la memoria* y de qué forma ello se aprecia en la representación de mundo plasmada en el libro.

VI. Villa Grimaldi: entre la represión y la violencia arbitraria

Según la información que se entrega en el actual Parque por La Paz Villa Grimaldi, construido en el mismo espacio donde estuvo el centro de reclusión, en dicho recinto desaparecieron 229 personas entre 1973 y 1978. Es importante destacar que la reconstrucción del lugar como espacio simbólico, a partir del cual activar la memoria y no permitir que el olvido se instale en la conciencia del país, tuvo serios problemas en sus comienzos, debido al intento de la dictadura militar de borrar las huellas de lo allí sucedido. Según Michael Lazzara:

El último director de la CNI (Central Nacional de Informaciones): general Hugo Salas Wenzel, vendió la propiedad en 1987 a una empresa constructora de la que él mismo era socio. Esta empresa tenía la intención de construir en el sitio un complejo moderno de condominios. Así se puso en marcha una política de la dinamitación, para que no quedara ningún rastro del antiguo centro de torturas. Cuando terminó la dictadura en 1990, muchas de las edificaciones del recinto de detención ya habían sido destruidas por los bulldozers de la empresa constructora. A la vista solo quedaban ruinas, restos de los que fue uno de los símbolos más notorios de la represión Chilena. (2003, p.128)

Por su parte, Loreto López señala que dada la destrucción del lugar, había que decidir qué opción tomar en beneficio de la valoración y estimulación de la memoria histórica:

Al momento de la recuperación, la mayor parte de las instalaciones originales del centro de detención no existían, pues habían sido deliberadamente arrasadas, de manera que las alternativas de intervención espacial consideraban o bien la reconstrucción exacta del lugar, o bien una reinterpretación espacial, como finalmente se hizo, lo que ha significado debates en torno a las formas de representación de la memoria y la experiencia del lugar. (2010, p.59)

Desde la perspectiva de Loreto López, Villa Grimaldi es un lugar emblemático, no únicamente por la actividad represiva que allí se desarrolló, sino porque fue el primer ex centro de detención recuperado tras la dictadura. En su instalación se puede apreciar la trayectoria de diversas memorias interviniendo en un mismo espacio. A su vez, ha sido precursor de otras acciones de recuperación y de un modo de actuar por parte del Estado, que ha evitado establecer un procedimiento generalizado para enfrentar la emergencia de este tipo de marcaciones públicas (p. 59).

La detención en Villa Grimaldi significaba entrar en un espacio-tiempo regulado por dinámicas imposibles de entender por los detenidos. Uno de los aspectos que en el inicio de su detención les sorprendía era constatar que, en paralelo a las torturas y desapariciones que se iban produciendo, se vivía una cotidianidad rutinaria y formal, como podía existir en cualquier empresa. En su libro: *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova). Volumen I. Historia, testimonio, reflexión*, el historiador Gabriel Salazar describe cómo la crueldad y la violencia que se ejercía sobre los prisioneros se daba en un contexto donde la burocracia intentaba racionalizar y justificar el delirio asesino imperante:

Se observa que las dramáticas sesiones de tortura que estallaban día y noche en el cuartel, donde se llegaba al límite y aún más allá de la resistencia humana al dolor y la muerte, daban paso luego a un cansino ejercicio burocrático de analistas, secretarías, estafetas, y a idas y venidas del personal subalterno llevando y trayendo formularios rellenos escolarmente con frases estereotipadas, que terminaban depositados en un oscuro cuartel general (...) Ni el desesperado griterío de la tortura ni el espeso silencio de los asesinatos detenían la gimnasia burocrática de la “inteligencia

militar”; al contrario, la nutrían y agilizaban, casi con la convicción de una “profesión” respetable. Y todo esto en función de reducir personas vivas (marxistas) a una condición de muerte, para obtener de allí la posibilidad de llegar a otras personas vivas (otros marxistas) y así repetir el mismo ejercicio. (2013, p.25)

Respecto a la disociación que se produce en quienes sufren la vida concentracionaria, Pilar Calveiro señala, en *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, que en dicho país había centros de detención y tortura que estaban en plena ciudad y donde la sociedad sabía y no sabía, al mismo tiempo, lo que adentro de esos recintos ocurría:

El campo de concentración, por su cercanía física, por estar en medio de la sociedad, del otro lado de la pared, solo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad ‘desaparecida’, tan anonadada como los secuestrados mismos. (1998, p.147)

En cuanto a las consecuencias que dejó no solo en los detenidos en Villa Grimaldi y en otros centros de detención, sino también en la conciencia del país, Elizabeth Lira plantea que:

Muchas lecturas pueden hacerse de ese pasado. Sin embargo, la lectura desde largo tiempo se ha visto afectada por la actitud oficial. La negación de los hechos por parte de la autoridad transformó el dolor y la muerte padecidos en una invención malévola de las propias víctimas y, por tanto, en un asunto moral y ciertamente privado durante casi diecisiete años. Los informes sobre detenidos desaparecidos y ejecutados políticos (Informe Rettig, 1991) y el informe de la Comisión de Prisión Política y Tortura (Informe Valech, 2004) ilustraron cómo los silencios públicos y la negación oficial intentaron borrar la experiencia de miles de personas. (2007, p. 352)

VII. Música, canto, testimonio y memoria

En los lugares de reclusión en Chile se organizaron pequeños grupos que cantaban canciones, acompañadas con guitarras e instrumentos de viento, como flautas o quenas. La actividad musical fue una forma de neutralizar las condiciones adversas en las que se encontraban las personas detenidas. En su libro: *Memorias eclipsadas: Duelo y resiliencia*

comunitaria en la prisión política (2013, p.112), Jorge Montealegre señala que a pesar del régimen de terror y las precarias condiciones de vida, los prisioneros desarrollaron diversas actividades musicales. Para muchos reclusos, escribir, interpretar, enseñar o escuchar música, eran formas de registrar y trascender la experiencia traumática que estaban sufriendo. La música les ayudaba a mantener un sentido de normalidad, erigiéndose en un medio privilegiado de distracción y comunicación entre ellos y el mundo exterior. Eran actividades que se insertan en lo que Montealegre denomina “resiliencia comunitaria”, concepto utilizado “para nombrar la oposición contra el aplastamiento de la persona y a ese proceso en que enfrentamos a nuestros propios enemigos internos para levantarnos” (p.98). En Villa Grimaldi, por ejemplo, las canciones hicieron posible crear un sentimiento de comunidad entre los detenidos. Fueron también una práctica de resistencia que potenció, en palabras de James Scoot, una “infrapolítica de los grupos subordinados”. En su libro: *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos* (2000, p.38-44), Scoot afirma que la entretención y las nuevas formas de convivencia que se generan en estas prácticas, permiten, además de una sana evasión de la situación imperante y la transformación de la cotidianidad, una reconstrucción del espíritu colectivo. Esto es precisamente lo que ocurrió en Villa Grimaldi, gracias a la práctica musical que agrupaba a las mujeres detenidas.

En *Antes de perder la memoria*, Ana María Jiménez recuerda que cuando es detenida en 1975, lo primero a lo que se enfrenta es a la violencia imperante del lugar:

Me sentaron en una silla y un hombre me preguntó: ¿Tú eres Fulana de tal, alias la chica Lucía? Yo obediente a los manuales, dije “no”. El tipo me pegó un combo en la mandíbula tan violento que caí de la silla y sentí en mi boca el sabor de la sangre y un diente que escupí (p.62).

Será en ese ámbito de violencia generalizada donde las prisioneras comenzarán a conectarse con la música y especialmente con el canto. Ana María recuerda que una noche de lluvia fue conducida, junto a otras detenidas, a los baños del campo de detención. Una de las guardias, al enterarse que había una prisionera que estudiaba música, quiso averiguar quién era la artista. Al identificarse Ana María, la guardia, “una mujer siniestra y especialmente cruel” (p.65), afirmó con desprecio y prepotencia: “Estamos aburridos aquí, con esta noche tan fea. Así es que vos vai a cantar para entretenernos” (p.65).

Ante una orden destinada a vejar no solo a Ana María, sino también al acto mismo de cantar, surge en la víctima un deseo de resistencia: “Pese al miedo que sentía, decidí que mi pequeño acto de rebeldía sería no cantar, no permitir que me saliera la voz. Además pensé que realmente no iba a poder” (p.65).

Sin embargo, la renuncia desaparece al saber que su canto podría ayudar a un detenido a morir de una forma menos angustiante: “Entre nosotros estaba la periodista Gladys Díaz, militante del MIR; en voz apenas audible me dijo: - Canta, Chica. En la torre está agonizando el yugoeslavo, no creemos que pase de hoy. Tu canto lo va a ayudar - (p.65). El canto actúa en tales momentos como un gesto de empatía por el otro sufriente: “Y cuando la guardia volvió sin decir nada empecé a cantar *Zamba para no morir*, la canción que canta Mercedes Sosa. Pero no sé de dónde saqué fuerzas y empecé a cantar con voz rajada” (p.65).

Sin embargo, para la guardia dicha canción no era más que una de las tantas “cancioncitas políticas” que allí no podían cantarse. Ordena, por lo mismo, entonar “una cumbia o una de Roberto Carlos”. Al negarse Ana María a obedecer, el castigo no se dejará esperar: “Me quedé muda. Y entonces nos llevaron de vuelta a la celda, pero antes de entrar me dijo: “Aquí te quedai, por porfiada” (p.66).

Para Ana María, cantar la canción que escogió y no la que la obligaban es un acto de rebeldía y una señal reivindicatoria de la dignidad. Siente que su canto había ayudado, aunque fuese en parte, a mitigar el dolor de ese hombre que moría en condiciones extremas de soledad:

Tenía miedo, frío, pero sentía que había hecho un mínimo acto de resistencia y eso me ayudó. Después nos enteramos de que efectivamente el yugoeslavo murió esa noche. Cedomil Lausie, querido compañero, hasta siempre. (p.66)

Después de estar prisionera un mes en esos “espacios terribles marcados por la ansiedad y por las preguntas sin respuestas” (p.71), los cantos litúrgicos que un sacerdote detenido cantaba en las mañanas, eran para Ana María y los demás prisioneros un momento de superrealidad liberadora: “Una compañera que estaba bastante malherida, nos contaba que un día despertó y escuchó los cantos litúrgicos y pensó: Seguro que me moría y estoy en el cielo. Esos deben ser cantos angélicos” (p.71-72).

Ana María recuerda que en 1975 llegó al campo de detención la mirista Helen Zarur, quien fue salvajemente torturada. A pesar de haberla

conocido muy poco, la música y en especial una canción las unió para siempre: “Hablabo poco, pero cantaba una y otra vez *Alfonsina y el mar* y las lágrimas corrían por su cara. Me preguntó si sabía la canción y la cantamos juntas” (p.75). Posteriormente Helena Zarur se suicida internándose en el mar, en una trágica correspondencia con la muerte de Alfonsina Storni y con la protagonista de la canción (*Alfonsina y el mar*) compuesta por Ariel Ramírez y Félix Luna.

En otra ocasión, cuando unas detenidas son liberadas, Ana María decide despedirlas con música y canto: “Tomé la guitarra, nos agrupamos las quedadas y empezamos a cantar las típicas canciones de despedida: *El negro José, Palabras para Julia*, en fin” (p.102).

Es relevante recordar que la canción *Candombe para José*, del argentino Roberto Ternán y popularizada en Chile por el grupo Intillimani, fue uno de los temas más populares y emblemáticos que se cantaban en los campos de detención chilenos. Era interpretada en distintas ocasiones, ya fuera cuando llegaba un nuevo prisionero, o en momentos en que alguno salía en libertad, para iniciar o terminar presentaciones artísticas, o para darle ánimo a quien estaba siendo torturado. En cuanto a la canción *Palabras para Julia*, poema de José Agustín Goytisolo, musicalizado por Paco Ibáñez, esta fue para Ana María y las demás detenidas, un canto a la vida y la amistad:

“Y por eso cantamos (...) un candombe de esperanza. Y pudo pasar también nuestro tema más emblemático “Palabras para Julia”, de Goytisolo y Paco Ibáñez, con su carga de amor, fuerza y un llamado a creer en la vida y la amistad” (<https://villagrimaldi.cl/noticias/voces-de-la-rebeldia-coro-de-ex-presos-y-presas-politicas/>)

La alegría por la libertad a la que acceden algunas prisioneras, contagia a quienes escuchan los cantos de despedida: “Cuando nos callamos, escuchamos las voces de los compañeros que en el pabellón del lado entonaban: “Se va, se va a la libertad/ Se va, se va, se va y no volverá” (p.102).

Las detenidas se dan ánimo para que el desaliento no las paralice. Como las autoridades les permiten organizarse como ellas quieran en las piezas, todas optan por estar de a dos en cada habitación. Allí pueden realizar trabajos manuales, coser, tejer y conversar a determinadas horas. Pero la actividad más preciada es cantar, pues en el canto se puede experimentar, a pesar de todo, un sentimiento de plenitud:

Nuestro coro, formado pocos meses antes, no dejó de funcionar. Para nosotras, cantar era una manera de recordar que seguíamos vivas (...) las voces de las mujeres presas acompañaron a las que llegaban y a las que se iban. En medio de tantas adversidades, cantar era una forma de inventar alegría (p.104).

VIII. Entre el pasado y el presente: música y persistencia de la memoria

Una vez en libertad, la música siguió siendo para Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo un importante vínculo con el pasado y la memoria. En una de sus cartas, Teresa recuerda que en 1981 fue asesinada su amiga Verónica Cienfuegos. Al rememorarla, se siente impulsada a cantar unos versos de León Felipe, musicalizados por Paco Ibáñez, que retratan fielmente a su amiga: “Como tú/ así es mi vida/ piedra como tú/ canto que ruedas / por las calzadas/ y por las veredas como tú, / guijarro humilde como tú / guijarro humilde de las carreteras como tú” (p.152).

Cuando viene a su memoria lo ocurrido con su amigo y vecino Pepe Carrasco, periodista de la *Revista Análisis*, asesinado en 1986, es el canto, y en particular una canción, la portadora del recuerdo:

En mi cabeza retumba el sonido de esa hermosa canción de los Inti-Ilumani: *El mercado*. Al año del asesinato de Pepe, Paty Collyer y yo organizamos un homenaje y fue esa la música que elegimos para acompañar la exhibición de las diapositivas de la vida de Pepone. (p. 226)

Los segmentos últimos de la carta de Ana María remiten al imperativo de seguir teniendo activada en el país la memoria colectiva y, en especial, homenajear lo que significó Villa Grimaldi:

Hace diecisiete años se abrió por primera vez la Villa Grimaldi, el famoso y siniestro Cuartel Terranova. El primer centro de torturas que se abrió. Allí volvimos a encontrar muchas de las compañeras con quienes vivimos juntas los horrores de este lugar, las que salimos vivas y después compartimos la prisión. (p.262-264)

La carta de Ana María Jiménez evidencia que a pesar de todo lo ocurrido en el pasado, las detenidas de Villa Grimaldi que pudieron salvarse, sienten que sus vidas continúan “y que el pasado no logró aplastar su voluntad” (p.64). No será la depresión lo que marque su

futuro, sino la alegría y la esperanza en un mundo mejor: “Nos hemos reinventado mil veces, y, como esos monos porfiados de las ferias de entretenimientos, nos golpean, nos golean una y otra vez, caemos y nos volvemos a levantar” (p.64). En dicho proceso, será el canto, como siempre, la vía para conseguir dicho propósito:

Nosotros hemos seguido caminando y soñando, sin dejar que se apague el fulgor que aparece en nuestros ojos cuando encontramos el impulso para retomar el hilo de la historia que nos mantiene vivas. Tú, trabajando siempre en el tema de la memoria, ahora desde la Villa Grimaldi, levantando la bandera del Peque y tantos compañeros y compañeras que desde este sitio nos recuerdan que aún tenemos que recorrer un largo camino para llegar a la verdad y la justicia. Yo trato de hacer lo mismo, buscando la memoria y la alegría a través de la música, cantando junto otras compañeras, como lo hacíamos en prisión (p. 265).

El libro concluye con un enunciado que concentra el espíritu y la aspiración de *Antes de perder la memoria*, esto es, el deseo que el olvido no se superponga al ejercicio de la memoria en la conciencia del país: “Por eso esta historia: para no perder la memoria” (p.265).

IX. Palabras finales

El concepto de refugio y su relación con la música y especialmente con el canto, ha tenido en este trabajo variadas acepciones que permitieron iluminar, en parte, el análisis del libro *Antes de perder de la memoria* de Teresa Izquierdo y Ana María Jiménez. El canto se inscribe en un registro existencial donde el profundo respeto hacia el otro y la comunicación entre los seres humanos hacen del canto una forma de refugio en el que la vida humana se hace posible. En el conjunto de cartas que se escribieron ambas amigas, fue el canto, en los momentos más angustiantes de su detención, el refugio que les permitió vivenciar un sentimiento de comunidad y soportar así el infierno que les tocó vivir en tiempos traumáticos. En el sitio Web: Villa Grimaldi Parque por la Paz, unas palabras de Ana María Jiménez, en homenaje a las víctimas del 11 de septiembre de 1973, condensan, a manera de una declaración de principios, la importancia de la memoria y la trascendencia del canto:

Recordar viene de *ricordi* y significa volver a pasar por el corazón. Hoy, en el marco de los 40 años del golpe de Estado, estamos recordando a nuestras compañeras y compañeros que fueron quedando en el camino. A los que en este lugar, hoy Parque por la Paz, ayer Villa Grimaldi y Cuartel Terranova, fueron torturados, asesinados, a los que hoy continúan desaparecidos. Cada uno de ellos está pasando nuevamente por nuestro corazón. Y los recordamos como siempre lo hemos hecho: Cantando. Porque para los prisioneros y combatientes, cantar fue siempre una forma de lucha, de resistencia y rebeldía. Incluso en este lugar, en medio del horror y la muerte, se cantó para acompañar a compañeros que estaban muriendo a causa de la tortura (...). En Tres Álamos, las voces de los prisioneros acompañaron a los que llegaban, a los que se llevaban para volver a interrogar, a los que salían en libertad (...). Era la única opción para poder respirar un poco el aire libre e inventar alegría en medio de tantas adversidades. Quedó así como el único espacio de encuentro permitido previa revisión de las canciones (...). Cantemos entonces para recordar a nuestros compañeras/os, para poner la vida y su sacralidad en el centro de nuestro interés, para reafirmar el valor de lo solidario y lo afectivo, para seguir luchando por la justicia y la verdad, para seguir gritando siempre y a todo pulmón: “Nunca Más” (Jiménez -Recordar hoy un nuevo 11 de septiembre).

El homenaje de Ana María Jiménez condensa el sentimiento, la emoción y las convicciones que están presentes también en *Antes de perder la memoria*. En ambas textualidades puede observarse que fue el canto, en medio de los momentos más angustiantes de su detención, el refugio material y espiritual que ayudó a neutralizar la injusta, arbitraria, y dramática experiencia vivida.

El libro de Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo posibilita apreciar la importancia que tuvo el canto en las experiencias dramáticas que sufrieron quienes estuvieron detenidos en lugares de detención. No solo en Villa Grimaldi, sino también en el Campo de Prisioneros de Chacabuco, el Campo de Prisioneros de Puchuncaví (también llamado Melinka) o en el Estadio Nacional (que se transformó en campo de detención y tortura hasta el 9 de noviembre de 1973), la actividad musical devino medio privilegiado de expresión y espacio de pertenecía a un colectivo que de esa forma resistía la intolerancia imperante².

² En el documental realizado por Carmen Luisa Parot el año 2001, se ve cómo los detenidos armaban espontáneamente grupos para cantar y expresarse de manera

En un contexto diferente, pero hermanado desde varios ángulos con los sucesos en Chile, Paco Ignacio Taibo II afirma, al referirse a lo ocurrido en el gueto de Varsovia, durante la Segunda Guerra Mundial, que muchos prisioneros, a pesar de la lucha por la sobrevivencia, las prohibiciones, las órdenes contradictorias y los peligros que sufrían, igualmente realizaban una intensa actividad musical. La música se erigió para todos ellos, en un acto de resistencia a las órdenes arbitrariamente impuestas (2020, p.25).

El canto en sus variadas formas de expresión, fue la vía que permitió a las víctimas de los lugares de retención y muerte en Chile, enfrentar el proceso de deshumanización al que eran sometidos.³ Impactante en este sentido resulta el testimonio de un detenido en el Estadio Nacional el año 1973: “Yo tuve la impresión de que a mí se me consideraba como nada, ni siquiera como un ser humano; por el solo hecho de haber entrado acá, debía ser alguien de la peor especie”.⁴ La música, y en específico el canto, ayudaron a que dicho intento de destrucción en definitiva fracasase, pues para quienes fueron víctimas del secuestro institucionalizado, el canto y otras expresiones musicales, además de erigirse en formas de resistencia y rebeldía, ayudaron a generar instancias de comunión, alegría y cohesión entre los detenidos. Todo ello les ayudó a sobrellevar la experiencia traumática que les tocó vivir y a neutralizar, en parte el sufrimiento y la desazón anímica.

colectiva. Ver Carmen Luz Parot. Chile: Fundación Ford: Corfo: Fondart, 2001. 1 videocasete (VHS) (90 min.): son., col. ; 1/2 plg . También encontrable en Estadio Nacional 1973 Detenidos Documental Completo - Bing video

³ Lo sucedido en Chile hace recordar, a pesar de sus diferencias, por supuesto, lo que Hannah Arendt decía respecto los campos de concentración. Según la filósofa, en dichos espacios se había alcanzado los mayores grados de deshumanización, la que consistía en controlar y eliminar la espontaneidad como expresión del comportamiento humano y de transformar a la personalidad humana en una simple cosa (1987, p. 653).

⁴ Testimonio presente en el mencionado documental de Carmen Luisa Parot (minutos 32 y 33).

Referencias:

ARENDDT, H. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

ARFUCH, L. *El espacio biográfico* Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. p.10-20.

AVELAR, I. *Alegorías de la derrota*. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p.77 .

BASILE, T. Memorias perturbadoras/memorias autocríticas: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya. *Alter/nativas*, n. 5, 2015. Disponible en :<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/basile.html>.

MARTÍNEZ, R. C. B. *La práctica del canto colectivo*: beneficios desde las perspectivas socioafectiva y emocional. 2019, p.332 . Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas. Universidad de Córdoba, Córdoba, 2019.

CALVEIRO, P. *Poder y desaparición*: Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Colihue, 1998.

CHORNIK, K. *Cantos Cautivos*: Acerca del proyecto. Disponible en : <https://www.cantoscautivos.org/en/about.php>.

Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech I). 2004a. Informe. Acceso: 10 de febrero de 2013. Recuperado de http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/com_valech/ddhhvalech0021.pdf

FALABELLA, S. 2002. Mujeres, ciudadanía e historia: La (no) memoria de un espacio anterior; o como (no) recordamos a Gabriela Mistral. *Persona y sociedad*, Volumen XVI, n.2, p.165-180.

GONZÁLEZ, Y.; FEIXA, C. 2013. p.99-100. La construcción histórica de la juventud en América Latina. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

JIMÉNEZ, A. M.; IZQUIERDO.T. 2015. Antes de perder la memoria. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

JIMÉNEZ, A. M. Recordar hoy un nuevo 11 de septiembre. c.2012 - 2023. Villa Grimaldi. Corporación Parque por la Paz. Disponible en : <https://villagrimaldi.cl/noticias/voces-de-la-rebeldia-coro-de-ex-presos-y-presas-politicas/>

LANZAMIENTO web Cantos Cautivos. [S.l:s.n.], 2015. 1 video (58:14 min). Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=KAUvq9FCjGA>. Acceso en : 12 de noviembre de 2022.

LAZZARA, M. Tres recorridos de Villa Grimaldi. In: Jelin, Elizabeth and Langland, Victoria (comps.): *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI, 2003. p. 128.

LIRA, E. La vida como sobreviviente. Las secuelas de la dictadura en sus víctimas. In: SAGREDO, Rafael y GAZMURI, Cristián. *Historia de la vida privada en Chile: El Chile contemporáneo. De 1925 a nuestros días. Tomo 3* (p.351-379) Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2007.

LÓPEZ, L. Lugar de la memoria de las violaciones a los derechos humanos: Más allá de sus límites. In: Tania Medalla, Alondra Peirano, Olga Ruiz, Regine Walch (eds.), *Recordar para pensar. Memoria para la democracia*. p.59. Santiago: Ediciones Böll Cono Sur, 2010.

MARKS, C. “El coraje de vivir”, 2015. Disponible en: blogs.cooperativa.cl/opinion/cultura/20150622152109/el-coraje-de-vivir

MONTEALEGRE, J. Memorias eclipsadas: Duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política. Santiago de Chile: Editorial Asterión, 2013.

PAROT, C. Documental Chile: Fundación Ford: Corfo: Fondart, 2001. 1 videocasete (VHS) (90 min.): son., color. ; 1/2 plg . También se encuentra disponible en: Estadio Nacional 1973 Detenidos Documental Completo - Bing video.

RICOEUR, P. *Tiempo y narración I*, Madrid: Editorial Cristiandad, 1987.

RICHARD, N. Reescrituras, sobreimpresiones, las protestas de las mujeres en la calle. *Revista de Crítica Cultural*, n.18, p.17-20, 1999.

SALAZAR, G. ; PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile V: Niñez y juventud*. Santiago: Editorial LOM, 2002.

SALAZAR, G. *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova): Historia, testimonio, reflexión*. v.1. Santiago: LOM, 2013.

SCOOT, J. *Los dominados y el arte de la resistencia: Discursos ocultos*. México: Ediciones Era, 2000.

TAIBO II, P. *Sabemos cómo vamos a morir*. México: Editorial Planeta, 2020.

VERGARA, C. *Antes de perder la memoria: testimonio, amistad y epistolario*. *Revista di studi letterari e culturali*. Número speciale: Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos. 2021, p.104-114.

VIOLI, Patricia. “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar.” *Revista de Occidente*, n. 68, 1987, p. 87-99.

Data de submissão: 09/06/2023

Data de aprovação: 29/08/2023



O “canil” e nenhum esquecimento: ditadura chilena e testemunho em *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende

The “kennel” and no forgetting: chilean dictatorship and testimony in House of spirits, by Isabel Allende

Evandro Figueiredo Candido

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
evan.candido9@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8357-0401>

Resumo: este artigo tem como objeto de análise a obra *La casa de los espíritus*, da chilena Isabel Allende. Seu foco é a chegada de Alba, narradora do romance, à prisão, lugar em que é torturada pelo regime ditatorial. Ali, ela vê sua vida quase se extinguir em meio ao desespero. A salvação está no contato com a amiga Ana Díaz, também torturada, e na presença do espírito de sua avó Clara, que a exorta a sobreviver para dar seu testemunho. O argumento central consiste em pensar nessa imagem da jovem torturada na prisão, sua morte iminente, e as novas significações acerca da necessidade de sobreviver e testemunhar o horror. Para tanto, considera-se o aporte teórico de Gagnebin (2006), com a possibilidade de ampliação da ideia de testemunho; Rosa (2013), com importantes contribuições sobre os encontros que aumentam ou diminuem a potência dos sujeitos; bem como Sarlo (2007), Todorov (2008) e Seligmann-Silva (2003) no que se refere ao dever do testemunho em tempos de exceção. Conclui-se que o testemunho se torna fundamental em momentos de violência de Estado, de forma a evitar a repetição do horror.

Palavras-chave: ditadura; Chile; testemunho; Isabel Allende.

Abstract: this article aims to analyze the work *La casa de los espíritus* (*House of spirits*), by Isabel Allende. It considers the arrival of Alba (the narrator) to the prison and her torture by the dictatorship. There, inside a despair, she sees her life about to disappear. Her salvation resides in the contact with her friend Ana Díaz and the

spirit of her grandmother Clara, who persuades her to survive and give her testimony. The main argument is to think about this image of the torture of a young woman, her imminent death and the new meanings about the need to survive and testify the horror. For that we consider Gagnebin's theoretical base (2006), with the amplification of the testimony; Rosa (2013), with important contributions about the meetings that increase or decrease the individual's potency; as well as Sarlo (2007), Todorov (2008) and Seligmann-Silva (2003) about the task of the testimony in times of exception. We conclude that the testimony is fundamental in moments of violence of State, to avoid the repetition of the horror.

Keywords: dictatorship; Chile; testimony; Isabel Allende

1 Testemunho e sobrevivência em um contexto de exceção

Em 11 de setembro de 1973, foi deflagrado o golpe militar no Chile. Com o bombardeio do palácio presidencial *La Moneda* e a morte de Salvador Allende, chegavam ao fim as instituições democráticas chilenas e o governo da Unidade Popular. Os cinquenta anos desde o grande choque na história do país foram marcados por diversas manifestações culturais opostas a qualquer atentado contra a democracia.

No entanto, nem sempre tais manifestações se fizeram presentes. Em seu documentário *La flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena*, a historiadora e cineasta chilena Carmen Castillo discorre sobre uma amnésia que, em 1993, assola o Chile. Há um grande silêncio acerca da ditadura militar e dos crimes cometidos por seus responsáveis. Mesmo em um momento de redemocratização, permanece o mistério sobre pessoas desaparecidas, bem como a impunidade de sujeitos ainda donos de cargos relevantes. No documentário, Castillo indaga onde se teria perdido a história, posto que os crimes são inegáveis (La flaca [...], 1994).

Este artigo tem como objeto de estudo a obra *La casa de los espíritus*, da chilena Isabel Allende (2006). A proposta consiste em rastrear uma passagem específica da trajetória de Alba (a narradora do romance), a saber: a sua prisão e tortura e as situações que lhe permitem perceber a sobrevivência e a necessidade de seu testemunho. É importante destacar que Alba é uma personagem criada por Isabel Allende e, ao final da narrativa, revelada como narradora. O argumento central consiste em pensar na imagem da jovem torturada na prisão e as novas significações

por ela edificadas no que diz respeito à necessidade de sobreviver e contar ao mundo a verdade do horror vivido. Propõe-se também pensar, a partir de Jeanne-Marie Gagnebin (2008), em uma possível ampliação da ideia de testemunho, sendo este não apenas o sujeito que passa pela situação extrema, mas também aquele que ouve a narrativa do outro.

Para Tzvetan Todorov (2008), em *Los abusos de la memoria*, houve uma tendência, por parte dos regimes autoritários do século XX, de suprimir ou controlar as memórias. Uma vez elaboradas pelo poder, memórias fundamentais podem ser apagadas, dando margem ao negacionismo. Esse controle é parte do processo de legitimação dos grupos autoritários, que pretendem, ao máximo, se perpetuar no poder. O controle das memórias anula outras perspectivas, suprime vozes e vivências capazes de colocar em xeque um sistema de violência e injustiças.

Ao mesmo tempo, a memória passou a ser vista com bons olhos pelos que lutavam contra a tirania, de forma que toda reminiscência, por mais humilde, fosse associada à resistência ao autoritarismo. Todorov (2008) destaca que quando os eventos vividos por um indivíduo ou por um grupo são excepcionais ou trágicos, o direito de se recordar e de testemunhar se apresenta como um dever. Nesse sentido, a memória se torna um terreno conflituoso.

Beatriz Sarlo (2007), analisando, a princípio, o caso da Argentina, destaca a memória como dever no contexto da ditadura militar na América Latina. É o testemunho de sujeitos sobreviventes que permitiu a condenação do terrorismo de estado: “a ideia do ‘nunca mais’ se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita” (Sarlo, 2007, p. 20). No caso da Argentina, o testemunho transformou-se num instrumento jurídico, em espaços nos quais outras memórias foram destruídas pelos responsáveis. Foram elementos fundamentais para a transição democrática. Sem essas memórias, as condenações na Argentina não teriam sido possíveis.

Sem justiça e verdade, observa Carmen Castillo em seu documentário, não se pode conceber a reconciliação. Há ainda fantasmas do passado que continuam atormentando e que só serão dispersos na presença da verdade. Nesse sentido, na esteira de Sarlo (2007) e Todorov (2008), pode-se afirmar que os silêncios são empecilhos para a transição democrática, na medida em que o passado não é confrontado.

Para Seligmann-Silva (2003, p. 398): “a língua é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora”. A língua, nesse sentido, retém o ocorrido, podendo retomá-lo no presente. Não se trata, evidentemente, de uma retomada do acontecimento tal e qual em situações-limite, nas quais a morte parece se sobrepôr a todas as vontades. Trata-se da ressignificação do fato que pode garantir a sobrevivência do sujeito.

Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Didi-Huberman (2014), tendo como base o escritor e cineasta Pasolini, traz a imagem dos vaga-lumes como lampejos de resistência diante do poder. Recorrendo a uma imagem da *Divina Comédia*, Pasolini observa que os “conselheiros pérfidos” (referindo-se ao Fascismo italiano dos anos 1930) se encontram em um estado pleno de glória luminosa. No entanto, há os resistentes, aqueles que, apesar de tudo, continuam emitindo seus sinais; em suma, vaga-lumes, cujos lampejos aparecem e se apagam.

Feitos da matéria sobrevivente dos fantasmas, os vaga-lumes seriam os condenados às margens, os relegados ao erro diante da glória emitida pelo poder. Tal seria, em todo caso, a “glória” miserável dos condenados: não a grande claridade das alegrias celestiais bem merecidas, mas o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim (Didi-Huberman, 2014, p. 13-14).

Dotados de um brilho discreto, os vaga-lumes erram pela escuridão; sua vida é estranha; seu mundo, por si só muito instável, vagueiam entre o desaparecimento aparente e a presença necessária. Didi-Huberman (2014) pensa na oposição entre os políticos pérfidos do fascismo e as figuras marginalizadas. Os projetores da propaganda estariam, nesse sentido, “aureolando o ditador fascista com uma luz ofuscante” (Didi-Huberman, 2014, p. 16). Luz que, uma vez projetada, ofusca os pequenos vaga-lumes.

Adiante, busca-se rastrear a trajetória de Alba, sua sobrevivência diante da tortura e a complexa decisão de passar adiante, numa transmissão simbólica, a experiência do horror.

2 A trajetória de Alba: entre torturas e sobrevivências

Publicado pela primeira vez em 1982, *La casa de los espíritus* (A casa dos Espíritos), foi resultado de uma carta iniciada por Isabel Allende em seu exílio em Caracas para se despedir de seu avô. Em *Paula* (2001),

narrativa autobiográfica escrita dez anos depois, a autora se refere a sua primeira produção como um livro que lhe salvou a vida. Muito mais do que um romance, é resultado de uma amizade entre neta e avô, durante a qual a autora teve acesso às anedotas de família: “nada se perderia do tesouro de anedotas que [o avô] me contou ao longo de nossa amizade, eu não havia esquecido nada”¹ (Allende, 2001, p. 17-18, tradução nossa).

Construído a partir de Alba, narradora que retorna tanto para os escritos de sua avó, quanto para as memórias do avô e para as fotos familiares, o texto abrange três gerações da família Trueba, nas quais figuram, como personagens centrais, três mulheres com nomes que sugerem luminosidade: Clara, Blanca e Alba. O tempo relativamente longo da narrativa parte da virada do século XIX e avança pelas décadas do século seguinte, marcado por conflitos, avanços tecnológicos e a difusão de ideias de liberdade e opressão. Pertencente à primeira geração e dotada de poderes sobrenaturais, dentre eles a capacidade de mover objetos com o pensamento, Clara é a guardiã das memórias familiares. Com seus “cadernos de anotar a vida”, promove o registro de fatos tanto importantes quanto triviais. É por meio deles que a personagem Alba (neta de Clara e representante da terceira geração) é capaz de reconstruir a história familiar dos Trueba.

O marido de Clara, Esteban Trueba, representa o autoritarismo. Presente nas três gerações, é um dono do poder não apenas econômico, mas também político. Seu cargo de Senador da República o coloca junto às decisões governamentais. Há, no entanto, o momento em que a esquerda vence as eleições, o que leva Trueba a perder seu lugar enquanto figura de poder. Estabelecido como autoridade do país, “O Presidente” promove uma série de reformas favoráveis a grupos antes marginalizados. Imediatamente, Esteban se reúne com seus partidários para planejar o retorno da direita ao poder.

Com o tempo, um golpe militar é deflagrado, o presidente é morto e uma ditadura militar se estabelece no país.

Nesse cenário, a postura de Alba – neta de Esteban Trueba – será de resistência perante a ditadura. Não se tratará de uma resistência aberta ao poder estabelecido, no sentido da participação direta em conflitos armados; sua atuação ocorre nas sombras, auxiliando os demais

¹ “nada se perdería del tesoro de anécdotas que me contó a lo largo de nuestra amistad, yo nada había olvidado”.

militantes na fuga às perseguições ditatoriais. Alba abre caminho para que tais sujeitos possam, por exemplo, se exilar. Em *Tropical Sol da Liberdade*, Ana Maria Machado (1988) traz os anos da ditadura brasileira na perspectiva das mulheres. A personagem principal, Lena, fala de uma “periferia”, não uma periferia atrelada a questões econômicas, mas sim da “periferia dos acontecimentos” no movimento de militância; em outras palavras, ela não se encontra diretamente envolvida nas ações, mas nos bastidores. Trata-se do mesmo caso de Alba.

O que, a princípio, lhe parece uma tarefa divertida, com o tempo se mostra algo sério. A qualquer momento, ela toma conhecimento de algum necessitado de asilo, “através de um desconhecido que a abordava na rua e que supunha ser enviado por Miguel” (Allende, 2006, p. 398) e põe-se em ação. Com o carro de seu tio Jaime, Alba auxilia o fugitivo em plena luz do dia. Assim:

pelo caminho não falavam porque ela preferia não saber nem seu nome. Às vezes tinha que passar todo o dia com ele, e mesmo esconder-lhe por uma ou duas noites, antes de encontrar o momento adequado para introduzi-lo em uma embaixada acessível, saltando o muro pelas costas dos guardas [...] nunca mais voltava a saber do asilado, mas guardava para sempre seu agradecimento estremecido e, quando tudo terminava, respirava aliviada porque dessa vez tinha se salvado² (Allende, 2006, p. 398, tradução nossa).

Apesar disso, Alba confessa grande temor de ser capturada pelos agentes ditatoriais. Nos momentos em que terminava, com sucesso, suas missões na fuga dos guerrilheiros ameaçados, ela suspirava aliviada por não ter sido descoberta. Isso indica uma espera pelo seu momento, o de sua captura. Tanto que, ao ouvir, numa noite (enquanto Esteban Trueba dormia), as freadas frente a sua casa, os ruídos dos passos e as ordens à meia-voz, tratou de se vestir, pois não duvidou de que era chegada a sua

² “Por el camino no hablaban, porque ella prefería no saber ni su nombre. A veces tenía que pasar todo el día con él, incluso esconderlo por una o dos noches, antes de encontrar el momento adecuado para introducirlo en una embajada asequible, saltando un muro a espaldas de los guardias. Ese sistema resultaba más expedito que los trámites con timoratos embajadores de las democracias extranjeras. Nunca más volvía a saber del asilado, pero guardaba para siempre su agradecimiento tembloroso y, cuando todo terminaba, respiraba aliviada porque por esa vez se había salvado”.

hora. A entrada dos soldados é violenta, com golpes na porta do quarto de Alba, desorganização da casa, abusos e ofensas. É o momento no qual a influência de Esteban Trueba se vê reduzida a nada, posto que Alba:

Havia suposto que esse momento chegaria algum dia, mas sempre havia tido a esperança irracional de que a influência de seu avô poderia protegê-la. Mas ao vê-lo encolhido em um sofá, pequeno e miserável como um ancião enfermo, compreendeu que não podia esperar ajuda³ (Allende, 2006, p. 421, tradução nossa).

Em *Mulheres, ditaduras e memórias*, Susel Oliveira da Rosa (2013), numa leitura de Deleuze, observa que a vida não é a natureza, mas sim um “local de sucessivos encontros e efeitos”. (Rosa, 2013, p. 77-78). De uma forma ou de outra, vivemos sempre afetados por encontros com outros corpos; encontros que nos trazem alegria e tristeza, dor e prazer, verdadeiras formas de ascensão e queda, mundos se produzindo e se desfazendo. Os encontros que nos proporcionam alegria são os que “aumentam nossa potência”, ao passo que os de tristeza a diminuem.

O encontro de Alba com os representantes da ditadura diminui sua potência a escombros. Esteban Trueba tenta ainda resistir no momento em que os soldados exigem que ele assine uma declaração segundo a qual eles teriam entrado em sua casa com respeito e apresentando uma ordem judicial. Diante da negativa do senador, Alba é agredida com uma bofetada.

Com isso, “Trueba ficou paralisado de surpresa e espanto, compreendendo por fim que havia chegado a hora da verdade, depois de quase noventa anos vivendo sob sua própria lei”⁴ (Allende, 2006, p. 421, tradução nossa). Ao longo do romance, o senador irá encolher fisicamente. Tal fato pode ser lido como uma metáfora para a perda de sua própria razão e supremacia frente ao rumo dos acontecimentos, diante do espanto que proporcionam. Do homem que ergue uma fazenda e manda em todos, do fazendeiro que implanta sua própria lei e do senador que

³ “Había supuesto que ese momento llegaría algún día, pero siempre había tenido la esperanza irracional de que la influencia de su abuelo podría protegerla. Pero al verlo encogido en un sofá, pequeño y miserable como un anciano enfermo, comprendió que no podía esperar ayuda”.

⁴ “Trueba se quedó paralizado de sorpresa y espanto, comprendiendo al fin que había llegado la hora de la verdad, después de casi noventa años de vivir bajo su propia ley”.

estende seus tentáculos de poder ao âmbito público nada resta além de um ser pequeno e miserável, impotente perante uma força que ele mesmo ajudara a construir e que, agora, se volta contra ele próprio. Isso se confirma na sua incapacidade de proteger a neta.

Ao analisar a situação das mulheres diante da tortura, Rosa (2013) aponta que, se a condição da mulher era, por um lado, suprimida no âmbito da militância, por outro, no contexto da ditadura, a mesma condição se via exacerbada; “desde o momento da prisão até o horror da sala de torturas, estavam nas mãos de agentes masculinos fiéis às performances de gênero, que utilizavam a diferença como uma forma a mais para atingir as mulheres” (Rosa, 2013, p. 59).

Encolhida na escuridão, Alba, imersa no medo, sente seus olhos envoltos por uma venda preta. Seu corpo treme por conta dos ruídos advindos de fora. Trata-se da prisão e seu processo de tortura. Assim tem início o capítulo 14, “A Hora da Verdade”. Chama atenção aqui o processo da tortura, os atores e motivos envolvidos, bem como os encontros ocorridos no contexto da prisão e o impacto dos mesmos na percepção da narradora a respeito dos eventos em curso. Espaço de morte, a prisão representa também um lugar para a configuração de novos significados. Ao mesmo tempo, à mercê dos agentes da ditadura, Alba encontra pessoas que lhe permitem reconfigurar seu sofrimento, ressignificar a vida, quando a própria vida parece prestes a se apagar.

Após passar toda a noite e parte do dia seguinte numa cela, Alba é levada diante de Esteban García, neto não reconhecido de Esteban Trueba, que chegara ao posto de coronel. Ele nutre grande ódio por não ter sido reconhecido pelo avô. Nesse sentido, a tortura imposta a Alba diz respeito também a essa vingança pessoal.

A respeito da noção de encontro, Rosa destaca que “são os homens de ressentimento, insuportáveis a si mesmos, aqueles que nos oferecem os encontros que diminuem nossa potência de viver, que constroem a vida” (Rosa, 2013, p. 74). A potência de viver de Alba diminuirá no encontro com o coronel, que é potencializado pelo ressentimento. O combate travado é evidentemente desigual.

Desde o momento de sua captura na casa do avô, Alba é qualificada como prostituta e associada ao líder guerrilheiro; assim, ela se vê inserida na lógica de “quebra da pessoa”, que segundo Inge Genefke (*apud* Rosa, 2013), médica e ativista contra a tortura, é um componente da tortura que não se relaciona tanto com o desejo de buscar informação,

mas sim de destruir de forma permanente qualquer vontade e entusiasmo do indivíduo. Nesse sentido, uma vez solto, o sujeito submetido ao horror não manifestaria desejos de continuar a se opor ao poder.

As encenações dos agentes pretendem reduzir a humanidade da narradora. Assustadoras desde o início, as feridas físicas, acopladas às dores da humilhação e potencializadas pelas encenações de gênero (acrescenta-se o estupro também como processo de tortura) são o cenário propício para a quebra a qual a maquinaria do regime se propõe. É no encontro seguinte com Esteban García e seus agentes que o grau de violência atinge níveis mais elevados. Diante da nova recusa de Alba a fornecer informações sobre Miguel, o líder guerrilheiro, o coronel ordena que ela tire a roupa. A violência dos golpes é seguida pelo manejo de uma máquina de tortura que a leva à perda dos sentidos: “ela sentiu aquela dor atroz que lhe percorreu o corpo e a ocupou completamente e que nunca, nos dias de sua vida, poderia chegar a esquecer. Fundiu-se na escuridão”⁵ (Allende, 2006, p. 429, tradução nossa).

Cada sessão a que a narradora é submetida constitui-se numa forma de eliminá-la. Agressões físicas e humilhações reduzem sua potência e, portanto, sua vida. Mas, muito mais do que apenas descobrir o paradeiro do líder guerrilheiro, muito além de uma vingança particular que entrelaça a história da família à história nacional, temos a tentativa de destruição desse “corpo-testemunha”. Com sua pessoa quebrada, Alba (saindo da prisão) se tornaria massa amorfa, na qual se cumpriria a percepção de Benjamin (1994) a respeito do silêncio dos soldados que retornavam da Primeira Guerra Mundial. Apagado o vaga-lume, predominam os holofotes, triunfam os conselheiros pérfidos cujos discursos permanecem ecoando, muitas vezes na forma de negacionismos.

3 Encontros e despedidas na prisão

Nua, suja, molhada e dolorida, a personagem Alba abre os olhos e pede por água. Ouve uma voz de alguém ao seu lado: “aguenta, companheira [...] aguenta até amanhã. Se tomas água, vêm as convulsões

⁵ “[...] ella sintió aquel dolor atroz que le recorrió el cuerpo y la ocupó completamente y que nunca, en los días de su vida, podría llegar a olvidar. Se hundió en la oscuridad”.

e podes morrer”⁶ (Allende, 2006, p. 430). Trata-se de Ana Díaz, colega de universidade de Alba. De fato, conheciam-se apenas, sem aprofundar qualquer amizade.

Ao observar a situação de Nilce Cardoso, Susel Oliveira da Rosa nota que:

se a perversidade dos torturadores gerou encontros que minavam a potência de Nilce, produzindo dor e impotência, ela encontrou alegria e acolhimento na troca com outros presos políticos com os quais dividia o espaço do DOPS/RS (Rosa, 2013, p. 78).

O mesmo acontece com Alba em seu contato com Ana Díaz. Desde o princípio, esta faz sugestões no sentido da preservação da vida. Diante da dor de Alba, de sua incapacidade de se mover, de seu desejo de morte, há um encontro que lhe traz nova força: “Ana Díaz a ajudou a resistir durante o tempo que estiveram juntas. Era uma mulher inquebrantável”⁷ (Allende, 2006, p. 432, tradução nossa). Com isso, a potência de Ana Díaz parecia aumentar, a despeito dos sofrimentos impostos.

A partir do encontro entre Alba e Ana Díaz, é possível observar a construção da amizade. As duas lembram que nos tempos de universidade não eram muito amigas, mas que “[...] nunca é tarde para começar”⁸ (Allende, 2006, p. 430). Começo que se dá em meio à dor e ao risco de morte. Desse começo de amizade, ocorre a retomada da potência perdida. Trata-se da mesma lógica observada por Rosa (2013) a respeito dos encontros de Nilce Cardoso, nos quais: “a potência aumentativa de um encontro que produzia alegria permitia a ambas visualizarem possibilidades de vida, de cuidado com o mundo em meio à perseguição política, da qual eram alvo no momento” (Rosa, 2013, p. 82).

A permanência de Alba com Ana Díaz, no entanto, encontra um fim. Nos dias seguintes, e diante das sucessivas recusas de Alba de fornecer as informações exigidas pelo regime, ela é conduzida a uma masmorra, intitulada *la perrera* (o canil), “uma cela pequena e

⁶ “Aguanta, compañera [...] Aguanta hasta mañana. Si tomas agua, te vienen convulsiones y puedes morir”.

⁷ “Ana Díaz la ayudó a resistir durante el tiempo que estuvieron juntas. Era una mujer inquebrantable”.

⁸ “[...] nunca es tarde para empezar”.

hermética como um túmulo sem ar, escura e gelada”⁹ (Allende, 2006, p. 433 tradução nossa). O fato representa o afastamento de Ana Díaz, junto a qual Alba havia encontrado sentido para suportar o furacão de todos aqueles acontecimentos. Afastada daquela amizade muito nova, mas ainda assim capaz de aumentar sua potencialidade, Alba se vê dentro de uma cela que parecia um túmulo. Era um lugar destinado a castigos, e os presos ali ficavam por poucos dias, “antes de começar a divagar, perder a noção das coisas, o significado das palavras, a angústia do tempo ou, simplesmente, começar a morrer”¹⁰ (Allende, 2006, p. 433, tradução nossa). A princípio, Alba tenta se defender contra a loucura, mas é a solidão que a leva a compreender a importância de Ana Díaz.

Consciente dessa ausência, ela passa a se abandonar, numa decisão de morte que poria fim ao suplício: “abandonou-se, decidida a terminar seu suplício de uma vez, deixou de comer e só quando era vencida por sua própria fraqueza, bebia um gole de água. Tratou de não respirar, de não se mover e se pôs a esperar a morte com impaciência”¹¹ (Allende, 2006, p. 434, tradução nossa).

Trata-se, aqui, da chegada daquilo que Rosa (2013) considera como “o limiar do insuportável”. Em entrevista com Nilce Cardoso, esta diz que o sofrimento extremo demandava a morte: “será que não é melhor morrer de uma vez... tranquei a circulação... tentei parar de respirar” (Rosa, 2013, p. 75). O mesmo gesto de Alba, no sentido de negar a vida em prol da cessação do sofrimento.

Rosa (2013, p. 76) argumenta que o ato de parar de respirar não corresponde exatamente a um abandono da vida, mas sim “um último nível travado pelo combatente, no limite de sua resistência”. O mesmo diz Lapoujade: “cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência” (Lapoujade, 2002, p. 89 *apud* Rosa, 2013, p. 76). O mesmo ato expresso por Alba ao ficar imóvel no chão, recusando ao máximo a comida e deixando de respirar.

⁹ “una celda pequeña y hermética como una tumba sin aire, oscura y helada”.

¹⁰ “antes de empezar a divagar, perder la noción de las cosas, el significado de las palabras, la angustia del tiempo o, simplemente, empezar a morir”.

¹¹ “Se abandonó, decidida a terminar su suplício de una vez dejó de comer y sólo cuando la vencía su propia flaqueza bebía un sorbo de agua. Trató de no respirar, de no moverse, y se puso a esperar la muerte con impaciencia”.

Nesse sentido, não respirar representa um ato de resistência diante do suplício. Tanto Alba quanto Ana Díaz são, de forma horrível, expostas ao ambiente externos de seus corpos, cujo objetivo é fazer do interior de ambas um universo frágil, inacessível à fala, para sempre quebrado, praticamente morto e, portanto, incapaz de testemunhar. Ato extremo de resistência à dor, abdicar das funções corporais, depositar no chão da cela o corpo fragilizado é conceder a ele, em plena iminência da morte, o repouso demandado pela própria vida.

Sem as carícias de Ana Díaz, sem a memória dos bons momentos com Miguel, nas mãos de um regime que não poupa esforços para “quebrá-la”, entregue às mãos de uma figura vingadora e apartada da proteção de um avô encolhido e impotente, resta à narradora este último gesto, no momento liminar entre viver e morrer.

Se a força de Alba é suprimida com sua despedida de Ana Díaz, é no encontro com o espírito de sua avó Clara que ela encontrará um novo sentido para continuar vivendo. O espírito aparece no momento em que a narradora está prestes a atingir seu objetivo de morte. Muitas vezes, Alba a evocara para que a ajudasse a morrer, mas, com sua aparição, Alba compreende que a graça não estava na morte, já assaz corriqueira, mas no milagre da vida: “a graça não era morrer, já que isso aconteceria de toda maneira, mas sim sobreviver, que era um milagre”¹² (Allende, 2006, p. 434, tradução nossa).

Clara tinha o hábito de anotar os fatos tanto excepcionais quanto triviais em seus “cadernos de anotar a vida”. Verdadeiros diários, são a base para a construção que Alba fará a respeito da família Trueba. A ideia da escrita é apresentada pelo espírito de Clara à neta como chave para a vida. É em pleno âmbito do “canil” que o espírito da avó sugere (uma “ideia salvadora”) que a neta escreva com o pensamento, “[...] sem lápis nem papel, para manter a mente ocupada, evadir-se do canil e viver”¹³ (Allende, 2006, p. 434, tradução nossa).

Nesse sentido, o processo da escrita dessa história familiar tem seu ponto de partida na prisão. A evasão do “canil” representa a fuga da situação de sofrimento extremo e, ao mesmo tempo, um motivo para

¹² “la gracia no era morirse, puesto que eso llegaba de todos modos, sino sobrevivir, que era un milagro”.

¹³ “[...] sin lápiz ni papel, para mantener la mente ocupada, evadirse de la perrera y vivir”.

continuar a viver. Mas mais do que apenas garantir sua sobrevivência física, Clara, falando com a neta, se refere à possibilidade de escrever um testemunho:

sugeriu-lhe, além disso, que escrevesse um testemunho que algum dia poderia servir para trazer à luz o terrível segredo que estava vivendo, para que o mundo se inteirasse do horror que ocorria paralelamente à existência aprazível e ordenada dos que não queriam saber, dos que podiam ter a ilusão de uma vida normal [...] ignorando, apesar de todas as evidências, que a poucas quadras de seu mundo feliz estavam os outros, os que sobrevivem ou morrem no lado escuro¹⁴ (Allende, 2006, p. 434, tradução nossa).

O encontro com o espírito da avó recorda o imperativo de sobreviver, escrever e testemunhar, de forma a levar para fora dos muros da prisão o terror não imaginado por aqueles que vivem um mundo aparentemente feliz. Oculto a todos, ou talvez por muitos negligenciado, o terrível segredo vivido por ela morreria junto ao seu corpo físico, caso ela não sobrevivesse para testemunhar. A escrita aqui é instrumento de depoimento, condição *sine qua non* para trazer à luz do mundo a verdade dos mortos do lado escuro. Ao mesmo tempo testemunho fundamental, representa também condição para se levar adiante o processo democrático. Transformada em um vaga-lume que quase se apaga, Alba decide sobreviver na cela fria, pois entende que a frieza do regime oprime não apenas a ela, mas a toda uma coletividade.

Segundo Didi-Huberman, é preciso, para conhecer os vaga-lumes, observá-los no “presente de sua sobrevivência” (Didi-Huberman, 2011, p. 52). O presente de Alba, o instante de sua “escrita com o pensamento”, é, a princípio, marcado por dificuldades. No momento em que começa a fazer apontamentos, o “canil” se enche com os personagens da história da narradora; surgem anedotas, todos os vícios e virtudes das pessoas

¹⁴ “Le sugirió, además, que escribiera un testimonio que algún día podría servir para sacar a la luz. el terrible secreto que estaba viviendo, para que el mundo se enterara del horror que ocurría paralelamente a la existencia apacible y ordenada de los que no querían saber, de los que podían tener la ilusión de una vida normal [...] ignorando, a pesar de todas las evidencias, que a pocas cuadras de su mundo feliz estaban los otros, los que sobreviven o mueren en el lado oscuro”.

que conheceu, o que esmaga seus propósitos documentais. Tudo o que ela pensa é apagado, na medida em que surgem novos pensamentos.

Essa mesma atividade, no calor do sofrimento, nos meandros de suas próprias dificuldades, confere-lhe um novo sentido, levando-a a afundar-se em seu relato, chegando a vencer suas dores. Trata-se, de fato, de uma luta contra o esquecimento. Sua vida e a de sua família se veem imiscuídas com todo o contexto nacional. Toda tortura sofrida diz respeito não apenas ao contexto político, mas também a questões familiares, traduzidas tanto pela postura política do avô, quando pelo posto de mando assumido por Esteban García. O “canil” e nenhum esquecimento. Eis o que, em síntese, pode-se extrair da exortação do espírito amado, que, imerso na morte, oferece ferramentas para a continuidade da vida. Ferramentas que se traduzem no ato de lembrar continuamente, inscrever no pensamento o evento que não pode ser deixado para trás.

Segundo Gagnebin:

é próprio da experiência traumática essa impossibilidade de esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, uma elaboração simbólica do trauma que possibilita a continuidade da vida e, simultaneamente, o testemunho de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade (Gagnebin, 2006, p. 99).

Alba procede essa elaboração simbólica no exato momento dos eventos. Elaborando com o pensamento, ela encontra um meio de continuar a viver. Num contexto de quase-morte, cuidar da vida (tal como sempre se lembrar) passa a ser prioridade. Posteriormente, e por influência de Esteban Trueba, Alba é libertada. Com o corpo livre do sofrimento da tortura, sua alma não se verá inibida; sua vontade não é quebrada pela experiência do horror.

Para Penna (2003), o chamado romance-testemunho (assumido também pela narrativa em questão) possui um elemento fundamental: a despersonalização. Nesse sentido, o “eu” acaba subsistindo apenas de forma residual, e sua fala se confunde com a coletividade, no fundo, com a própria história. Esse “eu” é apresentado como sujeito da própria história. A escrita de Alba apresenta-se sempre em terceira pessoa. Trata-se, aqui, dessa despersonalização referida por Penna (2003), uma

tentativa de manter a discrição do eu, do ego há muito constituído, para fundi-lo à coletividade.

Sujeito da própria história, a personagem parece representar um momento que está além do próprio espaço de sua individualidade, por mais arriscado que isso possa parecer. Ainda segundo Penna, “o que importa aqui é a *verdade* do sujeito testemunhal compreendido como sujeito coletivo” (Penna, 2003, p. 308, grifo nosso). Diante de situações extremas e do horror, a “verdade” desponta como recurso do sujeito testemunhal diante de outras tantas verdades edificadas e impostas pelo poder. É preciso exortar o espírito de Clara, levar para fora dos muros a verdade dos que morrem nas sombras. Os nomes das personagens sugerindo luz (Clara e Alba) evidenciam uma tensão entre entendimento e ignorância, em que o primeiro, pelo viés do testemunho, tende a se sobrepor, a despeito dos esforços contrários daqueles que desejam anulá-la.

A “verdade do sujeito testemunhal” representa, tal como o testemunho, um imperativo diante da tentativa de apagamento perpetrada pelos sujeitos do poder. É nesse ponto que, segundo Adrian Cangi (2003, p. 145): “o imperativo de viver se confunde com o imperativo de testemunhar”. Por sua vez, a ideia do relato testemunhal compreendido como sujeito coletivo lembra a reflexão de Benjamin em “O Narrador” (1994), ao pensar numa história individual diante da história natural (coletiva). Ambas acontecem paralelamente, e a passagem do tempo (evidente na história individual) é atestada na história natural – a primeira é inscrita na segunda.

Essa perspectiva é ilustrada pela narrativa de Alba: enquanto as gerações se sucedem, enquanto a filha e a neta de Esteban Trueba crescem e se apaixonam, enquanto o próprio Esteban enriquece, encolhe e envelhece, os meios de transporte ganham força, o telefone se estabelece, o carro se populariza (os pais de Clara morrem na colisão entre o carro no qual viajavam e um trem), ideias de igualdade de gênero e do direito dos trabalhadores ganham força, guerras se sucedem, o partido de esquerda chega ao poder, para, em seguida, ser destituído etc. Esse paralelismo entre a história da família Trueba e eventos mais amplos, de caráter nacional e internacional, é a inscrição da história individual na “história natural”, processo que representa a tônica do romance.

Tomando como base a ideia de sobrevivência contida em Didi-Huberman (2014), meu argumento é que a sobrevivência em contextos

de totalitarismo encontra-se atrelada ao testemunho e à narrativa. Mais do que isso, é preciso que haja narrativas a respeito do horror, uma manutenção de sua memória, de forma a evitar que ele se repita.

Heraldo Muñoz (2010), tratando dos momentos cruciais da tomada do poder pelos militares no Chile, conta que Salvador Allende, no momento do bombardeio, obriga Joan Garcés, seu assessor, a sair do palácio La Moneda:

[...] depois que as mulheres partiram (duas esconderam-se no palácio até o amargo desfecho), Allende obrigou seu assessor Joan Garcés, cidadão espanhol, a ir embora também, acompanhado pelas duas filhas do presidente, Isabel e Beatriz. ‘Vá e conte nossa história ao mundo’, disse Allende ao espanhol (Muñoz, 2010, p. 27).

Nos anos seguintes, Garcés se converteria em ativista pleno da causa chilena e um dos mais firmes e constantes inimigos de Pinochet (Muñoz, 2010, p. 27). O testemunho de Garcés traz consigo a responsabilidade pela sobrevivência diante do horror. É pelo viés da narrativa que a história se mantém, é por ela que se sobrevive. Conforme observa Franco (2003), há uma nova onda de catástrofes que, na segunda metade do século XX, retorna e atinge a América Latina em forma de ditaduras. Diante da situação desconfortável, é necessário lutar contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração.

Sob a mesma óptica, Jeanne-Marie Gagnebin (2006), lendo Adorno e pensando no contexto da Segunda Guerra Mundial, lembra a necessidade da construção de éticas históricas diante de Auschwitz, orientadas pelo “dever de resistência” que consiste na luta contra o esquecimento e o recalque e contra a repetição por via da rememoração. A teórica aponta ainda para uma possível ampliação da ideia de testemunha que vá além da própria vivência; em outras palavras, a testemunha seria não apenas quem passou pelo evento horrível, mas também:

[...] aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: ... não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos

ajudar a não repeti-lo novamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2006, p. 57).

Ouvir a história do outro sem a repulsa da descrença, levá-la adiante numa transmissão simbólica assumida por conta do sofrimento indizível. A sugestão do espírito de Clara à neta vai ao encontro dessa perspectiva, na medida em que escrever significa levar a verdade do horror para aqueles que não a conhecem.

Por sua vez, Seligmann-Silva (2003) destaca a dimensão de sobrevivente da língua: “a língua é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora” (Seligmann-Silva, 2003, p. 398). Ao ouvir a história de Alba e não a ignorar, os potenciais ouvintes seriam, portanto, também testemunhas, capazes de fazer sobreviver, via linguagem, por meio de uma transmissão simbólica, a experiência que não se deseja ver repetir.

Ao obrigar seu assessor a sair e livrar seu corpo da morte física, Salvador Allende aponta para a possibilidade de pôr a salvo a linguagem de um testemunho, alguém com a potencialidade de levar adiante esse “dever de resistência”, sobrevivendo ao horror. A sobrevivência, nesse sentido, vai muito além da preservação do corpo físico, abarcando a possibilidade da linguagem como “portadora do ocorrido”, por meio da qual se pode proceder um rearranjo simbólico, de forma a evitar que tais eventos caiam no esquecimento.

O “canil” e nenhum esquecimento. Eis, portanto, o procedimento ao qual se lança Alba. Eis sua empreitada de sobrevivência, resistência e, ao mesmo tempo, possibilidade de construção de um futuro dotado de memória.

4 Considerações finais

A narrativa de Isabel Allende, dentre tantos aspectos, traz três gerações da família Trueba. O eixo central de todas elas são as figuras femininas Clara, Blanca e Alba. Neste artigo, o enfoque recai sobre a terceira geração, a de Alba, ao final revelada como a organizadora dos registros da história familiar. Antes, porém, de proceder essa reconstrução via escrita, é vítima de torturas, um verdadeiro misto de violência de Estado – representado pela ditadura – e vingança pessoal – evidenciado pela figura de Esteban García.

A imposição da tortura, que tem como fim destruir física e simbolicamente a pessoa de Alba, é, primeiramente, amenizada pelos cuidados de Ana Díaz e, posteriormente, derrotada pelo aparecimento do espírito de Clara. Eixo central da primeira geração, Clara sugere a necessidade de sobreviver e, ao mesmo tempo, fornecer ao mundo o testemunho do horror. Personagem de Isabel Allende, Alba de fato sobrevive e, por influência do avô, é libertada. Revelada ao final como aquela que escreve a história da família Trueba, a personagem confessa não conseguir encontrar seu ódio.

O teor testemunhal da escrita de Alba representa uma transmissão simbólica, a mesma sobre a qual discorre Gagnebin (2006). Testemunhar, nesse sentido, não consiste em apenas contar o vivido, mas sim ouvir a experiência do outro, compreendê-la, não ir embora e, posteriormente, promover uma transmissão simbólica daquilo que foi ouvido.

Eis um caminho interpretativo que a passagem selecionada por este artigo permite. Evidentemente, enquanto criação ficcional, *La casa de los espíritus* abre espaço para muitas reflexões não apenas acerca do testemunho, mas da própria produção histórica, a inserção de grupos marginalizados, a exemplo das mulheres, bem como a relevância do realismo mágico.

Nesses 50 anos do golpe militar no Chile, é fundamental a retomada dessas narrativas, verdadeiros encontros cognitivos que nos permitem edificar uma experiência. Que o romance continue como uma fonte de novas significações para tempos difíceis.

Referências

ALLENDE, Isabel. *La Casa de los Espíritus*. 7. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.

ALLENDE, Isabel. *Paula*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

CANGI, Ádrian. Imagens do Horror. Paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 139-170.

LA FLACA Alejandra. Direção: Carmen Castillo e Guy Girard. Roteiro: Carmen Castillo. Chile: Ina, France 3, Channel 4. 1994. 60

minutos. Disponível em: <<https://www.cclm.cl/cineteca-online/la-flaca-alejandra/>>. Acesso em: 20/05/2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 1970. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 351-370.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MACHADO, Ana Maria. *Tropical Sol da liberdade: a história dos anos de repressão e da juventude brasileira pós-64 na visão de uma mulher*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

MUÑOZ, Heraldo. *A sombra do Ditador: memórias políticas do Chile sob Pinochet*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PENNA, João Camillo. Este Corpo, esta Dor, esta Fome: Notas sobre o Testemunho Hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 297-350.

ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias: não imagine que precise ser triste para ser militante*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2013.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 2008.

Recebido em: 02 de junho de 2023.

Aprovado em: 12 de setembro de 2023.



Calle Santa Fe: a elaboração do trauma no cinema andarilho de Carmen Castillo

Calle Santa Fe: the elaboration of trauma in Carmen Castillo's displaced cinema

Guilherme Araujo dos Santos

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

guilhermearaujom1@gmail.com

<http://orcid.org/0009-0000-6036-0049>

Resumo: O presente artigo propõe investigar como o chamado “documentário de busca”, definido por Bernardet (2005) como uma relevante ferramenta de acesso à subjetividade, pode auxiliar na revisão de traumas deixados pela ditadura militar chilena. Entre inquietações e um conseqüente estado de melancolia expostos pela cineasta Carmen Castillo, interessa analisar no filme *Calle Santa Fe* (2007), particularmente sob o escopo das teorias da imagem e da literatura, o trânsito existente entre cinema, ensaio e narrativa autobiográfica. Estas searas, uma vez entrecruzadas, concebem um gesto que possibilita acionar no sujeito novas referências para a elaboração do passado e a possibilidade de reconstruir-se diante do trauma.

Palavras-chave: cinema; ditadura militar; Chile; trauma; melancolia.

Abstract: This article proposes to investigate how the so-called “search documentary”, defined by Bernardet (2005) as a relevant tool for accessing subjectivity, can help in reviewing the traumas left by the Chilean military dictatorship. Between concerns and a consequent state of melancholy exposed by filmmaker Carmen Castillo, it is particularly interesting to analyze in the film *Calle Santa Fe* (2007), under the scope of theories of image and literature, the existing transit between cinema, essay and autobiographical narrative. These fields, once intersected, conceive a gesture that makes it possible to trigger new references in the subject for the elaboration of the past and the possibility of reconstructing oneself in the face of trauma.

Keywords: cinema; military dictatorship; Chile; trauma; melancholy.

1 Introdução

Por trás da opressão aos corpos, o que não foi dito¹
(Eltit, 2014, posição 321)

Em 19 de dezembro de 2021, o Chile elegeu como presidente da república o candidato Gabriel Boric Font, ex-líder estudantil pertencente ao partido de esquerda *Convergencia Social (CS)*. Aos 35 anos, idade que o coloca na posição de mandatário mais jovem da história do país, Boric simbolizou para diferentes gerações de cidadãos chilenos uma renovação no quadro político nacional, ainda hoje assombrado pelas chagas de uma violenta ditadura civil-militar.

De forma similar ao que ocorreu em diversas nações latino-americanas durante as décadas de 1960 e 1970, o país viu nesse período o recrudescimento de uma rivalidade entre os campos de esquerda e direita. No dia 11 de setembro de 1973, tal movimento culminou em um golpe militar que levou à morte o presidente Salvador Allende, executado por militares no *Palacio La Moneda*². Allende, que mantinha um intenso diálogo com as camadas sociais mais pobres, incomodava por governar inspirado por ideais socialistas. Ao longo de toda sua trajetória no espectro político, batalhou por uma transformação estrutural da sociedade capaz de diminuir a desigualdade existente entre a burguesia e as classes trabalhadoras.

No discurso que fez ao assumir o cargo de mandatário, Boric se dirigiu ao povo mencionando as angústias remanescentes da ditadura, além de firmar um compromisso de revisão do trauma e propor uma maior união popular.

Trabalharemos incansavelmente para reconstruir a confiança depois de tantas décadas de abuso e desapropriação. O reconhecimento da existência de um povo, com tudo o que isso implica, será nosso objetivo e o caminho será o diálogo, a paz, o direito, a empatia com todas as vítimas. Sim, com todas as vítimas.

¹ “Detrás del avasallamiento a los cuerpos, aquello no dicho”. (Todas as traduções feitas neste trabalho são de responsabilidade do autor).

² Ver *A revolução chilena*, de Peter Win (São Paulo: Editora Unesp, 2009).

Cultivemos a reciprocidade, não nos enxerguemos como inimigos, temos que nos encontrar de novo (Font, 2022).³

De fato, têm sido muitas as tentativas de construir, ao longo dos anos, um registro histórico que faça jus à memória das vítimas do regime. A fala do presidente acena para um movimento polifônico de restituição histórica, endossado por autoridades, artistas e cidadãos comuns que se opõem a um processo de apagamento do horror coordenado pelo genocida Augusto Pinochet. Foram milhares os cidadãos encarcerados, torturados e mortos em armadilhas legitimadas por um Estado corrupto e que buscou reprimir de forma brutal qualquer fagulha de resistência.

Entre os cerca de 200 mil cidadãos forçados ao exílio esteve María del Carmen Castillo Echeverría, conhecida internacionalmente como Carmen Castillo. Cineasta, documentarista e roteirista, ela vem de uma prolífica família de escritores e políticos de esquerda. No início dos anos 1970, logo após o golpe, decidiu ingressar na luta clandestina ao lado do companheiro, Miguel Enríquez⁴, por sua vez líder do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)*. Esta foi uma das principais frentes de oposição ao regime pinochetista⁵.

³ “Trabajaremos incansablemente por reconstruir las confianzas después de tantas décadas, después de tantas décadas de abuso y de despojo. El reconocimiento a existir de un pueblo, con todo lo que eso implica, será nuestro objetivo y el camino será el diálogo, la paz, el derecho y la empatía con todas las víctimas, sí, con todas las víctimas. Cultivemos, cultivemos la reciprocidad, no nos veamos como enemigos, tenemos que volver a encontrarnos”.

⁴ Membro-fundador e secretário geral do *MIR*, Miguel Humberto Enríquez Espinosa nasceu na cidade de Talcahuano, Chile, em 1944. Vindo de uma família nobre, é filho de Edgardo Enríquez, ex-reitor da *Universidad de Concepción* e ex-ministro da educação no governo de Salvador Allende, com quem também assumiria, apesar de seu apoio crítico, uma relação de proximidade nos anos que antecederam o golpe militar. Formado em medicina, Miguel Enríquez foi uma relevante liderança política de esquerda na segunda metade do século XX, tendo denunciado as conspirações feitas pela direita e mobilizado, a partir de suas ações no movimento, uma nova geração de militantes.

⁵ Criado em 15 de agosto de 1965 com forte influência da Revolução Cubana, o *Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)* foi uma organização política de orientação marxista-leninista que atuou, no Chile, em defesa da derrocada de pilares do sistema capitalista, bem como sua substituição por um governo composto por trabalhadores e camponeses. De postura revolucionária e com membros agregados a partir de outros segmentos da esquerda, inclusive divergentes entre si, abrigava

Em 1974, uma emboscada foi armada na casa em que ambos se escondiam com as filhas, ainda crianças. A ação terminou de forma trágica já que Enríquez foi covardemente assassinado e Castillo, grávida de seis meses, viu-se ferida e ameaçada. Tempos depois, foi obrigada a partir em direção à Europa, onde permaneceu por anos vivendo como apátrida. É desse lugar de intimidade, vendo-se marcada por um trauma ao mesmo tempo pessoal e coletivo, que a realizadora se dedica à criação do documentário *Calle Santa Fe* (2007), objeto desta discussão.

Com um forte traço íntimo, o filme se ambienta quase trinta anos depois do ocorrido, constituindo uma extensa busca por meio do emprego de uma narrativa em primeira pessoa, que expressa subjetividade em reflexões e reencontros. De volta a Santiago, Castillo tem o objetivo de empreender uma viagem ao local em que os eventos aconteceram e repassar a dolorosa relação que ainda possui com o Chile. Assumindo certa errância, ela deambula entre lugares e avenidas importantes para a construção de sua própria história.

Ancorada por um texto carregado de angústias e que se permite atravessar por reflexões um tanto taciturnas, a cineasta propõe a si mesma responder a uma indagação: as escolhas feitas no passado, durante a resistência, compensaram de alguma maneira as múltiplas vidas perdidas? Ao manejar imagem e narração, Carmen Castillo deambula enquanto ruma os acontecimentos, sobrepondo cenas itinerantes a um monólogo, que assume papel fundamental no exercício de autorreflexão.

Proponho investigar no presente artigo como Carmen Castillo utiliza o cinema na tentativa de elaborar o trauma deixado pela ditadura. A discussão está amparada por um traçado teórico-conceitual que coloca

trotskistas, maoístas, anarco-sindicalistas e militantes dissidentes do próprio *Partido Comunista de Chile*. Tornando-se cada vez mais radical com o passar dos anos, apresentou-se como uma importante frente na disseminação de ideias centradas no poder popular. Ainda que não tenha feito parte da coalização que formou o governo da *Unidad Popular* (1970-1973), responsável por levar ao poder o ex-presidente Salvador Allende e a promessa de instaurar uma política socialista por vias democráticas, o *MIR* ofereceu apoio explícito ao governo e chegou a fazer uma trégua em suas ações de propaganda armada durante esse período. Com a instauração do regime militar (1973-1990), a organização decidiu manter-se no Chile e organizar uma resistência contra Pinochet. Na clandestinidade e duramente perseguidos, seus membros viram-se obrigados a se espalhar pelo interior do país. Prisões, torturas e execuções terminariam por enfraquecer o movimento, que se desarticulou em 1990.

em diálogo pensadores como Bernardet (2005), Corrigan (2015), Veiga (2017), Didi-Huberman (2015) e Taylor (2013). Amparados pelas teorias da imagem e da literatura, são eles que vão nos auxiliar na tarefa de discutir as articulações feitas entre a escrita memorialística e o chamado “cinema de busca”, ambos empregados como ferramentas de revisão das cicatrizes que carregam.

Será discutido, a princípio, o hibridismo empregado na forma fílmica, que permite à autora trabalhar suas memórias e incômodos, sobretudo a partir de intersecções com a escrita ensaística e de caráter autobiográfico. Em seguida, haja vista as particularidades de seu discurso, tratamos da presença da melancolia em sua narração, um forte sintoma de sua subjetividade, antes de nos dedicarmos às análises centradas em seu discurso que, após anos ancorado na dor, trata de se abrir a uma resignificação.

2 *Un día de octubre en Santiago: a melancolia e a busca do que falta*

O ensaísta e crítico chileno Grínor Rojo (2010, p. 132, *apud* Rojo, S., 2021, p. 54) postula que “as ditaduras dos anos setenta e oitenta nos ensinaram que o capitalismo ameaçado não se detém frente a nada, e que, por isso, o horror pode aparecer de novo, entre nós, a qualquer momento”. Ele continua afirmando que “temos que pensar, então, o ato de lembrar como uma atividade que não cessa, que não se resigna à rigidez”.

Quando decide retomar relações com seu país de origem, em 2002, Castillo tem em mente lembranças perturbadoramente cíclicas. Aos 57 anos de idade e naturalizada cidadã europeia, ela concentra em seu percurso filmes como *La flaca Alejandra* (1993), *Inca de oro* (1996) e *El país de mi padre* (2006). Em linhas gerais, seu trabalho sempre teve o olhar nostálgico de alguém que viveu o trauma coletivo da ditadura. Desencantada e ao mesmo tempo esperançosa, a realizadora se permite vislumbrar com nostalgia reflexões históricas sobre o passado e o país que precisou abandonar.

Gagnebin (2009, p. 99) assevera que os sobreviventes são aqueles que permanecem e não se afogam, ou seja, são privados de esquecer o que viveram mesmo que esta seja sua intenção. Em consequência, seria próprio da experiência traumática “a impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consiste em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma

que lhes permite continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória”.

São múltiplas as ocasiões em que Castillo reafirma, ao longo de *Calle Santa Fe* (2007), sua posição de sobrevivente. A narrativa dessa experiência dolorosa é feita desde a perspectiva de uma mulher que viveu o horror da ditadura e a quem resta hoje, para além da ausência de seu companheiro, somente suas ideias. Em dado momento, ela questiona: “Talvez a perda seja finalmente meu único bem. Não é a felicidade que procuro, e sim uma força. De onde tirá-la, de quem roubá-la, como evitar sempre voltar ao passado, como sair da fila dos sobreviventes, como me separar de mim mesma?” (Calle [...], 2007, 1 h 32 min 15 s)⁶.

Lançado no Festival de Cinema de Cannes, na França, *Calle Santa Fe* (2007) trata de repassar, por meio dos rostos e vozes de familiares, ex-vizinhos e companheiros de militância, as possíveis motivações e a repercussão tanto prática quanto psicológica da perseguição política que Castillo sofreu, estruturada em um contexto de dor e opressão que atinge seu ápice com a morte do marido e seu consequente exílio. Ambos são símbolos da tentativa de aniquilação do socialismo latino-americano, orquestrada por movimentos de direita durante os chamados “anos de chumbo”.

As irremediáveis emoções que ainda perseguem Castillo no presente são reflexo da visão que alimenta desse país. Embora já tenha se livrado do cerceamento autoritário, à altura da realização de seu filme o Chile ainda resguarda marcas oriundas dessa natureza estilhaçante assumida pela violência política na segunda metade do século XX. É isto o que coloca a diretora em um lugar de descrença frente ao sistema, conduzindo-a a passeios que nos mostram o país durante e após a ditadura. Não há um comparativo entre os referidos períodos, mas nesta caminhada somos lembrados a todo momento das dificuldades existentes na missão de resistir, inclusive, à não ritualização do luto.

No ensejo de restituir uma memória, Carmen Castillo frisa que as perdas não significam exatamente o fim de um ciclo. Conforme avança o enredo, a cineasta se insere cada vez mais na narrativa. Ela é personagem

⁶ “Quizás la pérdida sea finalmente mi único bien. No es la felicidad lo que busco, sino una fuerza. ¿Dónde tomarla?, ¿a quién robársela?, ¿cómo evitar volver cada vez al pasado?, ¿cómo salirse de la fila de los sobreviventes?, ¿cómo arrancarme de mí misma?”.

e condutora dos fatos, alguém “que sofreu uma situação traumática e pode utilizar a linguagem para configurar o que aconteceu consigo” (Ginzburg, 2013, p. 31).

Mesmo caracterizado por Seligmann-Silva (2008, p. 69) como “uma memória de um passado que não passa”, o trauma também pode refletir um desejo primário de renascimento, algo caro ao discurso de Castillo, frequentemente tangenciando por reflexões melancólicas. Para Freud (2010), a melancolia toma emprestadas características do luto e é o que leva a externar a perda de um objeto amado, ou mesmo de algo detentor de uma natureza permeada por idealizações. No caso de Castillo, a perda está simbolizada pelas mortes de Miguel e do próprio filho, que faleceu durante o exílio, bem como a decisão de deixar o Chile, onde estavam suas bases de luta contra o autoritarismo.

O desejo de organizar as próprias ideias em relação ao trauma que sofreu, elucidado pela produção de filmes que abordam a restituição da memória e a própria história chilena, entrevê a intenção de ir ao encontro de algo que está perdido na subjetividade. As perlaborações que ela faz a respeito de uma situação traumática evocam o que a psicanalista Hélène Piralian (2000, p. 21) defende como a “(re)construção de um espaço simbólico de vida”. Nesse processo é que se vislumbra uma retemporalização do fato e a consequente possibilidade de compreendê-lo.

Isto é, o ato de revisitar uma situação traumática possibilita, a despeito de imagens oriundas do choque, que “a cena simbolizada adquira tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida” (Seligmann-Silva, 2008, p. 69).

A narrativa de *Calle Santa Fe* (2007) começa com um retorno da realizadora ao endereço da casa de número 725, descrita por ela como um ambiente familiar que compartilhou durante nove meses com seu companheiro. Moravam com eles no local as duas filhas do casal, ambas com quatro anos de idade, fruto de relações anteriores. Em 5 de outubro de 1974, a *Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)*⁸ descobre

⁷ “(Re)construcción de un espacio simbólico de vida”.

⁸ Polícia secreta da ditadura pinochetista. Ver: <<https://memoriaviva.com/nuevaweb/organizaciones/dina/>>

sua presença no local e determina a realização de uma emboscada, que termina por matar Enríquez e forçar Carmen, grávida de seis meses, a partir para o exílio. Assim a autora relembra os momentos seguintes ao ocorrido após conversar com um ex-parceiro de militância:

Atormentada pelo mal, por muito tempo só enxerguei torturadores e fascistas no Chile. As humildes palavras de Manuel [*Diaz Adasme, ex militante do MIR*], ‘Fiz o que tinha que fazer, é o que se esperava’, agitaram minha memória. Das sombras emergem sujeitos anônimos de bem. Como pude ignorá-los? Na emergência do [*hospital*] Barros Luco, o médico barra os agentes da DINA por um momento. A enfermeira murmura ‘O que posso fazer por você?’. Entrego o telefone do meu tio Jaime, ‘Diga a ele que estou viva’. O som das botas me rodeia, o médico segura a minha mão. Então, no outro hospital, o cirurgião. Um olhar humano me acorda. O enfermeiro, magro e tão amistoso, espalha a notícia de que estou ferida, mas viva. O disfarce da minha morte se desfaz e o mundo inteiro exige a liberdade de uma mulher grávida. A máquina imperfeita da ditadura nada pode fazer contra a coragem de tantos. Eu sobrevivo. Não fui torturada, fui expulsa do país. Não conseguiram fazer de mim uma prisioneira desaparecida como aconteceu com tantos outros neste exato momento (Calle [...], 2007, 1 h 2 min 30 s).⁹

Do Reino Unido, a cineasta segue para a França, onde adquire status de refugiada política. Após a morte de seu filho com Enríquez, ainda criança, encontra na militância, na escrita de roteiros em francês

⁹ “Obnubilada por el mal, durante mucho tiempo sólo veía en Chile a torturadores y fascistas. Las humildes palabras de Manuel [*Diaz Adasme, ex-militante del MIR*], ‘Hice lo que tenía que hacer, es normal’, remueven en mi memoria. De las sombras surgen sujetos anónimos de bien, ¿cómo pude ignorarlos? En urgencia del [*hospital*] Barros Luco, el médico detiene un instante a la DINA. La enfermera murmura ‘¿Qué puedo hacer por usted?’ Doy el telefono de mi tío Jaime, ‘Dígale que estoy viva’. Ruido de botas me rodean, el médico me toma la mano. Luego, en el otro hospital, el cirujano. Una mirada humana me despierta. El enfermero, flaco y tan tierno, desliza hacia afuera la noticia de que estoy herida, pero viva. La máscara de mi muerte se desmorona y en el mundo entero se exige la libertad de una mujer embarazada. La máquina imperfecta de la dictadura nada puede ante la valentía de tantos. Sobrevivo. No fui torturada, fui expulsada del país. No lograron hacer de mí una detenida desaparecida como sucedió a tantos otros en aquél mismo momento”.

e no trabalho em filmes para a TV pública nacional força para seguir. Quando a ditadura de Pinochet (1973-1990) finalmente se dissolve, a realizadora segue um caminho inverso ao dos amigos expatriados. Ela decide permanecer em Paris, já que se vê desencorajada em relação ao panorama político do Chile.

Fragmentos mnemônicos da perseguição e do cerceamento aos quais foi submetida ajudarão Castillo a compartilhar suas lembranças, retomando experiências angustiantes vividas durante o período em que esteve na clandestinidade. A narração, os depoimentos dos sobreviventes e as repetidas visitas que faz à rua *Santa Fe* transformam-se em um ritual de reformulação. Em meio ao vai e vem de lembranças históricas, carregadas de afeto, constrói-se uma jornada em que a busca se faz uma constante.

É significativo pensar ainda que a história pessoal de Carmen Castillo não é apresentada como um “pano de fundo”, e sim como uma experiência que, quando compartilhada, se torna capaz de revelar um processo de natureza coletiva, detentora de maior complexidade. Analisar *Calle Santa Fe* (2007) igualmente nos leva a pensar que uma significativa quantidade de filmes relacionados à ditadura, que tratam de fazer um acerto de contas com o passado, são obras de autoria feminina. Suas realizadoras são mães, irmãs, viúvas e por vezes filhas que procuram por seus entes desaparecidos.

A ditadura do Chile, que perdurou por 17 anos, representa por si só um antes e um depois para as mulheres, que passam a assumir neste período o protagonismo na luta pelos direitos humanos, pela democracia e pela subsistência de camadas sociais em situação de vulnerabilidade, ameaçadas pela violenta reestruturação sociopolítica proposta pelo neoliberalismo. Portanto, seria ingênuo não reconhecer sua importância na resistência às ditaduras já que, conforme Bartolomeu, Veiga e Marotta (2019),

Nessa dupla contra-história (a história da resistência e a resistência das mulheres à ditadura), garantir que as vozes e a experiência femininas ganhem espaço é ampliar a perspectiva histórica e também epistemológica, ou seja, do ponto de vista do saber que nos constitui subjetiva e coletivamente. Nesse sentido, a contribuição desses filmes – nos quais o papel da mulher na resistência é destacado – não se dá somente para a construção da democracia, mas ainda para um entendimento da igualdade de gênero que vai além de uma pauta identitária. Trata-se de uma política de constituição dos saberes sobre a própria história,

saberes esses invisibilizados pelo sistema patriarcal dominante (Bartolomeu; Veiga; Marotta, 2019, p. 110).

Mais do que qualquer outra coisa, o que move Carmen Castillo é a falta. Essa procura por resquícios da trajetória de uma vida, que vem a transformar seu filme em uma obra memorialística e de essência andarilha, visto que está em uma constante busca, encontra no cinema e por intermédio de uma narrativa que se dá no tempo presente outras possibilidades de leitura do passado. Em seu decorrer, “a câmera procura por vestígios, retira-os do esquecimento, buscando neles, quem sabe, algo que possa levar a compreender melhor o que ocorreu, algo que tenha escapado, algo que não foi dito” (Bartolomeu; Veiga, 2015, p.132).

Ao se centrar na figura do ex-companheiro assassinado e da vida que precisa abandonar frente à barbárie do regime, seu exercício remete à noção proposta por Walter Benjamin (2009, 2012) de rastro e aura, dois aspectos que circundam seu desconforto. O filósofo e ensaísta concebe o rastro como “uma aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou” (Benjamin, 2009, p. 490). A aura, a sua vez, seria “a aparição de única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” daquilo que a evoca (Benjamin, 2012, p.184). Enquanto no rastro o indivíduo se apodera da coisa, a aura propõe o oposto: esta é que tomará posse sobre nós. Ao traçar sua itinerância por Santiago atravessada por ambas as coisas, Carmen Castillo compõe em seu documentário um gesto autobiográfico.

Mesmo que se trate de um projeto documental, com a intenção de narrar aquilo que de fato aconteceu, *Calle Santa Fe* (2007) posiciona a diretora em um lugar específico de subjetividade, análogo à escrita memorialística. Sarlo (2021), ao tratar dos relatos que se calcam na memória, reitera que esse discurso

Ambiciona a defesa pessoal, a persuasão do interlocutor presente e o reforço de uma posição no futuro; justamente por isso também resguarda em si uma atividade reparadora da subjetividade. Este aspecto destacado pelas apologias do testemunho como a ‘salvação’ de identidades em perigo. De fato, tanto a atribuição de um sentido único à história quanto o acúmulo de detalhes produzem um “modo” (para usar o termo de Hayden White) romântico-realista, em que a subjetividade do narrador atribui

significados a cada detalhe pelo próprio fato de ter sido incluída no relato (Sarlo, 2021, p. 24).¹⁰

Imbuída de melancolia, é através das memórias desse passado “que resiste” e toma conta de seu entorno que a autora age no presente. Conforme deambula e faz escavações, Castillo sugere que o ato pode trazer um apaziguamento de seus sentimentos, principalmente em consequência de um discurso que ambiciona sua própria reconstrução enquanto mulher e cidadã. Isto posto, para emular a ideia de filme memorialístico, ela se dispõe a transpassar os recursos oferecidos pela estrutura de um documentário clássico. Seu filme conta uma história que realmente aconteceu, mas também se conecta a outras dimensões, encontrando no ensaio e no cinema autobiográfico elementos que podem auxiliá-la a narrar.

3 *Los ojos sin la memoria no veen nada: o ensaio em perspectiva*

O tensionamento estrutural de *Calle Santa Fe* (2007) terá como ponto de entrelaçamento a voz *off*, que mergulha a autora nos acontecimentos da última noite que passou na casa de número 725. O processo mnemônico de ir e vir, que trata de consubstanciar passado e presente, faz do longa o que Jean-Claude Bernardet (2005) designa como “documentário de busca”. Essa modalidade reflete, desde o ponto de vista da revisão dos fatos, o anseio do sujeito realizador em expressar aquilo que se relaciona com o subjetivo, algo também abre espaço para a expressão de uma postura ensaística, sobretudo, quando pensamos na decisão de Castillo de conduzir o filme em primeira pessoa, preconizando sua intenção autobiográfica.

Enquanto objeto de perlaboração do trauma, *Calle Santa Fe* (2007) se revela detentor de uma natureza híbrida, que suscita

¹⁰ “Tiene la ambición de la autodefensa, la persuasión al interlocutor presente y el reaseguro de una posición en el futuro; precisamente por eso también tiene mucho de actividad reparadora de la subjetividad. Este aspecto es el que subrayan las apologías del testimonio como “sanación” de identidades en peligro. En efecto, tanto la adjudicación de un sentido único a la historia, como la acumulación de detalles, producen un “modo” (para decirlo con el término de Hayden White) realista romántico, en el cual la subjetividad narrante atribuye sentidos a todo detalle por el hecho mismo que ha sido incluido en el relato”.

certo experimentalismo. Ainda que o documentário seja uma obra cinematográfica feita sobre um *locus* com pessoas reais, a realizadora se permite encenar determinadas passagens. Isso se evidencia em momentos como o que faz reflexões enquanto assiste ao pôr-do-sol, ou capta imagens durante as caminhadas que empreende pelas ruas de Santiago, quase sempre atreladas a seu monólogo. Tais decisões estéticas não significam que o filme seja ficcionalmente roteirizado.

Ainda a respeito de sua movimentação, seria possível atribuir ao cinema de Carmen Castillo a ideia de que sua obra se concebe a partir de “imagens andarilhas”, já que não apenas a diretora se revela em constante deslocamento, como também se dispõe a passear por diferentes formas de expressão. Da mesma forma, a utilização desse termo ganha força com a própria essência do objeto escolhido para nossas análises, detentor de um esforço de revisitação do passado que expõe um trânsito temporal direcionado ao recomeço, ao momento pós-traumático.

O desejo de se reconstruir ao expor o que é íntimo, recorrendo ao que Bernardet (2005) considera ser a busca por um “objeto pessoal”, corrobora-se pela incorporação de uma voz ensaística. O ensaio, aliado à sua estrutura fugidia de reflexão, contempla a forma com que a cineasta expõe seus incômodos, o que ainda a machuca. Desde que surge no campo literário, esse gênero textual, outrora vertido em narração, não busca dar respostas assertivas aos temas e eventos discutidos, e sim encontrar no diálogo e na explanação de dúvidas uma alternativa para a elaboração dos acontecimentos.

Corrigan (2015, p. 123) ressalta que esse ímpeto de reflexão é estimado tanto na prática literária como na cinematográfica, pois frequentemente é “a medida central de um movimento subjetivo através da experiência: uma persona autoral ou voz *over* descreve, comenta, questiona, reflete e muitas vezes se sujeita à relação visual e intelectual entre um olhar que observa o mundo e os espaços que ela vê e experimenta”. Propondo que ensaio e escrita memorialística dialoguem nas adjacências da forma fílmica é que Castillo compartilhará o horror e as inquietações que se seguiram à perseguição.

Ainda em relação ao cinema em primeira pessoa, capaz de transpor essas experiências pessoais, pode-se traçar um elo entre a obra da cineasta chilena e os gêneros de escrita de si, entre os quais se destacam a autobiografia e o diário, amplamente investigados pela teoria literária. Veiga (2017, p. 192) reitera que esse mesmo gesto

autobiográfico, a sua vez identificado no trabalho de Castillo, “tem como premissa a referencialidade do sujeito, a homonímia entre autor, personagem e narrador que conduz ao que Philippe Lejeune chamou de pacto autobiográfico: a confiança do leitor de estar frente a um relato sincero, daquele que viveu, sobre si mesmo”. É relevante recordar que a própria ideia de realizar um filme por parte da autora surge após a escrita de um livro de memórias intitulado *Un día de octubre en Santiago* (1999).

O projeto foi, de fato, utilizado como embrião para o roteiro de *Calle Santa Fe* (2007). Escrever sobre a ausência e em seguida filmar um documentário que se engendra à barbárie da repressão é um exercício que sinaliza o quanto a ditadura afetou, para além das vivências de cidadãos que integravam frentes de resistência, a própria produção cultural do país durante e depois do regime. Ao refletir sobre impactos, Lagos Olivero (2019, p. 15) argumenta que as estreias realizadas em salas nacionais no período que compreende a década de 1980 foram escassas, ao passo que até mesmo a integridade física de seus realizadores via-se constantemente ameaçada.

A narração de Carmen Castillo, endossada pelo senso de intimidade, nos colocará diante de fabulações relativas a um *E se*. Em uma análise ampla, há em sua filmografia um esforço de rever as próprias dores e restituir parte de uma memória que também é coletiva. O cenário em que se dá o percurso da protagonista é mostra do entrelaçamento indissociável de sua história pessoal à trajetória política do Chile, que experimenta em meados dos anos 2000, quando ocorrem as filmagens, o esfacelamento do que se conveio chamar de “milagre econômico”.

Tendo o ensaio uma natureza permeada por atritos, sabe-se que este atua na proposição de refazer o Eu, permitindo à realizadora encontrar-se uma vez mais com o que é seu. Conforme Corrigan (2015, p. 10), que o conceitua, o ensaio está “presente em muitas e diferentes formas artísticas e materiais além do filme-ensaio, o ensaístico executa uma apresentação performativa do Eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são substituídas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública”.

O mesmo autor nos diz ainda que “como o sujeito ensaístico é um Eu que está continuamente no processo de investigar-se e transformar-se, um dos encontros experienciais que testam e remoldam mais geralmente esse sujeito são, natural e culturalmente, os espaços do mundo” (Corrigan, 2015, p. 86). Não estamos diante de um filme-ensaio com todas as suas características, mas essa flexibilidade modular existente na estética

ensaística nos leva a um estado de reflexão em que os fragmentos e a incerteza propostos por Castillo em seu filme serão, pois, os meios utilizados para suscitar no espectador um desejo de se aprofundar no que o lamento busca comunicar. Foram os ensaístas, conforme reitera Deleuze (2002), os responsáveis por incorporar ao cinema a presença de um pensamento. Em especial, os franceses, que comumente interrompem a narrativa para introduzir suas ideias. Os filósofos o fizeram de forma semelhante no campo da escrita.

Seria natural pensar até mesmo que Carmen Castillo absorve esse modelo em suas obras, já que viveu ao longo das últimas cinco décadas em Paris. Lembremos que, segundo Araújo (2013, p. 112), os cine-ensaístas franceses possuem uma estreita ligação com “uma tradição reflexiva da prosa literária”, algo essencial na construção de *Calle Santa Fe* (2007). A voz *off*, portanto, faz-se imprescindível para que a autora consiga sensibilizar o espectador, mas também possa entrar em diferentes cápsulas do tempo nesse agonizante reencontro com o passado. O dito movimento remete ao que Diana Taylor (2013) atribui os nomes de *arquivo* e *repertório*. Em *Calle Santa Fe* (2007) somos expostos a ambos já que

Existe uma série contínua de maneiras de armazenar e de transmitir a memória que abarca desde o arquivado até o incorporado, ou o que venho chamando de um repertório de pensamento/memória incorporada, permeado por todos os tipos de modos mediados e mistos. O arquivo [...] pode conter o registro terrível da violência criminosa – documentos, fotos e restos que falam de desaparecimentos. [...] O repertório guarda as histórias dos sobreviventes, seus gestos, os *flashbacks*, as repetições e alucinações - em suma, todos os atos geralmente considerados como formas de conhecimento e evidências efêmeras e não válidas (Taylor, 2013, p. 268).

É mesclando estes dois elementos que Castillo redige seu roteiro, alinhado a imagens de arquivo, cenas de suas peregrinações no presente e depoimentos que ela própria obteve junto a sobreviventes da ditadura. Ao tratar de suas tragédias pessoais, que são parte indissociável de uma tragédia política comum a outros milhões de cidadãos, a diretora circunscreve em ambas as instâncias a amplitude das violações que a afetaram. Esse cinema de viés autobiográfico, que tende a resvalar em traços do ensaio, acaba por se comprometer com algo superior,

atravessado tanto por aquilo que é particular quanto pelo que encontra eco no campo da coletividade.

Lopes (2003, p. 132) assevera que o ensaio expande, em formas e ritmos, “uma energia corpo-linguagem que diverge das fixações identitárias do hábito e dá lugar à invenção de conexões imprevistas”. É disposta a experimentar e embevecida por um pesar permanente que Castillo guia o espectador por entre as ruínas de seu universo, compondo sua jornada cinematográfica. A narração memorialística à qual dedicaremos uma breve discussão em seguida é peça fundamental para evidenciar sentimentos e desencadear um movimento psicanalítico capaz de levá-la a uma compreensão menos enevoada do Chile pós-ditadura. Parte daí a revisão de suas convicções.

O rompimento entre a autora e sua terra natal, lugar pelo qual alimentou um ressentimento de décadas, só parece encontrar redenção no processo que origina nossa obra-objeto. Pensada e gravada ao longo de cerca de cinco anos, a narrativa avança entre autoquestionamentos, uma característica que, de acordo com Corrigan (2015, p. 81), pode nos auxiliar na caracterização das posições estruturais assumidas pelo ensaísta, consciente da complexidade do lugar em que se insere.

4 *El deseo de volver: imagem e memória em movimento*

Percebe-se no discurso de Castillo um forte desejo de acessar a consciência de um território recôndito, algo que consegue, principalmente, ao adotar um senso de observação notadamente feminista, que a destitui da posição de vítima a fim de estabelecê-la como uma agente ativa e política, resistente ao padecimento. Isso não a priva da sensibilidade, ao contrário. Em dado momento de *Calle Santa Fe* (2007), a cineasta recorda os anos em que passou exilada na Europa e se manteve em contato com obras assinadas por outras figuras perseguidas por Pinochet.

Ao denunciar as violações cometidas pela ditadura e ruminar seus sentimentos em relação à perda, Carmen Castillo seguiu contribuindo com a formação de uma memória coletiva, abrindo caminho, por intermédio da arte, para que os afetos e a subjetividade também pudessem ser utilizados na construção de um arquivo histórico. No filme, ela argumenta que

Non há um relato único do exílio. Há tantos exílios quanto exilados, e muitos exílios existentes dentro do exílio de cada um. Estou em um espaço sem forma, cada imagem, cheiro, ruído ou

cadência me lembra de outros mais antigos. Cada emoção me leva aos desaparecidos, a cada luta que foi interrompida. A uma rememoração do tempo, do corpo, do espaço (Calle [...], 2007, 1 h 31 min 3 seg)¹¹

A memória em *Calle Santa Fe* (2007) se constrói em movimento, nesse recordar andarilho. Ao longo de sua jornada de volta para casa, a voz principal se coloca em posição de trégua para consigo mesma. Isso se destaca, especialmente, no momento em que decide fazer uma proposta de compra aos atuais donos do imóvel para transformá-lo, depois, em um centro de memória. Três décadas após o atentado que matou seu companheiro Miguel, é hora de se aproximar dos locais em que vivia antes de ser expatriada. A cineasta retorna, então, repetidas vezes à casa em que tudo aconteceu, mesmo que este não seja seu destino final. Em caminhadas quase sempre acompanhadas por pessoas próximas, ela recusa a ideia de uma peregrinação, mas abraça o gesto como uma atitude quase performática de evocar a repetição do trauma para vertê-lo em algo distinto, nessa busca pela reformulação das angústias.

Aos poucos, Carmen Castillo parece ceder, mas esse sentimento dúbio, que congrega o abatimento e a possibilidade de um reencontro consigo mesma, não se dá de pronto. Ele desponta muito antes, quando a realizadora consegue uma autorização para entrar no Chile por quinze dias, no fim da década de 1980. Entre pensamentos conflitantes, a Cordilheira dos Andes a faz dissipar preocupações emocionais. A princípio, diz: “Não quero ir, nessa viagem eu corro perigo. O perigo das memórias abafadas. Treze longos anos se passaram desde minha partida de Santiago”¹² (Calle [...], 2007, 7 min 27 s). Em seguida, ao entrever a paisagem, sente seu elo com o Chile ser restaurado em meio às transformações internas a que vem sendo submetida. “Eu também tinha me esquecido da Cordilheira,

¹¹ “No hay un relato único del exilio. Hay tantos exilios como exiliados, y muchos exilios en el exilio de cada uno. Estoy en un espacio sin forma, cada imagen, olor, ruido o cadencia me remite a otros más antiguos. Cada emoción me lleva a los ausentes, cada lucha que fue interrumpida. Recogimiento del tiempo, del cuerpo, del espacio”.

¹² “No quiero ir, en ese viaje corro peligro. El peligro de los recuerdos embozados. Trece largos años han pasado desde mi partida de Santiago”.

não a via tão branca, tão imponente, tão extensa. Quem é aquela que volta ao país? Como se chama?”¹³ (Calle [...], 2007, 7 min 45 s).

É curioso que a diretora se permita ziguezaguear entre seus sentimentos, não despejando-os ao espectador sem antes decantá-los. Ao realizar esse exercício, utiliza como recursos frames sobrepostos e cenas contemplativas, que em determinados momentos ocultam seu rosto. Ela dá a impressão de ser alguém com a identidade despedaçada, e que agora precisa restituí-la, ainda que saibamos que não deseja se esconder, ser uma narradora homodiegética. Como sujeito pensante, organiza e conduz o fluxo das imagens, muitas vezes através dessa melancolia que lhe serve como via de expressão do trauma.

Será a partir do exercício de narrar que se concebe uma outra unidade de apreensão do mundo, distinta da que a acompanhou pelas últimas três décadas. Na lida de enredar diferentes períodos da existência nessa colagem memorialística, o tempo deixa de ser exatamente um marco composto por datas cronológicas. A esse respeito Didi-Huberman (2015, p. 41) assevera que

Esse tempo que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devorando-o como uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica (Didi-Huberman, 2015, p. 41).

O gesto de natureza ensaística propicia ao pensamento um encontro com “a memória como questão suprema, aquela de que depende o nosso viver num mundo em devir, a nossa capacidade de reunir, em cada instante, um antes e um depois pela operação de uma faculdade primeira, que anima todas as outras faculdades, a memória” (Lopes,

¹³ “También se me había olvidado La Cordillera, no la veía tan blanca, tan imponente, tan ancha. ¿Quién es la que regresa al país? ¿Cómo se llama?”.

2003, p. 49). O cinema, quando aberto a esse flerte com o ensaio, torna-se, portanto, capaz de ultrapassar o mero caráter arquivístico e objetivo de produções audiovisuais como o documentário clássico, dando lugar a uma experimentação que dialoga com aquilo que é particular.

Ao lembrar dos desdobramentos da morte de Miguel, Carmen Castillo tenta dimensionar o sentimento de se ver sozinha e desnorreada, perdida em lembranças de um passado feliz agora aniquilado pelo ódio.

Non sinto falta de lembrar da beleza de seu rosto no dia em que ele morreu. Miguel não foi embora, sou eu que me tornei outra, uma estranha nesta história. E no entanto, nos dez meses de vida na rua Santa Fé, tudo que se pode esperar de uma vida eu vivi ali. Talvez isso seja felicidade, cada minuto vivido como se fosse o último. A ameaça e o medo ficaram lá fora, depois de cruzar a porta recuperávamos o fôlego [...]. Não pude morrer com ele, nem mesmo por causa de sua ausência. Apátrida, expulsa do país, refugiada na França, indo de apartamento em apartamento nas casas de amigos. Há momentos em que o desejo de voltar para casa é tão intenso, banir o banimento (Calle [...], 2007, 1 min 45 s).¹⁴

É verdade que a autora possui um telos, esse destino que é a casa de número 775 em que viveu com Miguel. Mas isso não serviria, em sua totalidade, às premissas conceituais do ensaio por sua forma transitória. Carmen Castillo abraça diversas vezes a errância, na vida e na estrutura fílmica. O próprio fato de deambular em torno de seus espaços de memória é o que torna possível que ela convoque o ensaio para construir seu discurso.

Observa-se na tela a ação de alguém que se considera estrangeiro em seu próprio país. A mesma cidade com a qual busca reatar laços a soterra em estranhamentos e desassossegos. Castillo deixa claro que o

¹⁴ “No me hace falta recordar la belleza de su rostro el día de su muerte. Miguel no se ha ido, soy yo quien me he convertido en otra, una extraña en esta historia. Y, sin embargo, diez meses de vida en la calle Santa Fe y todo lo que uno puede esperar a lo largo de una vida ahí lo viví. Quizás será eso la felicidad, cada minuto vivido como si fuera el último. La amenaza y el miedo se quedaban afuera, después de atravesar la puerta recobrábamos el aliento. [...] No pude morir con él, ni tampoco por su ausencia. Apátrida, expulsada del país, refugiada en Francia, deambulo de un departamento de amigo a otro. Hay momentos en que el deseo de volver a casa es tan intenso, a la proscripción del destierro”.

exílio foi fundamental para a garantia de sua segurança, mas também enfatiza o torpor de viver em um continente em que tudo lhe parecia alheio, incapaz de sustentar vínculos. A ansiedade da perambulação endossa o pensamento de Pigeaud (1988, p. 58) ao afirmar que “se a tristeza e o medo duram muito tempo, tal estado é próprio da melancolia”¹⁵.

Essa angústia que não passa, fruto do trauma, perpassa a obra do início ao fim, inclusive, quando a autora se depara com o desamparo total e decide assumir o compromisso de se solidarizar com a resistência chilena. Mesmo à distância, Castillo seguiu em luta.

A sobrevivência: uma avenida, um apartamento, tudo se parece. Os subúrbios de Roma, Estocolmo, Londres, Toronto, Paris. Andanças sem visão, viagens sem movimento. A mesma repetição de códigos. A heroica viúva se move, cega, surda e quase muda. A sobrevivência é a morte suspensa. Sim, desde a morte de meu filho, desde fevereiro de 1975, estou em uma jornada solidária com a resistência chilena (Calle [...], 2007, 1 h 29 min 08 s).¹⁶

O texto narrado por Castillo expande um campo de intercâmbio responsável ao indagar e aportar estratégias estético-discursivas articuladoras dos campos verbal e visual. Ao evocar, por exemplo, a sinestesia, tão comum à literatura, a autora chega a fazer menção à dita diversidade de narrativas que também é comum aos múltiplos relatos memorialísticos e diários de exílio, construídos com base nas singularidades de cada vítima.

Estabelecida uma conexão temporal não linear, com o objetivo de destacar rupturas e encontros, ela parece configurar um novo espaço de memória, que a leva a expandir seu senso de compreensão da resistência. Os sentimentos que parecem difusos, de repente, se revelam diáfanos ao desfecho da narrativa, quando finalmente aceita rever sua mágoa com o Chile e se questiona a respeito da visão que tinha das lutas e do esmorecimento.

¹⁵ “Si tristesse et crainte durent longtemps, un tel état est mélancolique”.

¹⁶ “La sobrevivencia: una avenida, un departamento, todos se parecen. Los suburbios de Roma, Estocolmo, Londres, Toronto, París. Andanzas sin visión, recorridos sin movimiento. La misma repetición de códigos. La viuda heroica se desplaza, ciega, sorda y casi muda. La sobrevivencia es la muerte suspendida. Sí, desde la muerte de mi niño, desde febrero de 1975, estoy en gira de solidaridad con la resistencia chilena”.

Como andarilha, inclusive ao permitir que suas percepções se transmutem, Carmen Castillo segue percorrendo as ruas do centro e da periferia e se coloca em posição de autocrítica ao afirmar que o país possui, sim, panoramas diversos de antagonismo às injustiças. A diretora reconhece em pessoas que vivem às margens e em plena exclusão a permanência das lutas por democracia e unidade popular, uma constatação que vai muito além das realidades que experienciou no passado. Para que isso tenha efeitos práticos, é necessário ressignificar, algo que pretende fazer estando em posse, mais uma vez, da casa em que morreu Miguel.

Onde eu estava naquele momento? O tempo da resistência aberta contra a ditadura. A consciência dos erros não implica a desistência. Pelo contrário, ela me leva para dentro da casa. Quero empreender algo para dar vida à memória dos derrotados, para recuperar aquele lugar onde morreu Miguel, não para que se torne um templo da memória, mas para criar um espaço de encontro para todos aqueles que não se resignam. (Calle [...] 2 h 08 min 42 s). [...] Esse sábado, 5 de outubro de 1974, continua a habitar o presente. Eu sei que enquanto estivermos vivos, nossos mortos não estarão mortos. Esses fragmentos reunidos na memória abriram uma porta para mim (Calle [...], 2007, 2 h 35 min 38 s).¹⁷

A porta que se abre pode ser a síntese de uma tomada de consciência, que a leva a retroceder partindo da vontade de transmutar os sentidos atribuídos a espaços e situações que, por tanto tempo, alimentaram sua melancolia. A proposta de Castillo ambiciona romper ao mesmo tempo, por meio do entrecruzamento entre cinema e ensaio, com a possibilidade do esquecimento e a permanência do trauma. *Calle Santa Fe* (2007) reaviva o passado para compreender o presente, potencializando noções inéditas da dificuldade de encarar as angústias da repressão.

¹⁷ “¿Dónde estaba yo en ese momento? El tiempo de la resistencia abierta contra la dictadura. La consciencia de los errores no implica el desistimiento. Al contrario, me lleva hacia la casa. Quiero emprender algo para darle vida a la memoria de los vencidos, recuperar ese lugar en el que Miguel murió, no para que se convierta en un templo del recuerdo, sino para crear un espacio de encuentro para todos aquellos que no se resignan. [...] Ese sábado, 5 de octubre de 1974, habita siempre el presente. Sé que mientras estemos con vida, nuestros muertos no estarán muertos. Estos fragmentos reunidos de la memoria me han abierto una puerta”.

5 Considerações

Os atos de fala da narradora, que misturam a contação de uma história e o sequenciamento de impressões emotivas, ditas melancólicas, tratam de combinar o sujeito e o mundo em uma postura que destaca a habilidade de Castillo na função de ensaísta. Ela utiliza as palavras com o propósito de rearticular as percepções que se tem dos acontecimentos. Enquanto quem testemunha a própria história, mas também se insere como personagem, a diretora opta por percorrer os espaços de memória através de uma voz *off*, que evidencia a decisão de utilizar o cinema não como arte, mas sim como ferramenta de recriação de seu universo pós-traumático.

Sara Rojo (2021, p. 23) pontua que “a memória é um exercício necessário, um fazer político” pois não bastaria adotar “qualquer forma de lembrar. É necessário que seja para a construção do presente com as complexidades que isso implica”. Ao guiar o espectador pelas ruas em que viveu seus anos de militância e promover, gradualmente, uma retomada desses espaços, Castillo reavalia a forma com que organiza suas lembranças, que terminam sendo parte de algo muito maior, de uma coletividade profundamente afetada.

Nesse sentido, o trauma evocado em sua narração serve como ferramenta para o desencadeamento de emoções represadas, que se transformam ao longo do filme em ímpeto para sua reconexão com velhos mundos. É isso que a leva a vislumbrar uma outra realidade. A realizadora chilena termina não elucidando um pensamento claro e definitivo em relação aos esforços que fez para manter viva sua luta, mas, ao rever as questões que a abalaram ao longo dos anos, sugere ser capaz de aceitar a realocação da experiência dolorosa sob um prisma de recomeço, ainda que o Chile venha a preservar para sempre as cicatrizes da ditadura.

Referências

ARAÚJO, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. *Devires*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 108-137, jan./jul. 2013. Disponível em <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-10-n-1-dossie-straub-e-huillet/>>. Acesso em: 13 maio 2023.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira.; VEIGA, Roberta; MAROTTA, Letícia. A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema

contra o apagamento histórico em Retratos de Identificação e Setenta. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 103-130, 2019.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira; VEIGA, Roberta. Rastro e aura em Diário de uma busca. In: VEIGA, Roberta; MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor. *Limiar e partilha: uma experiência com filmes Brasileiros*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2015. p. 126-152.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNARDET, Jean Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. (Coleção Portátil, 26)

CALLE Santa Fe. Direção e roteiro: Carmen Castillo. Produção: Leonora González, Mary Ann Beausire, Pablo Sierralta. Música: Juan Carlos Zagal. França: Les Films d'Ici S.A. 2007. 167 min. Disponível em: <<https://www.cclm.cl/cineteca-online/calle-santa-fe/>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

CASTILLO, Carmen. *Un dia de octubre en Santiago*. Santiago: LOM Ediciones, 1999. (Colección Septiembre)

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015. (Coleção Campo Imagético)

DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EL PAÍS de mi padre. Direção: Carmen Castillo. Música: Mariana Montalvo. França: Les Films d'Ici S.A. 2006. 75 min. Disponível em: <<https://www.cclm.cl/cineteca-online/el-pais-de-mi-padre/>>. Acesso em: 6 dez. 2022.

ELTIT, Diamela. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Seix Barral Editorial: Santiago, 2014.

FONT, Gabriel Boric. Primer discurso en el Palacio de La Moneda del presidente Gabriel Boric Font. In: GOBIERNO DE CHILE. *Prensa*

presidencial, 11 mar. 2022. Site. Disponível em: <<https://prensa.presidencia.cl/discurso.aspx?id=188237>>. Acesso em: 19 dez. 2022.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Ebook. (Obras completas, v. 12)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.

INCA de oro. Direção: Patrick Grandperret. Roteiro: Carmen Castillo e Sylvie Blum. França: Arte 1996. 57 min. Disponível em: <<https://www.cclm.cl/cineteca-online/inca-de-oro/>>. Acesso em: 06 dez. 2022.

LA FLACA Alejandra. Direção: Carmen Castillo e Guy Girard. Roteiro: Carmen Castillo. Chile: Ina, France 3, Channel 4.. 1994. 60 minutos. Disponível em: <<https://www.cclm.cl/cineteca-online/la-flaca-alejandra/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

LAGOS OLIVERO, Claudio. *Cine chileno en el Santiago del apagón cultural (1980-1989)*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

PIGEAUD, Jackie. Présentation. In: Aristote. *L'homme de génie et la mélancolie: problème XXX*, 1. Paris: Rivages, 1988.

PIRALIAN, Hélène. *Genocídio y transmisión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ROJO, Grínor. *Discrepancias del bicentenario*. Santiago: Lom, 2010.

ROJO, Sara. *Um percurso pelas imagens de Neruda no cinema e no teatro*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.

SARLO, Beatriz. Relato, historia y memoria. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 17-32, 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/71193>>. Acesso em: 26 maio 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/>>. Acesso em: 24 maio 2023.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*. Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VEIGA, Roberta Veiga. Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 03, p. 187-210, dez. 2016/mar. 2017.

Recebido em: 30 de maio de 2023.

Aprovado em: 19 de junho de 2023.



A ditadura chilena revisitada estética e dramaturgicamente na obra de Juan Radrigán

The Chilean dictatorship aesthetically and dramaturgically revisited in the work of Juan Radrigán

Marcos Antônio Alexandre

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
CNPq

marcosxandre@yahoo.com

<http://orcid.org/0000-0002-6441-307X>

Resumo: Este artigo propõe tecer considerações sobre a obra dramaturgical de Juan Radrigán, observando a relação de seus textos com o contexto ditatorial chileno. Reconhecido pelo fato de suas personagens serem representantes das classes populares, homens e mulheres que ocupam as margens dos centros urbanos com seus corpos e suas identidades fragmentadas, esteticamente, a produção dramaturgical de Radrigán é nomeada como “teatro da sinceridade”. Trata-se de uma obra que expõe uma linguagem específica, filosófica e poética; uma dramaturgia que dá voz a sujeitos que, apesar de se apresentarem física e psicologicamente degradados, descortinam os “absurdos” do sistema vigente.

Palavras chaves: ditadura chilena; dramaturgia chilena; Juan Radrigán.

Abstract: This article proposes to carry out some considerations about the dramaturgical work of Juan Radrigán, observing the relationship of his texts with the Chilean dictatorial context. Recognized for the fact that his characters are representatives of the popular classes, men and women who occupy the margins of urban centers with their bodies and their fragmented identities, aesthetically, Radrigán’s dramaturgical production is named as “theater of sincerity”. It is a kind of play that exposes a specific, philosophical and poetic language; a drama that gives voice to subjects who, despite of being physically and psychologically degraded, reveal the “absurdities” of the current system.

Keywords: Chilean dictatorship; Chilean dramaturgy; Juan Radrigán.

1 Um breve panorama do Regime Ditatorial no Chile

Para discorrer um pouco sobre a história sociopolítica do Chile, faz-se necessário que eu me atenha ao período entre 1964 e 1973, dois governos reformuladores e com formas diferentes de retórica revolucionária – Eduardo Frei, 1964-1970, e Salvador Allende, 1970-1973. Segundo Simon Collier e William F. Sater (1998), esses governos trataram de produzir reformas estruturais profundas num esforço para remediar os graves problemas sociais e o lento crescimento econômico do Chile. Apesar dos seus sucessos imediatos, nem a “revolução em liberdade” da Democracia Cristã, nem a “transição ao socialismo” dos partidos de esquerda conseguiram seus objetivos. A opinião pública se polarizava de forma crescente durante a presidência de Salvador Allende. Esse, desde o começo de seu governo, lutou para concluir seu programa político. Aumentou consideravelmente o gasto social e realizou esforços decididos para redistribuir a riqueza social, contemplando também a classe mais popular. Como resultado se obtiveram maiores salários e iniciativas importantes no que diz respeito à saúde e à alimentação da população. Muitos chilenos mais pobres comiam e se vestiam melhor que antes. O Estado não lutou apenas para melhorar o bem-estar material, criou inúmeras iniciativas culturais, num grande esforço para levar as artes às massas.

O que deve ser evidenciado é que o Governo de Allende não conseguiu manter o clima positivo de desenvolvimento, pois, logo, passou a sofrer várias pressões de parlamentares, militares e de diversos setores sociais. Greves de caminhoneiros, mobilização popular devido à escassez de alimentos gerada por uma série de medidas¹, a inflação, as enormes filas de espera nas lojas foram alguns dos sérios problemas enfrentados. Esse período de tensões foi consequência de um processo de desestruturação do governo, comandado indiretamente pelos Estados Unidos. Atento a este fato, Gabriel García Márquez (2002) comenta:

Chile não foi escolhido para este escrutínio (o plano Camelot) por casualidade. A antiguidade e a força de seu movimento popular, a tenacidade e a inteligência de seus dirigentes e as próprias

¹ o congelamento dos preços, combinado com aumentos nos salários, fez subir de forma desmedida o consumo interno de alimentos. Para satisfazer a demanda, o governo se viu obrigado a importar mais alimentos. Em 1972, estava gastando 52% dos recursos em importações.

condições econômicas e sociais do país permitiam vislumbrar seu destino. A análise da operação Camelot o confirmou: Chile seria a segunda república socialista do continente, depois de Cuba. De modo que o propósito dos Estados Unidos não era simplesmente impedir o governo de Salvador Allende para preservar as inversões norte-americanas. O propósito grande era repetir a experiência mais atroz e bem sucedida que o imperialismo tinha feito na América Latina: Brasil² (García Márquez, 2002, tradução própria).

É evidente que o país passava por um momento muito difícil. Em 1973, o Chile tinha entrado nos últimos dias da “transição ao socialismo”. A economia se encontrava debilitada e, à medida que a atmosfera piorava, Allende tratou desesperadamente de manter a coesão de seu governo, reorganizando seu gabinete, mas não conseguiu colocar os militares em Ministérios importantes, o que pôs por terra o esforço de reconciliação. Dessa forma, os militares planejaram a operação que retiraria Salvador Allende do poder, passando o governo para as mãos de uma junta militar, mas o General Augusto Pinochet, comandante do exército, afirma-se como o único mandatário. Na terça-feira, 11 de setembro, antes de amanhecer, o exército entrou em ação. Nas primeiras horas da manhã, tinha capturado Concepción la Roja, enquanto a Marinha tomava controle de Valparaíso sem dificuldades. A luta mais forte se deu em Santiago, especialmente, entre o Exército e franco-atiradores. O presidente Allende, informado da rebelião naval nas primeiras horas da manhã, deixou sua residência para se dirigir ao Palácio de La Moneda Ali, inteirou-se de que os comandantes apoiavam o golpe de estado e de que os policiais que defendiam o palácio estavam se retirando, deixando-o virtualmente sem proteção. Do Presidente Allende, ficam suas últimas palavras de ordem dirigidas à nação antes de morrer:

² “Chile no fue escogida por casualidad para este escrutinio (el plan Camelot). La antigüedad y la fuerza de su movimiento popular, la tenacidad y la inteligencia de sus dirigentes, y las propias condiciones económicas y sociales del país permitían vislumbrar su destino. El análisis de la operación Camelot lo confirmó: Chile iba a ser la segunda república socialista del continente. Después de Cuba. De modo que el propósito de los Estados Unidos no era simplemente impedir el gobierno de Salvador Allende para preservar las inversiones norteamericanas. El propósito grande era repetir la experiencia más atroz y fructífera que ha hecho jamás el imperialismo en América Latina: Brasil.”

Trabalhadores de minha Pátria, tenho fé no Chile e no seu destino. Superarão outros homens este momento cinza e amargo no qual a traição pretende se impor. Sigam sabendo que, mais cedo do tarde, novamente se abrirão as grandes alamedas por onde o homem livre passe, para construir uma sociedade melhor. Viva o Chile! Viva o povo! Vivam os trabalhadores! Estas são as últimas palavras e eu tenho certeza de que meu sacrifício não será em vão, tenho a certeza de que, pelo menos, será uma lição moral que castigará a felonía, a covardia e a traição.³ (tradução própria)

O dia 11 de setembro de 1973 – *el once* (como foi chamado pelos chilenos) – produziu a pior ruptura política da história da República chilena e as sequelas foram muito mais prolongadas do que se poderia imaginar. A mão dura de uma repressão inclemente foi a resposta do novo governo: os jornais e as revistas de esquerda desapareceram das bancas; praticamente todas as instituições nacionais importantes ficaram nas mãos de oficiais navais e militares; reitores designados foram colocados à frente das universidades; centros de tortura se tornaram conhecidos, políticos importantes sofreram atentados dentro e fora do país. O controle era tanto que, em setembro de 1981, o general Augusto Pinochet declarou: “Não me movam nenhum folha deste país se eu não a esteja movendo”⁴. Entre os efeitos da crise econômica de 1982-1983, há que se mencionar o surgimento de uma séria oposição ao regime de Pinochet, desencadeada pelo movimento trabalhador, ainda que a iniciativa dos primeiros e poucos protestos proviesse dos sindicatos. O movimento de oposição rapidamente passou para as mãos dos partidos que estavam começando a reviver, pois, apesar de os partidos terem interrompido sua atuação durante os dez anos anteriores, nunca desapareceram.

³ “Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigam ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores! Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.” Mensagem transmitida pela rádio Magallanes às 9:03 da manhã no dia 11 de setembro de 1973. Cf. a versão completa em <https://www.youtube.com/watch?v=EC4gSxMzpzQ>.

⁴ “No se mueve ninguna hoja de este país si yo no la estoy moviendo.”

Numa visão sintética, pode-se dizer que, sob a liderança severa do General Pinochet, impôs-se um programa econômico neoliberal no Chile, nos moldes ditatoriais, que durou 17 anos (1973-1990) e levou a cabo uma drástica reorganização nacional. Os resultados são mistos. Num momento de “crescimento econômico”, como afirmam Gabriel Salazar e Julio Pinto (1999, p. 3, tradução própria), “alguns analistas (J. Whelan, J. Collins, A. Przeworski y otros) consideram que a ‘revolução de 1973’ deu ao Chile uma atividade modernizante mais extrema que a do próprio Estados Unidos⁵”. Entretanto, o que deve ser ressaltado é que esse desenvolvimento se deu também a partir do uso abusivo do poder, da força e da coerção dos cidadãos ao jugo de um único homem. Finalmente, o regime Pinochet foi desafiado com êxito pela resistência popular e pela oposição democrática (liderada pelos democratas cristãos e pelos socialistas), que, sob a forma de uma nova coalizão política, tomaram o controle do país em março de 1990.

A ditadura no Chile, assim como aconteceu em outros países latino-americanos, deixou uma marca indelével na vida de milhares de pessoas em todo o país, pois sujeitos tiveram suas existências, direta ou indiretamente, atingidas pelo sistema opressor de diversas formas⁶. Dentro desta perspectiva, o teatro chileno não ficou fora do jugo da ditadura. Segundo Grínor Rojo e Sara Rojo (1992, p. 106), em novembro de 1987, em meio a uma campanha publicitária onde se apregoavam sem descanso as “bondades” do regime, um esquadrão da morte, o Comando 135 da Ação Pacificadora Trizano, concedeu a oitenta e um atores, diretores, dramaturgos (entre eles Gregory Cohen, Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán) e críticos (María de la

⁵ “algunos analistas (J. Whelan, J. Collins, A. Przeworski y otros) consideran que la ‘revolución de 1973’ dio a Chile una actitud modernizante más extrema que la del propio Estados Unidos.”

⁶ Em reportagem do G1, intitulada “Ditadura de Pinochet no Chile deixou mais de 40 mil mortes, diz relatório”, é descrito que “o documento entregue nesta quinta-feira pela Comissão Valech, que atualiza outro relatório feito em 2004, acrescentou 9.800 novas vítimas de torturas e prisão política, que se somam às 27.255 reportadas inicialmente, e 30 novos casos de desaparecidos e executados, que se acrescentam aos 3.195 certificados oficialmente até agora. Desta forma, o total de vítimas oficiais entre executados, desaparecidos e torturados durante os 17 anos que durou a ditadura de Pinochet (1973-1990) subiu para 40.280, apesar de entre os grupos de vítimas se estimar que a cifra possa superar os 100.000.” Cf. (Ditadura [...], 2011).

Luz Hurtado), um mês de prazo para abandonar o país, sob pena de execução sumária, morte sem juízo e desaparecimento definitiva de qualquer lugar onde os surpreendesse o punhal ou a bala. Nesse momento, o Sindicato dos Atores do Chile (SIDARTE) organizou grupos de apoio que acompanharam os ameaçados até seus lares. Entre 23 e 29 de novembro, Edgardo Bruna, presidente do Sindicato, informou sobre esses fatos ao público que ia às apresentações do Festival Pedro de la Barra e, pouco depois, reiterou sua denúncia num ato de solidariedade massivo que aconteceu no *Estadio Nataniel*, com a participação de milhares de pessoas e que “eficientes” policiais, conseguiram reprimir com eficácia suspeita. Entre as vítimas, estava o ator norte-americano Christopher Reeve, que tinha sido enviado por profissionais dos Estados Unidos em solidariedade aos seus colegas chilenos.

Esse breve panorama cumpre com a função de trazer alguns dados referenciais sobre como o período ditatorial no Chile, sem querer aqui dar conta de tudo o que representou este momento histórico fatídico pelo qual passou o país. Vi neste dossiê, que tem como título os “50 anos do golpe do estado no Chile” e que propõe apresentar textos que tratam sobre esse momento nebuloso do país, a possibilidade de eu retomar com grande entusiasmo o trabalho artístico de Juan Radrigán, autor que foi sujeito de minha tese, intitulada *Juan Radrigán e Plínio Marcos: contextos e textos dramáticos/espetaculares* e defendida em 2004 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da UFMG.

2 Juan Radrigán

Juan Radrigán Rojas é um dos nomes mais destacados da dramaturgia chilena do século XX. Vencedor do “Prêmio Nacional de Artes da Representação e Audiovisuais”, em 2011, Radrigán foi um grande impulsionador do teatro popular chileno, principalmente pelo fato de fazer das personagens marginalizadas as protagonistas de suas dramaturgias.

O dramaturgo nasceu em Antofagasta, no dia 23 de janeiro de 1937, e faleceu em Santiago do Chile, no dia 16 de outubro de 2016, aos 79 anos, em plena atividade criativa dentro do campo da arte teatral chilena, deixando uma rica produção dramática e espetacular, além de ter escrito narrativas, poesias e ensaios. Nascido em uma família da classe popular – seu pai era mecânico e sua mãe, professora –, Radrigán não teve

a oportunidade de ir à escola, porque desde criança teve que trabalhar. Graças à mãe, ele e seus três irmãos foram alfabetizados recebendo a educação básica e, desde os doze anos de idade, leu praticamente todo tipo de texto que lhe caía nas mãos. Nessa época, começou a escrever contos e poesia – nunca publicados –, entretanto, como autor, não conferiu valor literário a nenhum de seus escritos de antes de 1973 (*El vino y la cobardia*, romance publicado entre 1962 e 1963, é um deles). Sempre desempenhou diversas funções em sua vida profissional, entre outras: livreiro, vendedor de loja, embalador, líder sindical. Durante muitos anos, trabalhou na indústria têxtil, lutando em prol do movimento operário, sendo, inclusive, líder sindical, e, devido à sua formação autodidata, chegou a ser presidente de vários sindicatos.

Esteve à frente da Companhia de Teatro *El Telón*, até 1986, grupo que surgiu em 1980 – formado por um elenco de atores e Juan Radrigán – com o objetivo de enfrentar uma carência que era abordar a arte teatral em toda sua dimensão. Em princípio, o grupo era dirigido por Nelson Brodt, depois por Alejandro Castillo e José Soza. A encenação das obras escolares foi dirigida por Carlos Matamala. *El Telón* se sustentava por meio das apresentações (que tinham uma média de público de 60 pessoas), da criação de obras para estudantes que faziam parte do currículo de estudo e dos livros escritos por integrantes do grupo (*Poesia Civil* é um deles) e por Radrigán, publicadas por *Céneca*. A companhia tinha como postulados e fundamentos:

- Ser um meio de comunicação de massas.
- Resgatar os valores humanos, como a dignidade.
- Gerar a reflexão.
- Mostrar o homem e a sociedade como transformáveis.
- “trabalhar com e para os valores mais autênticos e nobres, caracterizando, investigando, revelando a travessia social e histórica [do grupo], e assumindo ao mesmo tempo suas contradições, dúvidas e esperanças; realizando trabalho mediante uma linguagem verbal e teatral que o identificando plenamente, o une às aspirações do homem universal.”

- “[construir um] teatro sóbrio, isento de artifícios cênicos e de artimanhas comerciais na sua montagem, que provoca alterações no seu conteúdo temático; dentre os supostos fins do teatro e dentro de suas atribuições, o grupo elege fazer meditar, isto é, confrontar o homem consigo mesmo, levá-lo à grande verdade de que o destino individual é solidário ao destino da comunidade.
- Nosso trabalho é de indagação e rebeldia social e metafísica; nada do que é humano nos é alheio, qualquer luta do homem contra as forças estagnadoras, sejam sociais ou espirituais, comprometemo-nos.” (Télon [...] *apud* Rojo, 1984, p. 27-28)⁷

Os pontos acima descritos não apenas dão conta da trajetória e importância de Juan Radrigán dentro do contexto da arte chilena, como também vêm a integrar sua dramaturgia e produção espetacular. Como escritor, Radrigán pertence ao movimento dramaturgico chileno surgido depois do golpe militar e aparece no panorama nacional com a obra *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979), e, desde esse momento, recebeu vários prêmios e teve várias obras montadas, obtendo sucesso de público e de crítica. Entre suas obras, para citar algumas, destaco: *Cuestión de ubicación* (1980), *El loco y la triste* (1980), *Hechos Consumados* (1981), *Redoble fúnebre para lobos y corderos* (1981), *El toro por las astas* (1982), *Informe para indiferentes* (1983), *El invitado* (1984), *Made in Chile* (1984), *Sin motivo aparente* (1984), *El Pueblo de mal amor* (1986), *La contienda humana* (1988), *El encuentramiento* (1996), *Los borrachos de la luna* (1996), *Fantasmas Borrachos* (1997) e *El exilio de la mujer desnuda* (2001).

Além de ter atuado como um dramaturgo que sempre esteve antenado a seu tempo, de ter dirigido e de ter construído seu próprio grupo, Radrigán teve um papel fundamental no desenvolvimento de uma produção dramaturgica dentro do teatro chileno, sendo responsável pela produção de cursos de dramaturgia, cuja oferta, segundo suas próprias palavras, se deu “por gosto e para a sobrevivência” (Radrigán, 2001)⁸.

⁷ No original, em espanhol. Resolvemos fazer a citação em português pelo fato de estarmos utilizando os fragmentos do texto da autora que nos interessavam para a pesquisa. Todas as traduções que integram este artigo são de minha responsabilidade.

⁸ Juan Radrigán me concedeu uma entrevista no dia 9 de agosto de 2001. Nosso encontro aconteceu numa sala do Teatro Cariola, localizado numa zona boêmia da

Desse curso, participaram operários, engenheiros, atores, diretores e Flavia Radrigán⁹, sua filha. O resultado foi que alguns textos escritos por integrantes dessa oficina foram montados por diretores chilenos. A partir dos anos 2000, Radrigán começou a produzir e dirigir seus textos dramáticos, o que, de acordo com o autor, não foi muito difícil, visto que ele havia seguido, ao longo dos anos, as montagens de seus textos. Outro ponto a seu favor foi o fato de escrever suas obras ter permitido que ele estabelecesse um diálogo com as linguagens cênicas que compõem o texto espetacular. Autor de mais de 40 peças, seus textos já foram traduzidos para vários idiomas, sendo alguns montados nos Estados Unidos e em países da América Latina e Europa. Eu tive a honra de traduzir uma de suas peças mais importantes para o português, “Hechos consumados” – “Fatos Consumados”.¹⁰ Vale destacar que Radrigán também dirigiu

região central de Santiago do Chile. Nesse espaço, naquele momento, ele oferecia uma oficina de dramaturgia. Cheguei antes do horário marcado, dez horas da manhã. Às dez e quinze, eu avistava a figura de um senhor de passos firmes que vinha em minha direção. A primeira impressão que tive foi surpreendente: Radrigán me recebera com um sorriso amigável, com um forte aperto de mão e um olhar muito observador. Logo depois dos cumprimentos sociais, um dos funcionários do teatro, a seu pedido, conduziu-nos a uma das salas do espaço que estava livre, onde ele me concedeu uma entrevista, que pode ser consultada integralmente na minha Tese, já citada anteriormente.

⁹ Flávia Radrigán (1964), em 1999, vai, por um pouco mais de um ano, para Hamburgo, onde começa a escrever cartas, tipo conto, ao pai. Quando retorna para o Chile, escuta uma das preocupações de seu progenitor de que não havia relevo na dramaturgia chilena, e, por isso lhe propôs organizar uma oficina de escrita. Dessa oficina surgiu o texto *Lo que importa no es el muerto*, que estreou no dia 12 de novembro de 2003, no Galpón 7, sob a direção de Marco Espinoza, tendo no elenco Óscar Hernández, Marcela Salinas e Mauricio Diocares (*El Mercurio*. 4 de novembro de 2003). Em 2004, aconteceu a estreia de *Un ser perfectamente ridículo*, peça que foi envolvida numa polêmica pelo fato de tratar do encontro de Neruda com o poeta checo Jan Neruda (de quem, dizem, se apropriou do sobrenome) e sua filha Malva Marina, a quem abandonou com poucos anos de vida, criança que nasceu hidrocefálica e que faleceu aos 8 anos, pobre na companhia da mãe holandesa.

¹⁰ Texto publicado no livro *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Grifféro e Michel Azama*, organizado por Marcos Antônio Alexandre, Maria Lúcia Jacob Dias de Barros e Sara Rojo, lançado em 2009 pela Editora da UFMG. *Hechos consumados* é uma tragédia contemporânea que nos coloca diante da marginalidade de dois seres – Emilio e Marta – que não têm um “espaço” (uma casa) para viver e por isso, como o próprio dramaturgo propõe, encontram-se num terreno

suas peças na Alemanha. Segundo o autor, apesar da linguagem fechada, houve uma pessoa que traduziu a obra para o alemão com o seu apoio linguístico e o sucesso da empreitada deveu-se à temática – o contexto da ditadura – que é universal e ao fato de existirem muitos latino-americanos vivendo naquele país.

3 As dramaturgias de Juan Radrigán atravessadas pelas marcas da ditadura

A dramaturgia de Juan Radrigán como já destaquei é sem dúvida marcada pelo seu tempo e pelas experiências ele que vivenciou como operário e líder sindical. Suas obras colocam em discussão um “cenário” bem específico do país em que as personagens marginalizadas são as protagonistas, retratando e trazendo para discussão o contexto em que homens e mulheres foram vítimas de um sistema opressor que lhes privou dos direitos básicos de existência.

Radrigán e sua obra marcaram o teatro chileno de forma proeminente, colocando em discussão particularidades de um estado-nação em que os subalternizados são pautados a partir de suas particularidades, desvelando aspectos singulares de subjetividades de pessoas que são quase sempre invisibilizadas, pois suas vivências não impactam na manutenção do *status quo*. É essa característica, a de dar voz às personagens marginalizadas, que fez com que a dramaturgia radriganeana começasse a ser seguida e cultuada. Segundo Carola Oyarzún (2001, p. 307)¹¹, “os dramaturgos que fazem oficinas têm muitos discípulos e seguidores e, portanto, é muito possível distinguir, em escritas dramáticas mais jovens, a influência de Radrigán”. Isso explica como a dramaturgia do autor se tornou referência dentro do contexto artístico do

baldio nos extramuros da cidade, num descampado qualquer longe do centro urbano e que, em princípio, não tem dono. Entretanto, logo, aparece um vigia, Miguel, a mando de um proprietário que nunca aparece, para tirá-los do local e esse aparecimento desencadeia todas as ações dramáticas da peça, que é concluída com a morte de Emilio pelas mãos de Miguel, esse defendendo o seu emprego mantendo o terreno do patrão longe do alcance de “invasores” e aquele defendendo sua dignidade, a de não ter que submeter mais uma vez a um sistema opressor que lhe impõe limites o tempo todo.

¹¹ Carola Oyarzún é crítica literária e professora Titular da Escola de Letras da Universidade Católica de Chile, onde leciona teatro e literatura. Ela me concedeu uma entrevista em Santiago do Chile, no dia 2 de agosto de 2001.

Chile. Apesar de ter grande parte de suas peças circunscritas ao contexto ditatorial, Juan Radrigán não teve sua obra diretamente censurada. As montagens de seus textos frequentemente levaram o espectador chileno ao teatro por tratarem de temas marcantes de seu imaginário ideológico, religioso e social, uma vez que os marginalizados enfocados pelo autor sempre fizeram parte de diversos segmentos da sociedade.

Em 2001, quando entrevistei Carola Oyarzún sobre a importância de Radrigán dentro da produção teatral chilena, eu a indaguei sobre o espectador chileno, perguntando se o mesmo ia ao teatro para ver as montagens de seus textos; ela respondeu: “sim, muito. Hoje, Radrigán é um autor muito querido, mas eu suponho que acontece o mesmo no Brasil: o público que vai ao teatro é um público burguês, é um público universitário, não é um público marginal” (Oyarzún, 2001, p. 310). Sua fala me apontou para uma realidade comum entre a sociedade chilena e a brasileira no que diz respeito ao público que continua frequentando as salas de teatro nos dois países e que, em raras exceções, se trata de um espectador pertencente à classe social retratada nos textos produzidos.

O mundo dramático de Radrigán está centrado na dimensão social. María de la Luz Hurtado o define como “um autor de uma grande e única obra sobre a marginalidade e o desamparo total do ser humano contemporâneo no seio da repressiva sociedade capitalista e autoritária”¹² (Hurtado, 1992, *apud* Oyarzún, 1999, p. 205). Perguntei à Carola Oyarzún se, quando Hurtado se referia a Radrigán como “autor de uma única obra”, fazia referência ao contexto dos marginalizados, ela me disse que tinha “a ver porque as personagens de Radrigán são reconhecidas por aparecerem e reaparecerem em todas suas obras. Inclusive você pode ver continuidades. Pode ver que o Monólogo *Isabel desterrada en Isabel* [...] pode ser lido como uma antecipação do *Loco y la triste*” (Oyarzún, 2001, p. 308). Essa continuidade também é temática e tem a ver com a linguagem, com a sensação de abandono, de despojamento e da ausência de lar das personagens.

Em relação à linguagem radriganeana, Carola Oyarzún comenta que essa é bastante provocativa:

¹² “un autor de una gran y única obra acerca de la marginalidad y desamparo total del ser humano contemporáneo en el seno de la represiva sociedad capitalista y autoritaria.”

Não sei se você se recorda, eles se comunicam em grande parte porque se provocam: *tú eres más fea porque caminai como vaca*¹³. Porque é coxa, você se lembra? A coitada tem um problema na perna. Então *tú eres más fea que no sé qué*. Isso faz com que ela responda e ela responde — não é mesmo? — com outra provocação: *¿Qué te quieres decir tú, borracho?* É muito rico tudo o que eles expressam e é capaz de gerar comunicação. Ele nos vai dando uma linguagem, extraordinariamente rica. Se você puder anotar todas as comparações que saem desses verbos, faz um glossário imenso. Coube-me ensinar Radrigán porque nos cursos que dou vêm muitos alunos estrangeiros. Então, eu tinha que fazer um glossário e não termino nunca de fazer o de Radrigán. Tem que fazer um glossário imenso para ver o que significam todos esses ditos, sem falar das palavras que utiliza que são palavras unidas, não é mesmo?: **paa** ao invés de ser **pa – ra**. Enfim, muitas palavras que já não se usam e ele as usa. [...] Nesse semestre, eu estudei com meus alunos *Las brutas* que é muito linda, uma obra preciosa. É uma tragédia. Tem todo o modelo da tragédia. Em *Las brutas* aparecia, e estou certa de que aparece em muitas outras obras de Radrigán, mas estávamos enfocados na discussão dos verbos, ditos, aglutinações e aí, vendo como aspectos que chamam a atenção... Há um verbo muito antigo que é **mentar** que na melhor das hipóteses eu suponho que ainda apareça no dicionário: **mentar**. E **mentar** é uma forma muito antiga que eu me lembro que lendo Radrigán, começo a recordar que, talvez, minha avó usava esse verbo. *Como mentaba mi madre* dizia uma das personagens de *Las brutas*. *Como mentaba mi madre*. **Mentaba** – “como o chamava minha mãe”, “como dizia minha mãe”. E também disse *el mentado*, tal coisa como se conhece tal coisa, “como se diz tal coisa”. Em outro diálogo diz uma das brutas: *lo que le mentan sea* (*sic*). Está falando de roupa. Ela quer comprar, quer ter uma blusa de seda. Então diz *lo que le mentan sea, lo que le mentan seda*, mas ela não diz **seda** diz **sea**, salta-se a consoante **d**. Em Radrigán, isso é muito corrente, saltam-se as consoantes. (Oyarzún, 2001, p. 311-313, grifos meus)

Essa linguagem, além de provocativa, torna-se de compreensão difícil para aqueles que não leem espanhol e mesmo para os leitores que dominam o idioma, mas não são chilenos, uma vez que os textos estão

¹³ Carola Oyarzún reproduz a fala como se fosse a personagem.

repletos de ditos, gírias e expressões empregados num registro coloquial do chileno de classe popular. A título de exemplo, vejamos uma fala da personagem Sabina de *Testimonios de las muertes de Sabina* (1979):

– Não, ele não vendia nenhuma bebida; teriam secado em partes, primeiro vendia doces e depois trocava por frutas; agora ele conta com dois quiosques na estação central e este ano já trocou de casaco três vezes. Da outra vez eu estava conversando com a velhinha dos jornais e ela disse que ia lançar uma TV em cores. Todo mundo se recompõe e vamos ladeira abaixo... E você ainda tem ânimo para mexer nas contas¹⁴ (Radrigán, 1988, p. 38).

Comentei com Juan Radrigán que seus textos recuperavam uma linguagem que, em princípio, não fazia parte do cânone literário e lhe perguntei o que significava escrever utilizando um tipo de discurso que, além de fugir ao cânone literário, dava voz ao subalterno. Segundo suas palavras:

Isto está dentro do que eu queria fazer que é levar os marginalizados ao primeiro plano. Os marginalizados, no teatro, são como segundos, secundários. Estão colocados aí não como personagens principais. Em todas minhas obras são personagens principais e as levei com sua linguagem e tudo. Por isso, a linguagem era muito importante para mim e para produzir também uma identificação porque trabalhávamos muito em povoados. [...] percorríamos povoados e lugares e as pessoas não conheciam o que é o teatro. Então, por meio da linguagem, da sua linguagem havia uma identificação com o que estava acontecendo no cenário (Radrigán, 2001 p. 293).

Essa “identificação” a qual se refere Radrigán é a mesma que nos possibilita perceber, conhecer e entender melhor (ou buscar fazê-lo) a sua obra e o ser humano que se pretende retratar por meio dela, personagens que trazem sua linguagem incorporada a seus gestos, corpos e ações.

Outro aspecto importante das obras de Radrigán é a questão religiosa, pois elas estão marcadas por citações bíblicas. Oyarzún nos diz

¹⁴ “–No, no vendía ná trago; la habrían seco a partes, de primera vendía confites y después cambió a la fruta; ahora tiene dos quioscos en la estación central y este año ya ha cambiado abrigo tres veces. La otra vez taba conversando con la vieja de los diarios y decía que’iba a sacar una tele a color. Toos se arreglan y nosotros caa vez vamos más pa’bajo... Y toavía tennis alma de meterme chamullo con las cuentas.”

que em seus textos há a presença de “muitos ecos bíblicos” (Oyarzún, 2001, p. 314). Esses ecos podem ser percebidos em várias obras, aparecendo desde um fragmento do livro sagrado, até mesmo a partir das atitudes e atos das personagens.

Quando entrevistei Radrigán, em nossa conversa, entre outros aspectos presentes em suas peças, eu lhe comentei que a religião era uma temática recorrente e citei a personagem Emilio, de *Hechos consumados*, que expressa que “se encontrasse com Deus lhe diria que não faça com o outro o que não quer que façam com Ele” (Radrigán, 2001, p. 296). Segundo o autor, o meu comentário era procedente, respondendo-me que

no Chile, na América Latina, a religião está muito intocada, [...] logo que chegaram os espanhóis que nos meteram a religião à força, a pau simplesmente, e isso ficou para sempre. Então, as pessoas são muito religiosas e ainda que não se seja religioso esses temas surgem inconscientemente [...] (Radrigán, 2001, p. 296).

Radrigán ainda me confidenciou que lia a Bíblia como poesia, mas que não praticava a religião. Sua fala me fez repensar o que representa a religião na vida de chilenos e brasileiros. O autor se disse não praticante da religião, entretanto, suas personagens assumem muitas características do cristianismo: clamam por Deus e o questionam nos momentos de dificuldades ou de isolamento. Emilio, por exemplo, em *Hechos consumados* reflete que “a pessoa não nasce quando é parida, nasce quando é capaz de viver...”¹⁵ (Radrigán, 1998, p. 186). Sua fala está centrada na consciência de classe, mas não deixa de ter um fundamento filosófico-cristão.

Os ecos da ditadura se fazem presentes no universo dramático radriganeano e são tratados de diversas formas, algumas vezes mais diretas e, em outros momentos, com nuances que exigem do leitor algum conhecimento prévio de fatos que ocorreram no período sombrio no país.

E não é que eu seja doente e teimoso; acontece que eu simplesmente comecei a escrever no meio do inferno e nada mudou, o quadro de horror permanece o mesmo. E não me venham com a porra do disparate sobre os “avanços significativos”: vamos atrás de justiça plena, de libertação plena, e não de melhores condições de escravatura.
[...]

¹⁵ “uno no nace cuando lo paren, nace cuando es capaz de vivir...”

O lugar em que vivemos é um lugar desolado, tenso e vigiado. A ditadura criou uma atmosfera de animais à espreita à nossa volta. Somos um povo invadido, onde patriotas são assassinados dia e noite na mais absoluta impunidade: temos uma igreja liderada por um porco apóstata, uma pessoa infame que traiu os belos princípios e foi, não só contra o povo, mas também contra o seu próprios irmãos de fé; temos apenas um homem justo contra dezenas e dezenas de juízes covardes e impuros; Temos dirigentes da época do cacau, para quem os interesses do seu partido sempre estiveram acima dos interesses do povo; A sua falta de sensibilidade é tal, a sua falta de amor e de dignidade é tal, que arrastaram descaradamente os ridicularizados para um ato tão aberrante como o de obrigá-los a responder publicamente se concordavam ou não que o carrasco continuava a sangrá-los; o que equivalia exactamente a perguntar aos prisioneiros de um campo de concentração nazista se estavam satisfeitos com o seu destino ou não. [...] ¹⁶ (Radrigán, 1989, p. 6-7)

Essa fala de Juan Radrigán extraída do prólogo intitulado “Esta longa luta que não envelhece e nem desiste...”¹⁷, no qual o dramaturgo relata a experiência de trabalho do grupo *El Telón* e apresenta a peça *La*

¹⁶ “Y no es que sea enfermo de empecinado; sucede solamente que comencé a escribir en pleno infierno y nada ha cambiado, el cuadro de horror se mantiene inalterable. Y no me vengan con la puta cantinela de los ‘significativos avances’: Vamos tras la plena justicia, tras la plena liberación, no tras mejores condiciones de esclavitud. [...] El lugar que habitamos es un lugar desolado, tenso y vigilado. La dictadura ha creado en torno nuestro una atmósfera de animales en acecho. Somos un pueblo invadido, donde a los patriotas se les asesina día y noche en la más absoluta impunidad: tenemos una iglesia liderada por un cerdo apóstata, un infame que traicionó los hermosos principios y se fue, no sólo contra el pueblo, sino también contra sus propios hermanos de credo; tenemos un solo justo contra docenas y docenas de jueces cobardes e impuros; tenemos líderes del tiempo de la cocoa, para los que los intereses de su partido han estado siempre antes que los del pueblo; es tal su falta de sensibilidad, es tal su falta de amor y dignidad, que arrastraron sin ningún pudor a los escarnecidos a un acto tan aberrante como ese de obligarle a responder públicamente si estaban de acuerdo o no en que el verdugo siguiera desangrándoles; lo que equivalía exactamente, a preguntarles a los prisioneros de un campo de concentración nazi, si estaban conformes con su suerte o no. [...]”

¹⁷ “Esa larga lucha que no envejece ni se rinde...”

*contienda humana*¹⁸ (1987), demonstra-nos como o sistema ditatorial vivido pelos cidadãos chilenos se faz presente na sua vida. Em 2001, quando o autor me concedeu a entrevista, ele volta ao tema me afirmando que a ditadura ainda não tinha acabado.

Podemos observar essa característica em praticamente toda a obra dramática do autor, onde encontramos ecos, alguns mais “sonoros” que outros, do sistema ditatorial. Suas personagens evocam vozes do passado que ressonam por meio de seus discursos. Em *La contienda humana*, Eladio se encontra “num grande quarto nos extramuros da cidade onde se retirou para ruminar seu desconcerto”. Nesse ambiente, há vários bonecos do tamanho normal de uma pessoa que estão distribuídos anarquicamente no espaço, um deles acaba de receber os últimos toques: é José que ganhará vida e viverá seu compadre durante a trama. O texto, desde o início, insere-nos no mundo do regime ditatorial. Eladio, ao ter um pesadelo, coloca-nos a par do destino de sua mulher, ficando subtendido que foi uma das vítimas do regime:

Os livros, os documentos!... Você é minha funcionária, Inês, não me conhece, salve-se!... Não, não, eles não vão acreditar nisso... Que estamos separados, que você veio me ver!... A porta, estão quebrndo a porta!... Vamos pelos fundos!... Não, não vou sair sozinho, você não vai conseguir entretê-los, vem, vem comigo!... Corra, corra, não deixe que te peguem, todos que eles pegaram, foram torturados até a morte!... Corra, corra... venha comigo!...¹⁹
(Radrigán, 1989, p. 11)

Em seguida as duas personagens Eladio e José iniciam uma discussão, que será levada adiante no decorrer de todo o texto, ora se agredindo ora se abraçando. O tema recorrente dessa contenda será a ditadura e suas consequências na vida da personagem Eladio, pai de dois

¹⁸ Esta obra estreou em 19 de fevereiro de 1988, na Genebra, Suíça, e, posteriormente, em 17 de outubro do mesmo ano, no Chile. Traduzida para o alemão, foi montada pela Companhia do Teatro Estatal de Dortmund, sob a direção de Juan Radrigán.

¹⁹ “Los libros, los documentos!... Tú eres mi empleada, Inês, no me conoces, sálvate!... ¡No, no, eso no lo van a creer... Que estamos separados, que me viniste a ver!... ¡La puerta, están echando abajo la puerta!... ¡Salgamos por atrás!... ¡No, solo no me voy, no vas a poder entretenerlos, ven, ven conmigo!... ¡Corre, corre, no dejes que te agarren, a todos los que han agarrado los han torturado hasta la muerte!... ¡Corre, corre... ven conmigo!...”

filhos, que tem a esperança de que sua mulher, Inés, regresse e que eles possam voltar a compor uma família. No decorrer das ações dramáticas, tomamos conhecimento de que seu filho Javier Guzmán Lillo – o único nomeado no texto – fora levado primeiro e que, depois, voltaram para levar a mãe que pede Eladio para fugir, pois assim ele, no papel de marido, poderia lutar para provar a sua inocência. Não se sabe os motivos pelos quais foram feitos prisioneiros mãe e filho. Entretanto, subentende-se, a partir da fala de José, que se trata de uma queima de arquivo: “[...] o terrorista não é considerado como tal, por matar com uma arma ou colocar um bomba, mas também por ativar, por meio de ideias contrárias a nossa civilização ocidental e cristã”²⁰ (Radrigán, 1989, p. 42).

Em *La contienda humana*, como em outras peças de sua obra dramática – *El invitado*, por exemplo, que é aberto com um poema intitulado “O convidado ou a tranquilidade não se paga com nada.”²¹ (Radrigán, 1989, p. 151) –, Radrigán exercita seu gosto pela poesia por meio da personagem Eladio e de seu filho que também é poeta e é citado na trama, mas nunca aparece. Num dos momentos do desenvolvimento das ações dramáticas, Eladio declama um poema de autoria de seu filho que se traduz no sentimento de todos aqueles chilenos – e por que não brasileiros, argentinos, peruanos, mexicanos, entre outros cidadãos – que sobreviveram ao contexto histórico do regime chamado de exceção:

No meu país
os mortos não estão mortos
os vivos não estão vivos.
No meu país, duro no norte, verde no sul,
acontecem coisas que nem o ar entende.
No meu país, demasiado exército, demasiada pobreza,
houve um dia, filho de uma mãe sanguinolenta,
que fomos dormir com esperança e acordamos
dormindo com a traição.
É, desde esse momento,
que os mortos não estão mortos,
que os vivos não estão vivos.
Mas no meu país, que se vangloria de lagos,

²⁰ “[...] el terrorista no sólo es considerado tal, por matar con un arma o colocar una bomba, sino también por activar a través de ideas contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana.”

²¹ “El invitado o la tranquilidad no se paga con nada”.

mulheres, vinho e montanhas,
a luta é para o homem
o que a chuva faz com a terra.
já te disse:
É um país completamente lindo,
completamente longo e taciturno,
onde as coisas acontecem
que nem o ar entende²² (Radrigán, 1989, p. 22-23).

A poesia da personagem Eladio se revela como uma arma à medida que alegoricamente, por meio da imagem de morte e vida “No meu país os mortos não estão mortos, os vivos não estão vivos”, retrata a história coletiva do Chile fazendo alusão à conquista e à ditadura, através da figura dos desaparecidos políticos. Essa imagem é reforçada, mais uma vez de forma alegórica, por meio da imagem de um braço de um dos bonecos que se encontra no ambiente cênico:

Em algum lugar dos bosques ou dos rios deste país, em algum lugar do deserto ou da cordilheira, há um corpo que espera seus braços, que espera seus olhos, suas pernas ou suas orelhas. E é um corpo tão só, tão desolado, que os ventos os veem com olhos quase humanos. Nenhuma casa se salvará da tristeza enquanto esse corpo não estiver completo; enquanto esse corpo permaneça sozinho. Continuarão amargas as viúvas, como a raiz do absinto: enquanto esse corpo não seja encontrado, nenhum homem estará completo.²³ (Radrigán, 1989, p. 30)

²² “En mi país/ los muertos no están muertos/ los vivos no están vivos./ En mi país, duro de norte, verde de sur,/ pasan cosas que ni el aire comprende./ En mi país, demasiado ejército, demasiada pobreza,/ hubo un día, hijo de sangrienta madre,/ que nos acostamos con la esperanza y despertamos/ durmiendo con la traición./ Es desde entonces/ que los muertos no estamos muertos,/ que los vivos no estamos vivos./ Pero en mi país, presumido de lagos,/ mujeres, vino y cordillera,/ la lucha es al hombre/ lo que la lluvia a la tierra./ ya lo dije:/ es un país cabalmente hermoso,/ cabalmente largo y taciturno,/ donde pasan cosas/que ni el aire comprende.”

²³ En algún lugar de los bosques o de los ríos de este país, en algún lugar del desierto o de la cordillera, hay un cuerpo que espera sus brazos, que espera sus ojos, sus piernas o sus orejas. Y es un cuerpo tan solo, tan desolado, que los vientos lo miran con ojos casi humanos. Ninguna casa se salvará de la tristeza mientras ese cuerpo no esté completo; mientras ese cuerpo siga solo, permanecerán amargas las viudas, como la raíz del ajeno: mientras ese cuerpo no se encuentre, ningún hombre estará completo.

O braço, parte do corpo, remete-nos à imagem de corpo desmembrado, desfigurado, possibilitando que estabeleçamos uma relação direta com a tortura, a “desova” de corpos, os cemitérios clandestinos – enfim, os desaparecidos.

Imagens de degradação humana são retratadas na dramaturgia de Juan Radrigán de diversas formas e sentidos. A estética do absurdo, tão recorrente nas dramaturgias produzidas dentro dos contextos das ditaduras latino-americanas, é um dos recursos que pode ser identificado em muitas de suas peças. O Teatro do Absurdo impôs uma estética de contraste em relação à obra aristotélica ou tradicional, demonstrando-nos o “sem sentido da vida”, de acordo com as ações humanas. Não obstante, segundo Carlos Molina Silva e Jéssica Peña González (2000, p. 48), “no caso de Juan Radrigán, este absurdo é visto em suas obras não como uma estética, mas sim como um tema de discussão ou reflexão de suas personagens”²⁴ Em relação à sua própria dramaturgia, quando indaguei Radrigán (2001) sobre como se dava o seu processo de construção, ele me disse que

o que acontece é que é como uma mescla, uma mescla um pouco inclassificável, mas eu chamo de “teatro da sinceridade”. Nas oficinas que dou, eu sempre digo que devem escrever como se fossem matá-los no outro dia, como se amanhã fossem matá-los, com essa sinceridade, ou seja, não ocultar nada, não temer a nada. Assim tem que escrever (Radrigán, 2001).

Este “teatro da sinceridade”, esta forma de escrever como se fosse o último ato de vida está presente nos textos do autor, onde muitas personagens tomam consciência²⁵ do que representam, a partir do absurdo da existência e do conhecimento de si próprias. É o que acontece com a personagem Emilio, em *Hechos Consumados* (1981), a partir do momento em que, consciente de seu papel, resolve viver segundo seus preceitos. Ele percebe o “absurdo” da realidade em que está inserido e, então, prefere morrer, recusando-se a dar mais um passo, que, nesse caso, representa ir contra seus princípios, sua ética social.

²⁴ “en el caso de Juan Radrigán este absurdo es visto en sus obras no como una estética sino como un tema de discusión o reflexión de sus personajes.”

²⁵ A tomada de consciência é vista, aqui, como um processo que se desprende da filosofia existencial, referindo-se a uma instância mediante à qual o homem adquire a condena, por um lado, e a liberdade, por um outro.

EMÍLIO – Dois passo para onde? Não agradecido, agradeço ocê do fundo da minha`alma. Palavra, se eu pudesse eu começava a chorar até o nariz escorrer de tão emocionado que tô, mas me entendem: já é muitas vez que me obrigaram a dar dois passo, muitas vez que tive que dizer Sim, quando quero dizer Não; já é muitas vez que tive que escolher não ser nada... Não, compadre: dqui, não me mexo.²⁶ (Radrigán, 1998, p. 189)

A angústia existencial²⁷, quer seja somente pela percepção do absurdo ou pela real consciência da falta de sentido que existe na vida e no mundo, é uma constante nas personagens radriganeanas. Desse sentimento advém a “incomunicabilidade” – uma das características da estética do absurdo – que fará parte do universo de várias personagens criadas pelo autor.

Diante da limitação no formato deste artigo e para concluir essas reflexões, tomo a personagem Isabel, do monólogo *Isabel desterrada en Isabel* (1981). Ela, sozinha no mundo, sente falta do pai – que a mãe expulsou de casa quando ela tinha seis anos por não conseguir trabalho para sustentar os filhos – e do companheiro Aliro – que foi preso por matar e manter pássaros no cativeiro, devido a uma denúncia feita por ela própria porque tinha pena dos animais alegando que “Os pássaros são os únicos que cantam, se calarem toda a estrada ficará em silêncio, e nós que nada temos morreremos, esmagados pelo silêncio...”²⁸ (Radrigán, 1998, p. 141). Isabel há mais de um ano não consegue ver o marido que é transferido de um lugar para o outro (obviamente, temos, aqui, novamente, uma alusão aos desaparecidos durante o regime ditatorial). Dessa forma, surge a “incomunicabilidade” e, sem ter com quem conversar, só lhe resta fazer confidências a uma lata de lixo:

²⁶ ¿Dos passos pa dónde? No, muchas gracias, se los agradezco en el alma. Palabra, si pudiera me pondría a llorar a moco tendío de puro emocionao, pero entiéndanme: son muchas veces ya las que me han obligao a dar dos pasos, muchas veces que he tenío que decir Sí, cuando quiero decir No; son muchas veces ya las que he tenío que elegir no ser ná... No, compadre: d'aquí no me muevo. (A tradução tenta manter os traços linguísticos utilizados pelo autor em suas personagens.)

²⁷ que provém de um estado de consciência e do enfrentamento da realidade e é provocada quando o homem não pode satisfazer seus desejos por existir uma realidade que se opõe a eles.

²⁸ “los pájaros son los únicos que cantan, si ellos se callan toa la vía se va a quear calla, y nosotros los que no tenemos na, los vamos a morir aplastaos por el silencio...”

Não, não posso ficar no quarto: tudo o que seus olhos olharam, tudo o que suas mãos tocaram, me deixa triste de repente; Às vez olho para uma cadeira e parece que uma faca me atravessa de um lado pro outro: é por isso que caminho. (Bebe). Mas também não entendo nada, porque quando é dia e tem muita gente na rua, ninguém olha para mim com medo de que eu conte alguma coisa. O que posso fazer, então? Não vou começar a falar sozinha sobre isso, tenho medo de enlouquecer... Caramba, se o Aliro não sair logo meu velho pode até aparecer aí. (Para a lata de lixojarra). Não ria, você acha que por eu ser velha nunca tive pai? ...²⁹(Radrigán, 1998, p. 141)

O fato de falar com a lata de lixo insere a personagem no limiar da loucura e da lucidez: ela reflete consigo mesma que não vai ficar falando sozinha porque tem medo de se tornar louca, no entanto, não se dá conta de que, para os padrões sociais, já o está, uma vez que faz de um objeto interlocutor. A lucidez, por sua vez, é precisa quando tem consciência de que as pessoas a evitam nas ruas por medo do que ela representa – uma andarilha – e se torna mais evidente a partir da percepção do “absurdo” que rodeia a sua existência, fazendo com essa lhe pareça incompreensível: “Mas eu digo, como alguém pode ficar louca de pura solidão, quando há tantas pessoas pra todo lado? Não pode ser ruim. Isso é o que me conforta.”³⁰ (Radrigán, 1998, p. 138)

Podemos perceber a intensidade da degradação social em que se encontra a personagem, que tem sua identidade fragmentada. Suas ações e emoções não correspondem, fazendo com que seus sentimentos sejam agudizados de tal forma que a atitude de afirmar para uma lata de lixo que não vai começar a falar sozinha porque tem medo de ficar louca pode ser vista como algo “normal”, ou seja, a ação de conversar com a lixeira lhe revela, ao mesmo tempo, segredos e desejos, tentando amenizar sua

²⁹ ‘No, no pueo tar en la pieza: too lo que miraron sus ojos, too lo que tocaron sus manos, me llea de golpe pa la tristeza; a veces miro una silla y parece que un puñal me atravesara de parte a parte: por eso salgo andar. (Bebe). Pero tampoco saco na, porque cuando es de día y hay harta gente en la calle, nadie me mira siquiera por mio a que les pia algo. ¿Qué pueo hacer entonces? No me voy a poner a hablar sola a eso sí que le tengo mio, a volverme loca... Pucha, si no sale luego el Aliro, podría aparecer mi taita siquiera por ahí. (Al tarro). No te ríai po, ¿voh creís que porque soy vieja no he tenía nunca padre?...”

³⁰ “Pero yo digo, ¿cómo se va a volver loca una de pura soledá, cuando hay tanta gente por toos laos? No puee ser po. Eso es lo que me conforma.”

solidão perante a si mesma e ao mundo. As ações são desenvolvidas num crescendo até a fragmentação total da personagem:

(Ela fica em silêncio. Fica pensando. Ela lentamente vira a cabeça em direção à lata de lixo, olhando-a fixamente) Ei, bem, puxa; já faz algum tempo que estou falando sozinha poxa. Você não é minha amiga. Ocê não me emprestou um ferro, não me ouviu por uma hora? *(Agressiva)*. Ou ocê também se acha o melhor? *(Dá-lhe um golpe)*. Fala poxa, eu também não sou gente? *(Angustiada)*. Eu não sou gente? *(Sacode a lata)*. Fale, fale, fale! *(Chorosa)*. Não tem ninguém no quarto, não tem ninguém em lugar nenhum... *(Sacudindo a lata de lixo desesperadamente)*. Por favor, fale comigo, fale comigo!...³¹ *(Radrigán, 1998, p. 142)*

O que aqui se percebe é que o sentimento de solidão é uma constante e se manifesta na presença e na ausência do outro. O abandono pessoal e social é exacerbado nas dramaturgias de Radrigán. O mesmo pode ser verificado com a personagem Eva, de *El loco y la triste*, que como Isabel, não tem casa, não tem ninguém:

Ocê quer sentar e esperar a morte, eu quero sentar e experimentar como é a vida: [...] E onde estou? Onde posso entrar? Quando ando por aí me esforçando, vejo casas por toda parte; todas as ruas, toda a cidade, o mundo todo tá cheio de casas, até os cães às vez tem; mas nunca existiu uma pra mim, como se eu não tivesse nascido gente, como se eu tivesse nascido maldita.³² *(Radrigán, 1998. p. 113)*

³¹ “*(Calla. Queda pensando. Vuelve lentamente la cabeza hacia el tarro, lo queda mirando con fijeza)*. Oye, güeno, pucha; hace rato qu’estoy hablando yo sola nomá po. ¿Qué no soy amigo mío voh? ¿No me emprestaste un fierro, no m’escuchaste como una hora? *(Agresiva)*. ¿O también te creís muy tremendo? *(Le da un golpe)*. Habla po, ¿qué no soy gente yo también? *(Angustiada)*. ¿No soy gente? *(Lo sacude)*. ¡Habla, habla, habla! *(Llorosa)*. En la pieza no hay nadie, no hay nadie en ninguna parte... *(Sacudiéndolo con desesperación)*. ¡Por favor, háblame, háblame!...”

³² “Voh querís ir a sentarte a esperar la muerte, yo me quiero sentar a probar como es la vía: [...] ¿Y aónde’estoy yo? ¿Aónde pueo entrar? Cuando ando haciéndole empeño veo casas por toas partes; toas las calles, toas la ciudá, too el mundo ta lleno de casas, hasta los perros tienen algunas veces; pero nunca ha havío ninguna pa mí, como si no hubiera nació gente, como si hubiera nació maldecía.”

Na dramaturgia radriganeana, uma das consequências marcantes no que diz respeito a seu caráter social é o isolamento no interior do sistema das personagens. Ainda estreitando a leitura do monólogo *Isabel desterrada en Isabel*, o que pode ser observado na figura de Isabel, uma mulher com mais de quarenta anos, que caminha sozinha pelas ruas remoendo suas memórias, é que ela – no seu mundo de solidão consigo mesma e perante os outros que a rodeiam – é levada a questionar seu próprio universo de insegurança e abandono. Suas falas, geralmente não ouvidas por se tratar de uma pedinte, recebem um tom irônico que nos faz refletir sobre a situação de abandono a qual é submetida como sujeita excluída:

Como ocê quer que me eu fique de bem com a vida, cara, se a gente come nos lixões e dorme nas ruas? Isso é pedir demais, poxa. É pedir demais para que os outros se lembrem da gente, porque eles estão muito ocupados passeando e comendo; o problema é sério, meu velho: se ocê não mandar um pequeno milagre logo, vamo ficar mais sozinho do que na solidão; [...]”³³ (Radrigán, 1998, p. 140)

O isolamento de Isabel perante o mundo desdobra-se em outros temas como a solidão, a falta de comunicação, a loucura e a dignidade.

À guisa de conclusão, posso afirmar que um tema conduz ao outro e todos transcendem a uma total alienação da personagem, levando-a ao ato “absurdo” de se fazer confidente de uma lata de lixo. Ação profusamente perturbadora, entre outras possíveis interpretações, e, por sua vez, muito comum na dramaturgia radriganeana.

Referências

ALEXANDRE, Marcos, Antônio. *Juan Radrigán e Plínio Marcos: Contextos e textos dramáticos/espetaculares*. Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de la Rosa. 2004. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-5X8G25>. Acesso em: 23 maio 2023.

³³ “¿Cómo querís que te agarren güena, si comen en los basurales y duermen botaos en las calles?, eso es mucho peírles po. Y a los otros también es mucho peírles que se acuerden de voh, porque están muy ocupaos pasiando y comiendo; es grave el problema, viejo: si no te mandai un milagruto luego, los vamo a quear más solos que la soledá; [...]”

COLLIER, Simon; SATER, William F. *Historia de Chile, 1808-1994*. Tradução de Milena Grass. Madrid: Cambridge University Press, 1998.

DITADURA de Pinochet no Chile deixou mais de 40 mil mortes, diz relatório. *In*: G1. [S. l.], 18 ago. 2011. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2011/08/novo-relatorio-sobe-para-mais-de-40000-as-vitimas-da-ditadura-de-pinochet.html>.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Chile 1973: Crónica de una tragedia organizada. *In*: ARCHIVO CHILE: Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”(CEME), Setembro 2002. Disponível em: <http://www.archivochile.com/Izquierda_chilena/vision_gen/ICHvisionengen0018.pdf>. Acesso em: 23 maio 2023.

MOLINA SILVA, Carlos; PEÑA GONZÁLEZ, Jéssica. *El existencialismo en la obra de Juan Radrigán*. Informe final Seminario de grado: Humanismo y marginalidad: una década del teatro chileno (1976-1986). Santiago de Chile: Universidad de Chile – Facultad de Filosofía y Humanidades – Departamento de Literatura, 2000.

OYARZÚN, Carola. Discurso de entrega Premio José Nuez a Juan Radrigán. *Taller de Letras: Revista del Instituto de Letras de Pontificia Universidad Católica de Chile*, Santiago de Chile n. 27, p. 205-208, 1999.

OYARZÚN, Carola. Juan Radrigán visto a partir da leitura crítica de Carola Oyarzún. [Entrevista cedida a] Marcos Antônio Alexandre. Santiago do Chile, 02 ago. 2001. *In*: ALEXANDRE, Marcos, Antônio. *Juan Radrigán e Plínio Marcos: Contextos e textos dramáticos/espetaculares*. Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de la Rosa. 2004. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. p. 307-315. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-5X8G25>. Acesso em: 23 maio 2023.

RADRIGÁN, Juan. Dialogando com Juan Radrigán. [Entrevista cedida a] Marcos Antônio Alexandre. Santiago do Chile, 09 ago. 2001. *In*: ALEXANDRE, Marcos, Antônio. *Juan Radrigán e Plínio Marcos: Contextos e textos dramáticos/espetaculares*. Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de la Rosa. 2004. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. p. 286-306. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-5X8G25>. Acesso em: 23 maio 2023.

RADRIGÁN, Juan. Discurso de agradecimiento Premio José Nuez. *Taller de Letras: Revista del Instituto de Letras de Pontificia Universidad Católica de Chile*, Santiago de Chile, n. 27, p. 209-210, 1999.

RADRIGÁN, Juan. El príncipe desolado. *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano Casa de las Américas*, La Habana, Cuba, n. 111, p. 61-75, dez. 1998.

RADRIGÁN, Juan. Fatos Consumados. *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radirgán, Ramón Griffiero e Michel Azana (org. Marcos Antônio Alexande, Maria Lúcia Jacob Dias de Barros e Sara Rojo)*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009. p. 37-98.

RADRIGÁN, Juan. *Hechos consumados: Teatro 11 obras*. 2. ed. Santiago: LOM Ediciones, 1998.

RADRIGÁN, Juan. *La Contienda Humana*. Santiago: Ediciones Literatura Alternativa, 1989.

ROJO, Grínor; ROJO, Sara. Teatro chileno: 1983-1987. (Observaciones preliminares). *Teatro: Revista de estudios teatrales*, Madrid, v. 2, n. 2, p. 105-128, dez. 1992.

ROJO, Sara. *Situación Actual de los Teatros Independientes en Chile*. 1984. Tesis para optar al grado de magíster en Letras con mención en Literaturas Hispánicas. Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1984.

SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile I: Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.

Recebido em: 24 de maio de 2023.

Aprovado em: 27 de setembro de 2023.

ENTREVISTA



El Museo de la Solidaridad Salvador Allende: una historia de cooperación internacional y de resistencia

(Entrevista a Claudia Zaldívar)

Elisa Maria Amorim Vieira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

elisa@letras.ufmg.br

<https://orcid.org/0000-0002-8559-9547>

Esta entrevista a Claudia Zaldívar,¹ actual directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), para el dossier de la revista *Caligrama* que recuerda los cincuenta años del golpe civil militar en Chile, tiene el propósito de exponer la historia de un proyecto singular interrumpido por la violencia. Proyecto que involucró a artistas e intelectuales de todo el mundo, quienes, en consonancia con los cambios que Salvador Allende buscaba llevar a cabo en su país, apoyaron la propuesta de creación de un museo para el pueblo chileno.

Claudia Zaldívar es historiadora del arte y, además de su trabajo al frente del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, dirigió también la Galería Gabriela Mistral, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), de 2002 a 2010. A lo largo de su carrera, ha organizado diversas exposiciones, instalaciones, coloquios, además de editar numerosos catálogos como, entre otros, *Arte y Política* (CNCA, 2005) y *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende* (1975-1990), junto con Carroll Yasky. Su nombre es, sin duda, una referencia no solo para la recuperación de la historia del Museo de la Solidaridad, como para la conservación y, al mismo tiempo, actualización del legado de los fundadores del museo.

Al principio de nuestra conversación, Zaldívar expuso cómo surgió la idea fundacional del Museo de la Solidaridad, qué ocurrió posteriormente cuando vino el golpe militar y, después de eso, la

¹ Realizada por Elisa Amorim, vía *on-line*, el 13 de abril de 2023.

trayectoria del Museo en el exilio. Me explicó que esta historia empezó en marzo de 1971, en Santiago, en el marco de la Operación Verdad, ocasión en que se reunieron intelectuales y artistas internacionales invitados por el presidente Allende para conocer Chile y el modelo de socialismo democrático que el gobierno de la Unidad Popular intentaba llevar a cabo. Fue en aquel momento que surgió la propuesta de solicitar donaciones de obras a artistas progresistas de todo el mundo y, de esta manera, crear el Museo de la Solidaridad. Claudia Zaldívar subraya el papel fundamental que tuvieron el crítico español José María Moreno Galván y el escritor y senador italiano Carlo Levi en la concepción del proyecto y su puesta en marcha. En seguida, se forma el CISAC (Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile), que tenía la misión de concretizar la adhesión de los artistas, y para presidirlo invitan al crítico y ensayista brasileño Mário Pedrosa, ex director del Museo de Arte Moderno de São Paulo, que se encontraba exiliado en Chile. El museo se inauguró en mayo de 1972, con una primera exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, en Santiago. En la ocasión, que contó con la presencia del Salvador Allende, el acervo del museo ya tenía cerca de cuatrocientas cincuenta obras de artistas representativos del arte contemporáneo internacional, entre ellos, Joan Miró.

Cuando ocurre el golpe militar perpetrado por el General Augusto Pinochet, el 11 de septiembre de 1973, parte de las obras del Museo de la Solidaridad fueron guardadas en el subterráneo del Museo de Arte Contemporáneo. Las demás, que se encontraban en la aduana, fueron ingresadas como propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes, al igual que algunas que estaban en embajadas de Chile en el exterior. Hubo también las que desaparecieron desde las embajadas, como fue el caso de las donaciones hechas por artistas de Japón y Rumanía. Otras tantas, como las de los artistas británicos, no llegaron nunca a su destino y fueron devueltas a sus autores.

Por su parte, los fundadores del Museo de la Solidaridad, que tuvieron que marcharse de Chile a causa de las persecuciones, decidieron crear el Museo en el exilio, pasando a llamarlo Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, el MIRSA. Su Secretariado, compuesto por Mário Pedrosa, José Balmes, Pedro Miras, Miria Contreras y Miguel Rojas Mix, se dividió entre Francia y Cuba. Los artistas internacionales siguieron donando obras, se formaron numerosos Comités de Apoyo, pero la principal motivación pasó a ser la acción de resistencia contra la

dictadura militar. En ese periodo, se realizaron diversas exposiciones, conferencias y coloquios.

Al final de los años noventa, dice Zaldívar, muchos exiliados empezaron a volver a Chile. Fue cuando se creó la Fundación Salvador Allende y el museo fue incorporado a ella. El gran reto fue trasladar a Chile las obras que habían sido donadas al MIRSA, entre 1976 y 1990, además de reunir y recuperar las que estaban en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile.

Reproduzco, enseguida, la conversación que tuve con Claudia Zaldívar acerca de la trayectoria del Museo de la Solidaridad, desde su fundación, su concepción, los efectos del golpe militar, el Museo en el exilio, su retorno a Chile en tiempos de democracia y, especialmente, el MSSA en los días actuales.

Elisa Amorim: *Claudia, en primer lugar, quiero agradecerte muchísimo por haber aceptado concederme esta entrevista. La primera pregunta, después de todo lo que ya me explicaste sobre la historia del Museo de la Solidaridad es ¿qué significaba, a principios de los años setenta, crear un museo para el pueblo? ¿Y qué sería un museo para el pueblo en nuestros días?*

Claudia Zaldívar: Para los fundadores del museo el pueblo eran los trabajadores. En aquel momento lo que se planteaba era cómo llegar con el arte a los trabajadores de las fábricas, de las minas, de los campos, de la construcción, a la gente que no tenía acceso a la cultura. También veían, y ahí entra Mário Pedrosa como motor y pensador del proyecto, el arte como un acto de vida, como un ejercicio de la libertad, capaz de producir transformaciones sociales. Se entendía la cultura como uno de los ejes del desarrollo. Ahora, personalmente, haciendo la lectura desde hoy, es muy importante que las obras sean patrimonio público, de todos los chilenos y el museo realice un trabajo de vinculación con el territorio.

E. A.: *La Operación Verdad coincide con la presencia en Santiago del crítico brasileño Mário Pedrosa, exiliado en Chile, tras las persecuciones y amenazas que sufrió en Brasil. ¿Cómo se dio el contacto entre Allende y Mário Pedrosa? ¿Qué papel tuvo Pedrosa en la creación del Museo de la Solidaridad?*

C. Z.: Bueno, ¿cómo se dio el contacto entre Allende y Mário Pedrosa? Mário llega exiliado a Chile en 1971 y empieza a trabajar con Miguel Rojas Mix en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, que recién había sido creado en reemplazo del

Centro de Extensión. Y ahí entra Mário Pedrosa a colaborar con Miguel Rojas Mix, quien además era académico en la Facultad de Artes de esta universidad. Entonces, cuando nace la idea de crear el museo, se le propone a Pedrosa tomar el proyecto, porque era uno de los profesionales internacionales que estaba en Chile, que tenía mucho conocimiento y contaba con redes en el mundo del arte internacional. Y, por otro lado, Mário Pedrosa era un visionario impresionante respecto al arte contemporáneo, que promovía lo experimental, tuvo un rol fundamental en la escena de Brasil.

E. A.: *Sí, él creía que los museos deberían permitir experiencias culturales y que los artistas deberían deshacerse de los soportes de la obra de arte tradicional, ¿no?*

C. Z.: Sí, él planteaba un modelo de museo totalmente contrahegemónico y abierto al arte experimental. Él quería que fuera un museo de arte moderno y experimental. Cuando tú lo vas leyendo a través de los archivos del museo te das cuenta de que, claro, lo moderno le interesaba, porque significaba involucrar a figuras muy establecidas como Miró o Picasso, ya que le iban dar un peso al museo. Pero él estaba muy interesado en lo experimental, porque creía que era la forma de producir estas transformaciones y estos movimientos progresistas. Además, se sentía muy en sintonía con todo lo que estaba impulsando la Unidad Popular a nivel de transformación social, cultural y política. Entonces, su modelo respecto al museo era de transformación y libertad. Estaba interesado en crear un modelo de museo en donde lo experimental fuera central y no solamente respecto a las obras sino también a sus líneas de trabajo. Entonces, por ejemplo, se había designado el Edificio Defensa de la Raza para que se instalara el museo, que no se logró remodelar porque vino el golpe. Pedrosa tenía planificado tener habitaciones para los artistas, para que pudieran hacer residencias. Hay cierta correspondencia con artistas de Documenta V, en donde les comenta la posibilidad de crear obras in situ a partir del contexto que se estaba viviendo. Él estaba pensando eso en los 70.

E.A.: *Entre la fundación del Museo, en 1971, y el golpe militar, el 11 de septiembre de 1973, el museo todavía no tenía sede, no tenía ese espacio propio que quería Pedrosa, ¿verdad? Tú me has dicho que alrededor de seiscientos cincuenta obras habían llegado al museo, como donación de artistas de todo el mundo. ¿Podrías citar algunos de ellos?*

¿Cómo fue ese proceso de donación y qué ocurrió con las obras cuando se dio el golpe militar?

C.Z.: Lo más importante es que se arma el Comité Internacional de Solidaridad con Chile, compuesto por personalidades del mundo del arte, que fueron los encargados de invitar a los artistas a donar en sus propios países, como Dore Ashton desde EEUU, Aldo Pellegrini desde Argentina, José María Moreno Galván desde España. Y llegan donaciones desde Argentina, Cuba, España, Francia, Estados Unidos, Italia, México, Polonia y Uruguay, que se enviaban a través de las embajadas chilenas de cada uno de estos países. Dentro de esas obras que llegan está el Miró, que es el ícono de esta etapa del museo, también un móvil de Calder, que fue contacto directo de Mário Pedrosa, tenemos a Lygia Clark que llegó a través de Francia y una obra de Antonio Dias, que recuperamos después de cuarenta años. También llegan obras de Torres García, Pedro Figari, Equipo Crónica, Guayasamín y Siqueiros. Lo más interesante de las obras es que no son obras menores, sino que son importantes dentro del propio cuerpo de obra de los artistas.

El golpe de Estado fractura el proyecto de museo, por lo que las obras que estaban en aduana en Chile el Museo Nacional de Bellas Artes las pasa a su inventario, las que estaban en la embajada en Gran Bretaña son devueltas a los artistas y los envíos de Rumania y Japón desaparecen. Recién hace cinco años logramos recuperar las obras que estaban en el Museo Bellas Artes.

E.A.: *Y hubo un intento de traer incluso el Guernica, pero eso no se logró, ¿verdad?*

C.Z.: Hay una carta que no sabemos si se hizo llegar, en donde Pedrosa le solicita a Picasso el traslado del Guernica desde el MOMA al Museo de la Solidaridad, y le escribe que no se condice que esta obra esté en un país que simboliza el eterno dolor de los pueblos masacrados del mundo, que es uno de los mayores productores de guernicas. Pero, claro, no se logra. Ahí está la carta, pero sin firma. No sabemos qué pasó.

E.A.: *A lo mejor no ha llegado nunca a su destino. Claudia, y cuándo ocurre el golpe, las obras del museo se exponían en ese momento en el Museo de Arte Contemporáneo, ¿no? Y también en el Centro Cultural Gabriela Mistral, que después, incluso, se convertiría en la base de la junta militar, ¿no es? ¿Qué les pasó a estas obras cuando hubo el golpe?, ¿y qué les pasó a los dirigentes del museo en aquel momento?*

¿Cómo el nuevo contexto histórico, el nuevo contexto político, cambia la trayectoria del museo?

C.Z.: Sí, es lo que te he comentado, el museo estaba en proceso de crearse, llevaba solo un año y medio gestionándose y viene el golpe. ¡Muy poco tiempo! Pero, sin embargo, ya habían llegado alrededor de seiscientas obras. Cuando viene el golpe se rompe el proyecto del museo, porque no estaba constituido legalmente, no tenía sede ni depósitos propios. Sabemos que la mayoría de las obras que estaban guardadas en el Centro Cultural Gabriela Mistral fueron trasladadas a la Universidad de Chile y luego a los depósitos del Museo de Arte Contemporáneo, hasta que vuelve la democracia en los años noventa. En la dictadura desaparecieron algunas de las obras, por lo que hemos puesto una denuncia en la PDI, sabemos que se nombró a un fiscal a cargo del caso, pero no hemos visto avances.

En el año y medio se hicieron tres exposiciones con las obras que habían llegado. En mayo del 72 se inauguró el Museo de la Solidaridad en el MAC de Quinta Normal y luego en abril del 73 se realizaron muestras en el MAC y en el Centro Cultural Gabriela Mistral. A partir de esta última estamos preparando una exposición que abriremos en septiembre en el GAM, en el contexto de la conmemoración de los 50 años del golpe.

En cuanto a los fundadores, todos salen al exilio. Pedrosa se asiló en la embajada de México y después se fue a París. Miguel Rojas Mix, José Balmes y Pedro Miras, exdecano de la Facultad de Artes, también se exiliaron en París. Paya Contreras, que era secretaria personal de Allende y quien estaba viendo el proyecto museo al interior del Gobierno, se exilia en La Habana.

E.A.: *Tras el golpe, se reorganiza el Museo en el exilio, ¿cómo se da ese proceso?*

C.Z.: El Museo se rearma el año 75, dos años después del golpe, con Miria Contreras, en La Habana, y Mário Pedrosa, Miguel Rojas Mix, Pedro Miras y José Balmes desde París. Ellos son el motor que articula el Museo en el exilio.

E.A.: *Cuando el museo vuelve a Chile, en democracia, y se lo reinauguran con otro nombre – ya no solo Museo de la Solidaridad, sino Museo de la Solidaridad Salvador Allende – ¿qué se hizo para recuperar las obras?*

C.Z.: La Junta Militar había hecho pasar la colección que estaba en Chile a la clandestinidad. Estaba escondida en el MAC de la Universidad

de Chile. Cuando ya hay elecciones democráticas en Chile, la Universidad de Chile la dona al Estado y se torna patrimonio público. En paralelo se crea la Fundación Salvador Allende, que se hace cargo del traslado de las obras desde el exilio y las obras quedan en su propiedad, aquí la figura clave es Carmen Waugh, la primera directora del museo. El año 2006 la Fundación Allende dona esa colección al Estado y así finalmente se unen los dos fondos en una sola colección y se cumple con el deseo de sus artistas: un museo para el pueblo de Chile. Con la democracia se instala por primera vez el Museo en Chile, bajo el nombre de Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

E.A.: *O sea, toda una historia de resistencia y de recuperación de un patrimonio artístico fundamental para Chile y para América Latina. Quería retomar el tema sobre el que empezaste a hablar antes, acerca justamente del concepto de museografía del Museo de la Solidaridad, como lo había pensado Mário Pedrosa. Bueno, para él, como has dicho, los museos deberían ser laboratorios de experiencias culturales, que permitieran vivencias estéticas, en las que el artista se deshacía de los soportes de la obra de arte tradicional. Por lo que vi, cuando tuve la oportunidad de visitar el MSSA, ustedes mantienen esta concepción museística, y, en realidad, me parece que la profundizaron. ¿En qué medida ustedes la han ampliado? Y, en estos últimos años, ¿qué experiencias relevantes se han llevado a cabo?*

C.Z.: cuando uno asume un proyecto que tiene una historia, una carga histórica como la del museo, con unos fundadores que pensaron el museo desde un modelo crítico y antihegemónico, te das cuenta que tiene mucho sentido y urgencia hoy. El proyecto museo que planteaba Mário Pedrosa en los 70 era un museo como un espacio pedagógico, abierto, como un laboratorio para el pueblo de Chile, en donde la experiencia era fundamental y con una línea de arte, política y solidaridad. Nosotros empezamos a hacer una reflexión respecto de cómo contemporanizar estos principios fundantes del museo, cómo pensar la relación arte y política en un sentido amplio, la noción de pueblo hoy etc.

Durante los años 2017 y 2018, desarrollamos el proyecto Mirada de Barrio con la comunidad de nuestro barrio, que nos transformó como institución. Fue un proyecto de dos años. La primera etapa, junto a un sociólogo, un antropólogo y el equipo del museo, fue levantar junto a vecinas y vecinos sus intereses, un mapeo del barrio, tomar confianza y empezar a relacionarlos. Después de muchos encuentros nos dicen:

“felices trabajamos con ustedes, pero queremos trabajar con nuestro patrimonio, no nos interesa trabajar con la colección del museo”. ¡Fue maravilloso! ¡Trabajar con el barrio! Nosotros también somos vecinos del Barrio República. Ahí empezó una co-investigación, desarrollamos talleres de textil, fotografía, escritura crítica y encuadernación, a partir de los cuales vecinas, vecinos y trabajadores del museo, durante seis meses, trabajaron piezas, algunas colectivas y otras personales, para la exposición “Haciendo Barrio”, que fue una co-curaturía, en la que se mostró también un video con entrevistas a la comunidad, se invitó al colectivo Iconoclasistas a mapear el barrio y salimos del Museo, como Pedrosa planteaba el museo adentro y afuera. Salíamos a la plaza, a la calle. Se armó colaborativamente esa exposición, fue bellissimo.

A partir de esa colaboración los vecinos nos pidieron continuar, mantener el taller de textil y fotografía y crear un taller de huerto. De ahí creamos el programa de Vinculación con el Territorio con una coordinadora a cargo, desde donde seguimos trabajando con la comunidad del Barrio República. Existen tres brigadas de co-creación que son autónomas: las textileras MSSA; los fotógrafos y la Huerto escuela. En la misma línea nos interesa la relación de los artistas con la comunidad. En cada brigada nosotros hacemos talleres que se dictan entre artistas y vecinos. Siempre está esa relación.

E.A.: *O sea, que siempre va a haber una relación directa de la comunidad de vecinos, participativa, incluso en la concepción del taller.*

C.Z.: Sí, en coautoría y cogestión. No nos interesan las residencias a corto plazo, no se puede pensar la transformación territorial desde proyectos tan cortitos, a no ser que se metan en esta dinámica colaborativa con los colectivos que tenemos, que son autónomos, y que trabajen con el museo colaborativa y horizontalmente. Por ejemplo, ahora viene Tania Bruguera, y estuvimos hablando con ella de la obra. Si ella entra en una sincronía con el trabajo que vienen haciendo las brigadas o el museo se puede trabajar conjuntamente. Pero no podemos trabajar en proyectos que son proyectos sociales de alta responsabilidad y compromiso, a no ser que alguien los tome y les dé continuidad. No creemos en esa utilización social. Estos principios de Pedrosa los hemos contemporaneizado.

E.A.: *¡Genial! Todo eso me hace acordar lo que dijo Dore Ashton cuando, al recordar el periodo en que ella había integrado el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, allá en los setenta,*

afirmó que entusiasmo y dignidad podían combinarse. O sea, política, en el más alto sentido de la palabra.

C.Z.: ¡Exactamente! No partidista.

E.A.: *Sí, no partidista, sino ética, humanística y libertaria, ¿no es? Lo que me cuentas ahora tiene que ver con mantener hoy ese legado, o sea, esta relación fuerte entre arte y política.*

C.Z.: Es algo que está en cada una de las áreas del museo. Somos un museo que se mueve en los ejes de arte, política y solidaridad. La experimentalidad y la creación, que es parte de las obras, para nosotros es importante proyectarlas a los diferentes ámbitos del museo, debemos estar permanentemente experimentando como un ejercicio de libertad, como decía Mario Pedrosa.

Ahora tenemos la exposición CUERPOESCULTURA, en el contexto de los 50 años del golpe militar, que toma como tema el cuerpo, el cuerpo violentado, el cuerpo pandémico, el cuerpo del estallido social, y la estamos activando desde la experiencia y en diálogo con los visitantes.

Como museo estamos trabajando desde la museología y la pedagogía crítica, posibilitando la experiencia de las personas a través del arte, en diálogo. Estar en una exposición habitándola, que tu cuerpo forme parte de esa narrativa.

E.A.: *Un poco en la línea de las propuestas de Lygia Clark y de Oiticica ¿no?*

C.Z.: De hecho, estamos exponiendo un bicho de Lygia Clark. Tenemos un tema complejo, ya que cuando fueron donadas las obras en los 70 y 80, los públicos las podían manipular, pero ahora es imposible, por lo que tienes que buscar formas con los conservadores y curadores, para que se mantenga el espíritu de la obra.

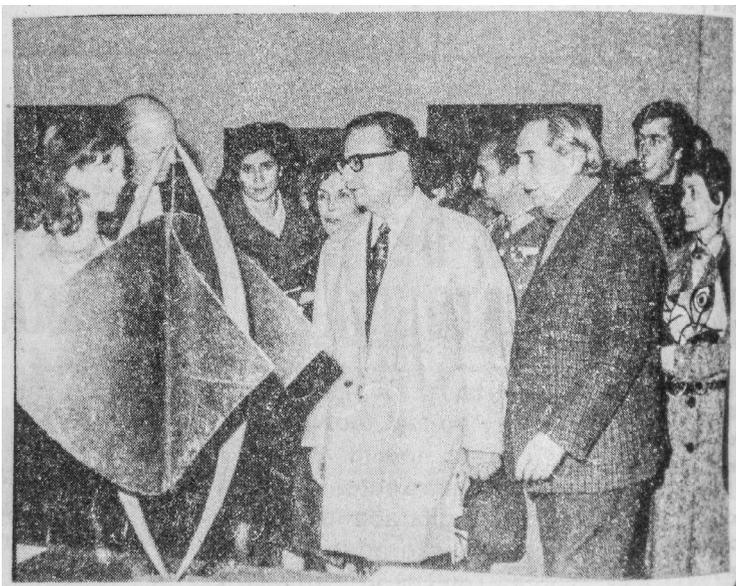
E.A.: ¡Perfecto! *Quería hacerte una última pregunta, qué es un poco más personal. ¿Cómo ha sido para ti, Claudia, esa experiencia al frente del museo?*

C.Z.: Al final de la dictadura hice mi tesis de grado sobre el Museo de la Solidaridad, fue una investigación que me tomó más de un año, se sabía muy poco, las obras estaban escondidas, era un tema tabú. Hice trabajo de archivo, historia oral, entré a los depósitos donde estaban las obras e hice el inventario, de hecho, encontré la obra de Frank Stella, que se creía desaparecida. Me ofrecieron ser directora 20 años después y fue como tomar un hijo, que conocía mucho. Venía con la experiencia de dirigir un espacio de arte contemporáneo, especializado en arte y

política, y de trabajar proyectos culturales comunitarios participativos, entre otras cosas. Fue un gran desafío porque era como tomar una joya en bruto. Mirando hacia atrás veo que hemos hecho un gran trabajo, logramos estructurar el museo, darle una política clara acorde con los principios fundantes de los 70 y 80, crear el Archivo MSSA, el Área de Programas Públicos y Ediciones MSSA, entre muchas otras cosas, y todo ha sido gracias a un trabajo conjunto y horizontal del gran equipo de profesionales del museo, que trabajan en sincronía y sintonía. Pones de tu cosecha, cada trabajador añade de la suya, al igual que los curadores y artistas, vecinos y vecinas, y ahí vamos sacando estos productos que son interesantes.

E.A.: *Es una historia extraordinaria y quien visita el museo se da cuenta de eso, del entusiasmo y de la seriedad de los que allí trabajan. Te agradezco mucho por la entrevista y por darnos tu testimonio de esta bellísima trayectoria del MSSA, con todo lo que nos cuentas acerca de la solidaridad internacional, la resistencia del pueblo, de los artistas e intelectuales chilenos contra el autoritarismo, además de los proyectos admirables que ustedes desarrollan actualmente. ¡Muchas Gracias!*

Figura 1 – Inauguración del Museo de la Solidaridad, el 17 de mayo de 1972. Salvador Allende y Mario Pedrosa frente a la obra de Octavio Podestá



Fuente: *La Nación*, 19 mayo 1972. Archivo MSSA.

Referências

LA NACIÓN, Santiago, ano 55, n. 19.882, p. 10, 19 de mayo de 1972. Disponible en: <<https://culturadigital.udp.cl/index.php/lanacion/la-nacion-18859/>>

Recebido em: 20 de maio de 2023.
Aprovado em: 26 de junho de 2023.