



**UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN**

Facultad de Humanidades y Arte

Magíster en Literaturas Hispánicas

**FORMAS DE LA MEMORIA EN LA POESÍA DOCUMENTAL CHILENA DE  
LA POSTDICTADURA**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Por: Eduardo Inzunza Morales

Profesora guía: Dra. Biviana Hernández Ojeda

Esta investigación se inscribe en el proyecto FONDECYT REGULAR N° 1220321, “Formas de reescritura en la poesía chilena y peruana contemporáneas”

Concepción, abril del 2024

## **Dedicatoria**

Para aquellos que todavía buscan.

## **Agradecimientos**

A Helena, por su sonrisa que ilumina mil naves. A María, por estar siempre ahí con la palabra precisa. A Biviana, por su guía e infinita paciencia. A mis padres, por su incondicional apoyo.

## Tabla de Contenidos

Resumen.....	5
Abstract .....	5
Formas de Proceder: Criterios y Métodos .....	7
Objetivos.....	8
Justificación del Corpus .....	8
Formas de Aproximación: Una Primera Mirada General.....	11
El Camino Hasta Ahora.....	23
Formas de Recordar: Archivo y Memoria.....	32
El Archivo .....	34
La Memoria .....	40
Formas del Dolor: Violencia y Dictadura.....	43
Formas del Montaje: Carlos Soto Román .....	50
Formas de Recolección: Jaime Pinos.....	67
Formas de Clausura: Conclusiones.....	84
Referencias.....	89

## **Resumen**

El presente trabajo plantea que la poesía documental chilena utiliza el archivo, el montaje y la creación poética para construir un relato crítico y ético sobre el trauma de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. Los autores estudiados, Carlos Soto Román y Jaime Pinos, utilizan estas técnicas para cuestionar los discursos hegemónicos sobre la dictadura y su influencia en el presente, y para construir una memoria colectiva que responde a nuevas subjetividades. El análisis se apoya en conceptos teóricos de la literatura, la filosofía y la sociología, ofreciendo una visión integral de la representación de la violencia de la dictadura chilena en la poesía documental de la postdictadura. Este trabajo demuestra cómo la poesía documental chilena ha sido una herramienta importante para la construcción de una memoria crítica y ética sobre la dictadura y sus consecuencias en la sociedad chilena.

**Palabras clave:** Poesía documental – Archivo - Memoria – Dictadura – Violencia.

## **Abstract**

This paper argues that Chilean documentary poetry uses the archive, montage and poetic creation to construct a critical and ethical account of the trauma of human rights violations during the dictatorship. The authors studied, Carlos Soto Román and Jaime Pinos, use these techniques to question hegemonic discourses about the dictatorship and its influence on the present, and to construct a collective memory that responds to new subjectivities. The analysis draws on theoretical concepts from literature, philosophy and sociology, offering a comprehensive view of the representation of the violence of the Chilean dictatorship in post-dictatorship documentary poetry. This work demonstrates

how Chilean documentary poetry has been an important tool for the construction of a critical and ethical memory of the dictatorship and its consequences in Chilean society.

**Keywords:** Documentary poetry – Archive – Memory – Dictatorship – Violence.

### **Formas de Proceder: Criterios y Métodos**

La principal metodología de trabajo se funda en la revisión, análisis y relectura del corpus literario escogido. Se espera, mediante la perspectiva comparada como método de investigación, comprobar la hipótesis de que los autores estudiados utilizan el trabajo con el archivo, el montaje y la creación poética para construir un relato, una memoria, mediante la poesía documental, con características críticas y éticas respecto al trauma originado por las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. Esto debido a que la representación de la violencia sufrida por miles de víctimas es un reto complejo desde el sentido ético, pues se desea denunciar un mal que no fue vivenciado personalmente por los artistas; además, estas voces revelan que el relato sobre el pasado no satisface a la sociedad actual, lo que lleva a nuevas búsquedas que respondan a nuevas subjetividades.

Esta propuesta de lectura analiza la representación de la violencia de la dictadura chilena en la poesía documental de la postdictadura, por lo que se precisarán algunos conceptos necesarios para el análisis literario: lo contemporáneo desde las teorías literarias y filosóficas de Agamben y Bourriaud; la tradición poética chilena desde la teoría literaria en cuanto a sus líneas críticas del quehacer del artista y la creación multidisciplinaria; el archivo desde el punto de vista filosófico con Foucault como punto de partida, complementando con la mirada de Agamben, Derrida, Benjamin, Rancière y Tello y el concepto de memoria desde la sociología y la filosofía con Elizabeth Jelin y Tzvetan Todorov; así como también las definiciones de violaciones a los derechos humanos forjadas en los juicios de Núremberg.

## **Objetivos**

Objetivo general: Evaluar cómo la poesía documental chilena propone un nuevo concepto de memoria, mediante el uso del documento, para cuestionar los discursos hegemónicos sobre la dictadura y su injerencia en el presente.

Objetivos específicos:

- Revisar los referentes de la literatura documental.
- Analizar los conceptos de archivo y su uso en la poesía documental considerando tres aristas: materialidad, temporalidad y acceso.
- Analizar el concepto de memoria como un relato construido colectivamente sobre el pasado y su uso en la poesía documental.
- Analizar el problema de la representación de la violencia en la poesía documental.
- Proponer una caracterización del concepto de memoria que surge del análisis teórico y crítico del corpus literario de la postdictadura chilena.

## **Justificación del Corpus**

Una vez delimitado el interés de análisis se procede a la elección del corpus, el que debe corresponder con la categoría de poesía documental chilena de la postdictadura. Aunque se hace necesario detallar que más que poesía documental, se investiga la poesía de archivo, pues representa un fenómeno particular dentro de lo documental, un trabajo mucho más complejo.

Dentro del campo al que se apunta en esta investigación, la poesía de archivo de la postdictadura, hay autores que destacan por su trayectoria gracias a sus publicaciones y su trabajo cultural y editorial. El primero de ellos es casi una obligación al hablar de poesía documental, pues es el traductor al español de una de las obras clásicas de este

ámbito, *Holocaust* de Resnikoff, este autor es Carlos Soto Román (Valparaíso, 1977), químico farmacéutico, poeta y traductor, a quien se le ha reconocido como un renovador de la poesía chilena mediante la experimentación de diversas formas de producción, yendo desde la poesía documental con libros como *11* (2017, autoedición), obra ganadora del Premio Municipal de Literatura de Santiago 2018, hasta obras que transitan entre la poesía y las artes plásticas como *Chile Project [Re-classified]* (2013, Gauss PDF) y *Tercera Estrofa* (2023, Naranja Publicaciones); “las intervenciones que Soto Román practica sobre los documentos de la dictadura construyen un “contra-monumento”, es decir, un espacio memorial que desestabiliza la manera institucional de recordar el pasado” (Hernández y Simon, 2022, p.109). Por lo mismo, será Carlos Soto Román con las obras mencionadas parte del corpus literario de investigación, pues estas tres obras son una trilogía sobre la dictadura que invita a analizarla desde distintas perspectivas relacionadas con el archivo, la violencia y la memoria.

Otro artista chileno que habita el archivo en una constante búsqueda de materiales es Jaime Pinos (Santiago, 1970), poeta, escritor, editor y productor, pareciera siempre estar ligado de alguna forma a la escena artística, desde 1997 en que funda la editorial *La Calabaza del Diablo*, en la que se publicaron más de una treintena de autores chilenos, además pone en funcionamiento con el mismo nombre una librería en el Barrio Bellavista, céntrico barrio capitalino, que funcionaría como punto de encuentro para la naciente escena literaria de la época. Su trabajo literario comienza en 1997 con la novela *Los bigotes de Mustafá*, en 2003 publica el poemario *Criminal*, en el que asume la voz del mediático criminal apodado “El Tila”; su segundo libro de poesía es *Almanaque* (2010), cuyo hablante lírico es un sujeto que acabó con su vida y nos habla a través del montaje de diversas fuentes (fotográficas, periodísticas y testimoniales) para construir el

discurso de aquel marginado, de aquel que se rindió. Su último libro, y el que será parte del corpus literario de esta investigación, es *Documental* (2018, Editorial Alquimia), en el que construye una obra que pareciera itinerar entre el presente y el pasado, revisitando los horrores de la dictadura desde la actualidad, cuestionándose cómo se deben presentar estos hechos a las generaciones actuales y sus implicancias en el presente y el futuro, todo a partir del trabajo de archivo; por lo que se hacen evidentes las posibilidades de trabajo con esta obra desde las distintas conceptualizaciones planteadas previamente, pues nos encontramos con poesía documental contemporánea que expone y denuncia no solo el pasado; sino que también el presente, “su escritura se vale del poema encontrado como estética procesual y del documento como forma material para producir un contrato de veracidad entre autor y lector por medio de ciertos rasgos formales o estilísticos” (Hernández y Simón, 2022, p.104), utilizando diversos lenguajes que tensionan el límite de lo real y la ficción.

Ambos autores trabajan con el archivo para crear poesía documental, disputando el concepto de memoria institucionalizado mediante diversas estrategias artísticas, pues su poesía desborda lo puramente literario, por lo que se espera comprender sus técnicas y propósitos mediante el análisis de su obra a la luz de las teorías y conceptos que enmarcan este trabajo.

### **Formas de Aproximación: Una Primera Mirada General**

En la aplicación *TikTok* se viralizó un video de una instalación artística que consistía en un brazo mecánico con una pala en el extremo, ubicado dentro de una sala con muros de cristal, barriendo un líquido similar a la sangre y, sin importar cuánto limpiara, el líquido volvía a esparcirse; de fondo suena una melancólica canción con letra en francés. Al leer los comentarios muchos indican que esa es la primera vez que lloran al ver una obra de arte, conmovidos por la sisífica tarea de la máquina. Esta instalación llamada *Can't help myself* es de los artistas conceptuales Sun Yuan (1972) y Peng Yu (1974), ambos nacidos en China, y se encuentra en el Guggenheim de Nueva York, museo donde se presentó por primera vez en el año 2016.

#### **Figura 1**

*Fotografía de instalación artística en Museo Guggenheim de Nueva York*



*Nota:* Imagen obtenida del archivo digital del Museo Guggenheim.

Cuando el público se encuentra con una obra como la de la Figura 1, sin duda una pregunta recurrente que surge es si eso es arte; algunos, con una visión más tradicional,

podrán decir que es una estupidez, que dicha manifestación no puede ser calificada como una obra de arte. Entonces volvemos a una de las grandes preguntas: “¿Qué es arte?”, para contestarla se ha intentado delimitar y comprender este concepto según los paradigmas que imperaban en determinados periodos históricos: arte clásico, arte medieval, arte renacentista, arte barroco, arte neoclasicista, arte romántico, arte realista y, de repente, las posibilidades parecieron abrirse y multiplicarse con el arte moderno, pues el paradigma imperante del arte dejó de ser solo uno y pasó a gobernar la idea de la búsqueda, lo que se vio intensificado en lo que llamamos arte contemporáneo. Pero lo contemporáneo es más que una referencia temporal, ya que no solo indica obras de arte de la mitad del siglo XX en adelante, pues además comprende las características que trataremos de mencionar para situar ciertos conceptos como un terreno común sobre el que construir las ideas, acaso disipar la “estela que dejó tras de sí Duchamp” (Aira, 2016) y descubrir qué se esconde detrás de ella; quizás un urinario, quizás una pipa que no es una pipa, quizás un brazo robot realizando una tarea absurda, quizás un cuadro de una niña con un globo siendo destruido al momento que es subastado, o simplemente no hay nada y dicha estela es solo humo que disimula el vacío creativo, el final del arte, porque ya no hay nada que decir.

Sin embargo, este trabajo no es sobre arte contemporáneo; sino que se enmarca en él, en la contemporaneidad de la literatura, para reflexionar sobre algunas preguntas: ¿De qué hablamos cuando hablamos de lo contemporáneo? ¿Por qué la poesía documental puede considerarse contemporánea? ¿Qué relación existe entre el giro archivístico con el concepto de memoria? ¿Cuál es la aproximación ética que se debe tener cuando se representa la violencia en la literatura?

Agamben (2011) nos propone una aproximación sobre lo que significa ser contemporáneo, cuando nos dice que es aquel que nunca termina de encajar en su tiempo, ya que tiene la capacidad de no cegarse por sus luces y ver su oscuridad, para entintar su pluma en la penumbra y escribir sobre ella; pero siempre buscando aquel haz de luz que se esconde detrás. Así, lo que se entenderá por contemporánea tendrá que ver más con una propuesta vital, una elección del lugar de habla, que con un dígito que indica temporalidad. Pero la cuestión de la contemporaneidad ha sido abarcada por otros autores, Aira (2016) se centra en el problema que tiene la literatura para ser contemporánea, ya que el mismo concepto de contemporaneidad está intrínsecamente ligado a un factor temporal, pero la literatura tiene la facultad de crear su propio tiempo pasado y futuro, por lo que para entrar en el campo de lo contemporáneo, para poder situarse temporalmente, probablemente necesitará asimilar otros elementos ajenos a su tradición. Es decir, la literatura, para comenzar a ser contemporánea, debió dejar de ser solo literatura y comenzar a ser algo más, lo que Ludmer llama *las literaturas postautónomas*, que se caracterizan porque “muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran «en éxodo»” (2006). Lo que dialoga con la idea de que la literatura por sí misma no puede ser contemporánea, por lo que, al parecer, la respuesta de esta fue dejar de ser solo literatura y comenzar a desdibujar los límites de sí misma.

La cuestión temporal se revela como un tema central en el concepto de contemporaneidad, por lo que se hace necesario comprender que el artista contemporáneo no es motivado por un deseo de retornar al pasado, no busca un camino hacia el origen, al *arkhé*, ni tampoco posee un afán parricida, lo que también sería una

especie de retorno; él desea ir hacia un otro-lado, un cualquier-lado. A este sujeto, en movimiento constante y que no depende de su origen, Nicolas Bourriaud (2009) lo llamó “radicante”, sirviéndose de una analogía botánica, al igual que Deleuze con el rizoma, en la que las plantas extienden sus raíces dependiendo del crecimiento de sus ramas sobre la superficie y no viceversa. “Contrariamente al rizoma que se define como una multiplicidad que, de entrada, deja de lado la cuestión del sujeto, lo radicante toma la forma de una trayectoria, de un recorrido, de una marcha efectuada por un sujeto singular” (Bourriaud, 2009, p.61), o sea, en lo radicante el individuo sí es relevante, pues es él el que realiza estos desplazamientos cargando sus raíces, sumando experiencias enriquecedoras a través de su conexión con el mundo.

En esta constante búsqueda de hacia dónde ir, en la construcción voluntaria y flexible de las raíces, aparece el concepto de memoria asociado precisamente a aquello del pasado que uno lleva consigo. Si se entienden al ser contemporáneo como un radicante, aquel que carga sus raíces consigo mismo, se puede homologar a llevar consigo las memorias. Aquí se introduce este elemento primordial para discutir del pasado que es la forma de traerlo al presente, la memoria; pero el trabajo con la memoria no se entenderá como una reconstrucción del pasado histórico, sino como un elemento que se configura en el presente para influir en el futuro, tal como se dijo anteriormente, el artista contemporáneo no se estanca en el pasado, pero tampoco lo niega, lo que hace es un trabajo permanente de revisión y reflexión sobre el ayer con la atención puesta en el hoy. En esta tarea reflexiva es en la que lo documental aparece como una herramienta necesaria para la creación artística, pues el documento se convierte en un puente entre distintas temporalidades.

Giorgio Agamben ha desarrollado una perspectiva interesante sobre lo contemporáneo. Según el filósofo italiano, ser contemporáneo implica una relación crítica y reflexiva con el tiempo presente, más allá de una mera referencia temporal. Para él, lo contemporáneo en el arte no se limita a la producción artística en sí misma, sino que involucra una actitud específica tanto por parte del artista como del espectador. El filósofo italiano argumenta que “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (2011, p.21) y cuya tarea ineludible es la de interrogar esa oscuridad, develarla, denunciarla, porque “percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él” (2011, p.22), por lo que le es imposible ignorar las posibilidades de realización de aquella tiniebla que lo rodea, le es inevitable intentar representarla, porque puede ver aquel mal que pareciera ser pasado por alto, como si fuera parte natural de nuestra naturaleza; pero “contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente” (2011, p.21). Dicho de otro modo, el artista no vive la contemporaneidad; sino que la sufre, la denuncia, intenta escapar de ella por sus sombras, a la vez que se reconoce como contemporáneo por su naturaleza y busca presentar las luces a la sociedad.

Por lo anterior es que el artista contemporáneo está comprometido con la crítica. Utiliza el arte como una herramienta para cuestionar las estructuras de poder, revelar las desigualdades sociales y plantear preguntas incisivas sobre la realidad contemporánea, él también interpela a aquella oscuridad que ve presente, buscando las luces que se esconden en ella.

Es a partir de esta crítica que se puede hacer una relación de un trabajo con la ausencia, así como la luz de las estrellas que percibimos en el presente es solo un mensaje que viene viajando hace millones de años, pero cuyo origen desapareció; el documento es como aquella luz de las estrellas, que nos alcanza en un tiempo en que el evento consignado ya sucedió. No puede existir un documento contemporáneo, siempre será una referencia al pasado, a aquello que ya no es.

El que un artista cree a partir de un documento puede tener un carácter conceptual, ya que esto implica no solo una decisión estética, sino también una toma de posición respecto a la literatura y las formas de representación de la realidad, por lo que la obra excede lo estético, convirtiéndose en una declaración ética, política y/o social, dependiendo de las intenciones y decisiones previas. El trabajar con el archivo conlleva una profunda reflexión anterior a la obra, ya que comienza por pensar en los materiales con que se trabajará, su búsqueda y recolección, para construir un discurso respecto a un tiempo específico que se encuentra consignado en los documentos que se convertirán en la materia prima de la obra.

La práctica de valorar tanto el proceso y la construcción de ideas como a la obra terminada es una característica de las producciones de los artistas conceptuales, las que “más que proponerse como una nueva orientación artística, se presentaron como postura de vida o visión del mundo, con lo que expandieron el territorio del arte a las formas de vida” (Pastorino y Bertoni, 2023, p.69); así estos autores rompían con una importante tradición artística, develando lo que no se veía de una obra como otra obra en sí misma, o como un complemento esencial que enaltecía la producción.

Los poetas que son parte de esta investigación buscan cómo expresar aquello que muchos catalogaron como “irrepresentable” —el horror de la dictadura—. Así llegan al

documento, un elemento fáctico que es integrado y montado dentro de la obra para, de alguna forma, hacer frente a la aseveración de Adorno, quien señala en 1962 que “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (p.29). Entonces, estos poetas del archivo responden que sí es posible escribir después del horror, pero encargándose precisamente de aquello que permeó todos los aspectos de la sociedad chilena entre los años 1973 y 1987. Por lo mismo se plantea que la poesía de archivo contemporánea disputa el concepto de memoria con las grandes instituciones, revelando una nueva forma de recordar menos magnánima; una memoria más cotidiana construida a través del montaje de elementos fácticos y ficcionales, un collage de realidad y ficción que respeta los elementos utilizados en su construcción, un discurso nuevo en nuestra sociedad, pero construido con elementos del pasado para presentar otra mirada de la dictadura, respondiendo a necesidades o posibilidades que no existían en el pasado.

Puede que la categoría de poesía documental suene contradictoria, pues, si toda literatura es ficción, ¿cómo la ficción podría ser documental?, pero desde hace algunas décadas presenciamos un vuelco a trabajar con el archivo, con documentos, a crear con cosas que ya existen. Quizás el origen de esto lo podamos encontrar en los *ready-made* de Duchamp o incluso más atrás en el tiempo. Sin embargo, no es el origen lo que interesa en este momento, sino el presente. A este procedimiento del trabajo con archivo se le ha llamado de diversas formas: una “atracción del archivo” según Farge (1991), “el mal de archivo” según Derrida (1997), la obra de arte “en tanto que archivo” según Ana María Guasch (2005), la “narrativa documental” según Ruffel (2012), la “subversión del archivo” según Tello (2015), un “impulso de archivo” según Hal Foster (2016) el “giro documental” de la literatura según Paula Klein (2019); claro que no son todos conceptos equivalentes, pero sí comparten algo en común: apuntan al trabajo artístico que utiliza y

moldea el material histórico archivado para traerlo al presente de una nueva forma, ya sea para criticar, denunciar o reescribir discursos anteriores, configurando así un arte de la memoria.

Los poetas documentales escriben a partir, precisamente, de documentos, los que se convierten en parte de la obra, tales como imágenes, recortes, fotografías, archivos históricos, fallos judiciales, textos periodísticos, etc. Aunque no exista una línea cronológica definida que permita ubicar a los poetas documentales en un momento específico, sí es importante recordar a algunos poetas norteamericanos como antecedente de este giro. La periodista y poeta Muriel Rukeyser escribe *The book of the dead* a finales de la década de los 40 para recordar a los cientos de obreros que murieron en la construcción de un túnel, intoxicados por el polvo de silicio absorbidos por sus pulmones, a partir de una investigación que ella misma realizó; en esta obra se presenta una polifonía de voces que recuerdan a los muertos. Unos años después, entre 1946 y 1958, Williams Carlos Williams, médico y poeta, escribe y publica *Paterson*, obra de cinco tomos que documenta una pequeña ciudad de Nueva Jersey de la que el autor nunca se movió, la describe y la retrata con versos, cartas, registros económicos, todo lo que pudiera rescatar para trasladar toda una ciudad a un gran poema. Otro esencial en este recuento sería Charles Reznikoff, quien en 1975 publicó *Holocaust*, un poemario ensamblado a partir de los volúmenes de los juicios de criminales de guerra en los tribunales de Núremberg. Así, tal vez no podría hablarse de una tradición, pero sí de una veta documentalista, investigadora, de archivo, que puede verse en estos artistas. Finalmente, si vamos un poco más atrás en el tiempo y abrimos la mirada a otras academias, encontraremos el famoso *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, un historiador de arte que dedicó los últimos años de su vida (1924-1929) a la construcción de esta obra

que recopila imágenes de archivo de pinturas y representaciones visuales, para agruparlas según criterios de diseño junto a imágenes contemporáneas, pegándolas en grandes pizarras negra y revelando una continuidad en los conceptos y las formas a través de la historia. Así, Warbug abrió el camino para la investigación y la creación a partir del archivo, convirtiéndose realmente en el titán de la memoria que dio nombre a su obra.

La tradición chilena también incursionó en la veta documental, utilizándola como una crítica social, aunque estos artistas le dan un sentido mucho más lúdico a sus obras; pero no hay que olvidar que el origen de la comedia es precisamente el decir aquello que no se puede, pues los poderes fácticos no aceptan juicios de aquellos que se encuentran en un nivel jerárquico más descendido. Hernández y Guerrero (2020) realizan un resumen general de esta tradición durante el siglo XX:

Los poemas-collage del *Quebrantahuesos*, los *Artefactos* de Nicanor Parra, *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la virgen* de Enrique Lihn, el *Proyecto de obras completas* y *Declaración jurada* de Rodrigo Lira, *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez, los *Poemas encontrados y otros pre-textos* de Jorge Torres y *Naciste pintada* de Carmen Berenguer, por mencionar solo algunas obras que apelan a una relación social dinámica con un lenguaje en uso constante. (p.91)

Los poetas documentales asumen la tarea de la recolección, recogiendo pedazos de vidrios de colores para crear las posiciones de un caleidoscopio, el que nos enseña imágenes nuevas a partir de algo que ya existía. Estas escenas parecieran nacer del encuentro fortuito con un objeto, “como el de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” (Lautreamont), pero no es el azar lo que guía la creación; al contrario, es el montaje consciente y la disposición intencionada de elementos con una intención comunicativa y expresiva. De hecho el poeta asume otra labor, ya no solo el de recolector

y creador de la obra, también se involucra en todo su proceso posterior, se convierte en su curador, entendiendo la curaduría como la responsabilidad social y pública del efecto que una obra tendrá en el mundo, renunciando así a una libertad creativa soberana cuando su rol era solo el de artista (Groys, 2014); es decir, el artista no es un ser enajenado de la sociedad que no asume la responsabilidad de lo que pasa con su obra una vez terminada, ya que también es parte de todo el proceso posterior de producción y exhibición. Este artista contemporáneo, que sufre y vive el presente, desea influir positivamente en la sociedad a través de su trabajo, comprende que el recorrido de su obra no termina al ser publicada, ya que debe hacerse cargo de cómo se inserta en la sociedad, en especial cuando trata temas sensibles como los crímenes de lesa humanidad perpetrados por un régimen dictatorial. Una consecuencia de esta labor, meticulosa y socialmente responsable, es que el trabajo del poeta debe formar parte de un discurso que respete la memoria y el relato existente de aquellas víctimas de la dictadura; por lo tanto, debe evitar caer en la corriente neoliberal que engulle y asimila toda producción artística. Estas obras construyen un discurso que se opone a las ideas hegemónicas y a la repetida idea de “dejar el pasado atrás”, pues si estas ideas continúan resonando en el presente es porque todavía queda algo que decir, heridas que sanar e injusticias que subsanar.

Considerando que la memoria es un concepto central en esta investigación, la pregunta “¿memoria sobre qué?” debe ser respondida. Lo que interesa es la memoria sobre la violencia, los hechos traumáticos y la forma en que estos son rememorados. La pregunta de Adorno todavía resuena, y no, no se puede escribir poesía después del horror, al menos no de la misma forma en que se hacía antes; al menos así va la línea de los artistas documentales, si se piensa que Reznikoff en realidad no escribió ni una letra de su libro *Holocaust*; sino que lo construyó, lo montó, a partir de los documentos, de la

memoria, del archivo, que había quedado ahí, como evidencia de los actos inhumanos cometidos.

En la actualidad también nos estamos reponiendo de un evento traumático: las dictaduras latinoamericanas del siglo pasado, las que han dejado una marca imborrable en las sociedades que oprimieron, marcando incluso a quienes no las vivieron por completo. Así como en Europa se hicieron estos cuestionamientos, en Latinoamérica se vive un proceso similar, también estamos construyendo una *posmemoria*, la que según Marianne Hirsch consiste en que:

Los descendientes de las víctimas supervivientes, de los verdugos y de los testigos de acontecimientos traumáticos a gran escala sienten una conexión muy profunda con los recuerdos de la generación precedente, hasta el punto de equiparar dicha conexión con una forma de memoria. (2021, p.11)

De esta manera, la generación de postdictadura se ha visto enfrentada a un dilema similar al que vivieron en Europa después de la Segunda Guerra Mundial: “¿Cómo se debe recordar la violencia sufrida?”, claramente no hay una respuesta absoluta frente a un tema tan sensible, ni se planea desestimar el trabajo realizado por instituciones como el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile; pero sí se plantea que la memoria museística no es suficiente, ya que si la memoria es un relato, un discurso, siempre existirán voces que no se incluyen dentro de él, miradas que quedan fuera. Por lo mismo los poetas documentales disputan la memoria, planteando otra forma de llevar a cabo el acto de recordar, construyendo otro relato, otra memoria.

Por lo anterior, el documento se convierte en una herramienta en el ejercicio de la memoria, ya que evidencia lo ocurrido, además, como dice Walter Benjamin, todo

documento que registra la civilización también es un reflejo de la violencia (2008), e incluso el mismo acto de archivar es un acto “violento”, porque esta acción implica establecer un orden e imponer leyes, y toda ley es instituida siempre desde la violencia (Derrida, 1997). Aquí convendría hacer una aclaración, ya que cuando se habla de la violencia de archivar se hace referencia a la imposición de una idea, a una batalla por un concepto —el de memoria—; en ningún caso es una violencia que busca equiparar el acto violento que denuncia, pues la violencia del acto de archivar es simbólica, ya que incorpora y consigna un hecho a un sistema de clasificación normado y controlado. Entonces, archivar es una respuesta al intento de “dejar el pasado atrás y mirar hacia el futuro”, idea tantas veces repetida en los discursos que apelan por una paz social a costa de la posibilidad de justicia y reparación. El trabajo con el archivo nos obliga a mirar hacia el pasado, a posar la mirada sobre las ruinas que van quedando atrás.

En esta época en que las subjetividades individuales permean nuestra sociedad, cuando pareciera que todo discurso siempre es válido, se torna imprescindible volver la vista hacia atrás, tal como el ángel de la historia, mas no en busca de un camino hacia el pasado, sino que indagando en él para comprenderlo y movernos hacia un porvenir mejor. Es por este motivo que la poesía documental, y su trabajo con los vestigios de la violencia, constituye un ejercicio de memoria necesario para no caer en las trampas de una relativización extrema de valores que amenaza con volver aceptables los actos inhumanos perpetrados. Pero el documento no es una muestra exacta de la realidad, ya que ha sido escogido, montado y editado; pero eso no le quita su carácter fáctico, por lo que se genera una tensión entre lo ficcional que se asume en una obra poética y lo real que aporta el documento. Así también lo dice Daniela Dorfman (2022):

Aunque el archivo no es, entonces, reflejo ni prueba de los hechos, y aunque debe ser construido en montaje con otros archivos, sigue siendo un testimonio de algo; el archivo es construido pero no es ficción, es una escritura «con sintaxis e ideología» y, por lo tanto, para leerlo es necesario tensionar narración y documentación. (p. 371)

A partir de esta tensión entre lo representado y su representación, que se encuentra presente en el arte de archivo, se configura un nuevo relato sobre el pasado que circula en el presente, una forma de hacer memoria distinta a la tradicional que la entiende como un monumento al pasado. Trabajar con el archivo es escuchar los ecos del pasado y responderles, ponerlos en evidencia, traerlos al presente. Es trabajar con algo que estuvo y a la vez está, una experiencia equivalente a observar las estrellas, pues lo que se percibe es su luz viajando hacia nosotros y no la estrella en sí misma, la que pudo haberse consumido hace miles de años atrás, pero cuyos vestigios todavía pueden ser leídos.

### **El Camino Hasta Ahora**

Respecto a qué se va a leer, es provechoso hacer una breve revisión de la tradición poética chilena, pues las obras de la postdictadura no surgen de la nada, sino que parecieran responder a una línea crítica que se puede trazar hacia los poetas chilenos de épocas anteriores.

Resulta complejo hablar de generaciones o plantear de manera tan taxativa el acto de agrupar a los autores en una corriente literaria específica, ya que se corre el riesgo de coartar las posibilidades de análisis y de relación entre distintas obras, separándolos por criterios inflexibles como el tiempo o el año de nacimiento; sin embargo, cuando se trata de eventos colectivos traumáticos e ineludibles, como el Golpe de Estado en Chile (un

golpe tan fuerte en la vida como el odio de Dios, diría cierto poeta peruano), sí se puede hablar a nivel generacional, pues de una u otra forma cada individuo se vio determinado por el contexto social del país.

En los tiempos previos a la dictadura había una inclinación a formar agrupaciones, movimientos o generaciones artísticas y literarias por la afinidad de los individuos, ya sea porque coincidían en sus visiones de mundo o porque el azar pareciera agruparlos en algún lugar como un bar, una universidad o un café. Si trazamos una mirada general al pasado nos encontramos a Lastarria como jurado del concurso literario de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile que en 1860 escogiera “La aritmética del amor” de Blest Gana como ganadora, dando pie a un grupo de escritores influenciados por el realismo y con un potente deseo de plasmar la sociedad chilena en sus obras. Movimientos como el criollismo y el modernismo, ambos surgidos a finales del siglo XIX, y el imaginismo, que aparece en la década de 1920, también fueron corrientes que calaron profundamente en la sociedad chilena.

Durante el siglo XX surgieron distintas generaciones o colectivos literarios -las generaciones de los 20, del 38, de los 50 y la del 60- que plantearon sus propias nociones de lo que debía ser la poesía, es en medio de estos procesos de búsqueda que hay algunos autores esenciales en lo que fue la construcción de nuevas formas de escribir, entre ellos podríamos mencionar a: Nicanor Parra (1914-2018) y su antipoesía que cuestionó los cánones literarios de la época junto con sus artefactos y quebrantahuesos que ampliaron el repertorio del arte; Enrique Lihn (1929-1988) y su cuestionamiento constante a la figura y el quehacer del escritor, su incansable trabajo cultural siendo parte de diversos colectivos y proyectos que no se limitaron solo a la literatura y su enfoque a la poesía urbana, en particular con *El paseo Ahumada* (1983); otro hito dentro de la poesía chilena

está en Juan Luís Martínez (1942-1993) y su poesía visual, en particular con *La nueva novela* (1977), aquel mítico libro-objeto que mezcla poesía, documentos y elementos gráficos; por último también se destaca Jorge Torres Ulloa (1948-2001), poeta valdiviano que en 1991 lanza *Poemas encontrados y otros pretextos*, un poemario documenta, el que construye a partir de recortes de periódicos, el montaje y el collage. Así, se puede afirmar que en Chile existe una inquietud por parte de los poetas de cuestionar y experimentar con la poesía, sus formas, sus técnicas y los temas que esta trata.

Otro grupo de artistas que merecen un reconocimiento por su influencia en el ámbito cultural chileno son aquellos a los que Nelly Richard llamó “Escena de Avanzada”, caracterizándolos como un grupo que está en búsqueda de nuevas formas de representar en un contexto adverso para las artes y la libertad de expresión, ya que se dedicaron al arte en medio de la dictadura chilena:

Una vez escindido el código de representación por las violentas fracturas que disociaron la conciencia interpretante y materia de la experiencia, sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconciliable con la Historia en mayúscula de los vencedores. (Richard, 2020, p.14)

A este grupo en particular debemos la complejización de las formas de representación en el arte, ya que debían eludir la censura del régimen de Pinochet, lo que forzó a que muchas veces sus mensajes fueran crípticos y requirieran mucha confianza en sus espectadores y en la crítica de arte; ya que en el contexto en el que se encontraban el decir las cosas directamente podía significar censura, tortura o incluso la muerte. Dentro de la “Escena de Avanzada” destaca el colectivo CADA (Colectivo Acciones de Arte) conformado por los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, los artistas visuales Lotty

Rosenfeld y Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells. En la Figura 2 se puede ver una intervención del colectivo llamada “Para no morir de hambre en el arte”, en donde entregaron cien bolsas de leche a pobladores de La Granja en 1979.

**Figura 2**

*Fotografía del colectivo CADA repartiendo leche a pobladores de La Granja en 1979*



*Nota:* Imagen obtenida del archivo digital de Memoria Chilena.

Sobre la *Escena de Avanzada* existen múltiples estudios, pero pareciera ser que la generación posterior a ellos, los poetas que escribieron después de la dictadura chilena, no han sido tan estudiados. Un investigador que se ha centrado en aquellos que comenzaron a publicar en la década de los años 90 y comienzos del 2000 es Javier Bello, quien bautiza a esta generación como “Los náufragos”: un grupo de autores nacidos en los setenta, poetas que crecieron con los horrores de la dictadura y cuya creación está atravesada por aquel recuerdo imborrable, una generación que se “perdió” en los márgenes y que crearon desde ahí, atrapados en una época en que la literatura ya no era

tan peligrosa como durante la dictadura, pero que tampoco tenía un propósito claro. Estos poetas perdieron su puerto y su faro, pues no tienen un origen al que regresar, y también extraviaron sus velas, porque dan la impresión de no ir hacia ningún lado; permanentemente a la deriva. Bello, al referirse a las obras de estos poetas, señala que:

La imagen fundamental de representación del sujeto y las figuras centrales en las obras de estos poetas se pueden concentrar en el concepto de “los náufragos” - vagabundos, nómadas, transeúntes, viajeros, navegantes, caminantes, argonautas, acompañados de, o transformándose en, una densa fantasmagoría - en tanto constituyen una percepción perdida que encuentra refugio en la escritura del espacio cerrado, heterotópico, según el concepto de Michel Foucault; territorio que también está a la deriva, un portulano problemático y desesperado en su representación sin lugar, donde el encierro reproduce, tergiversa o desmantela la ilusión de lo externo y lo real. (2011, p. 41)

Estos autores quedan ubicados en un espacio extraño e incómodo, un lugar que pareciera ser otro distinto al que conocían, inhóspito de habitar e imposible de sentir como propio; se perciben rehenes en una transición que se caracteriza por un negacionismo absurdo, mientras ven a un dictador sentado en la cámara de senadores sintiendo que nada de lo sucedido fuese real, como si el país entero les hiciera *gaslighting*, cuestionando lo que vivieron. A partir de estas contradicciones, como herramienta frente al olvido, aparece la poesía como un ejercicio personal de memoria, en la que, a través de la intimidad del hablante, se construye un recuerdo a partir de fragmentos que quedaron atrás. Los náufragos “son los nuevos ciudadanos, sin tiempo, sin historia, caracterizados sólo por fragmentos que son comparados a los restos de la despensa de una casa abandonada” (Sepúlveda, 2013, p. 159).

Como complemento, Nelly Richard (2001) también realiza un análisis y una caracterización de la escena artística de postdictadura, abarcando un periodo más extenso que Bello, lo que pareciera más adecuado, ya que estos “náufragos” no terminaron su viaje a comienzos de los 2000; sino que han continuado produciendo durante el siglo XXI, incidiendo en el campo cultural chileno. Las principales características de esta generación, según la académica francesa, podrían resumirse en: una tensión entre las identidades periféricas y el impulso homogenizante de la sociedad neoliberal, la lucha del arte por no caer en el brillo de lo mercantil y la búsqueda de un efecto social de la obra de arte desde el presente, reconociéndose contemporáneo en un sentido *agambeniano*.

El presente pasa entonces a ser el nudo disyuntivo capaz de hacer que el recuerdo no sea una vuelta al pasado (una regresión que sepulta la historia en el nicho del ayer) sino un ir y venir por los recovecos de una memoria que no se detiene en puntos fijos, que transita por una multidireccionalidad crítica de alternativas no concertadas. (Richard, 2000, p. 29)

Continuando con las reflexiones sobre esta generación, Magda Sepúlveda (2010) caracteriza la poesía de la Transición como aquella en la que aparece la voz del *testigo imposible* de Agamben (2005), según quien la labor de testimoniar los horrores no será de las víctimas, pues incluso si lograron sobrevivir, están tan destruidas que ya no tienen voz, por lo que esta labor ética es de alguien más, de un testigo que no estuvo ahí, un *testigo imposible* que será “quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (p. 34). En esta misma línea, la autora también analiza el fenómeno de la década de los 2000, en la que

los discursos y las voces buscan denunciar el pasado mediante las marcas que encuentran en sus cuerpos, nuevamente hablando desde el vacío para exigir un lugar para las víctimas, pero no solo de la dictadura, sino que también las víctimas de una sociedad discriminadora, ellos quieren denunciar el dolor de otros.

Ellos polemizan con los problemas de clase, étnicos, etarios o de género del país. Entonces vinculan dos archivos, las fotos de los personajes con el archivo de la música pop. A través de estas nuevas representaciones, estos jóvenes desencantados hicieron ver las crisis de la cultura blanca y heterosexual que proponía el Chile oficial. (Sepúlveda, 2011, p.203)

Enfocándonos en las semejanzas más que en las diferencias en lo planteado por Magda Sepúlveda, encontramos a una generación que ha buscado dar voz a aquellos que no la tienen, una actitud permanente de denuncia que surge, precisamente, de los márgenes, de aquello que el discurso oficial desea dejar fuera, escondido, olvidado; pero que se niega a permanecer ahí. Se va a seguir hablando de la dictadura y sus víctimas mientras todavía quede algo que decir al respecto.

Otro estudioso que ha puesto la mirada en esta generación de la Transición es Claudio Guerrero (2017), el que la caracteriza como “una generación crítica, pero sin fuerzas, que se dispone con culpa a entregarse casi sin resistencia a la derrota: la instalación definitiva de un Chile neoliberal, individualista y competitivo, en donde ya no se confía en nadie” (p. 221), en medio de la “estupefacción y la perplejidad de sentirse a la deriva abrazando la nada” (p.220). Como se puede observar, nuevamente encontramos a una generación desterritorializada, en una búsqueda a la que le faltan fuerzas.

Esta generación de postdictadura se ve en un nuevo contexto en donde la oposición entre cultura y política ya no es tal, por lo que el antagonismo como característica esencial de las producciones artísticas perdió fuerza, se suavizó la vida y se les invitó a todos a celebrar una fiesta de la democracia, guardando el pasado en una caja sellada, jugando al empate entre víctimas y victimarios como condición para la tan ansiada paz social. En consecuencia, “la poesía de este periodo se mueve entonces dentro de estas tensiones, la sintopatología del olvido que privilegia espacios de tránsito, por un lado; y la estética del recuerdo que privilegia idealizar espacios cívicos de encuentro comunitario, por su lado contrario” (Sepúlveda, 2013, p.19); así, los poetas de este periodo parecieran estar siempre atrapados en espacios liminales, en búsqueda permanente de un faro que les permita arrojar luz desde el presente a la oscuridad del pasado, cuyas vetas nos alcanzan todavía hoy, ad portas de conmemorar medio siglo desde ocurrido el Golpe de Estado.

A modo de resumen, en este intento por conceptualizar a la generación de la Transición, encontramos una base teórica importante en Javier Bello, la que se ve complementada y expandida por Nelly Richard, Magda Sepúlveda y Claudio Guerrero; quienes nos presentan a un sujeto que habla desde el hueco que dejó la dictadura, quien presta su voz a aquellas víctimas de la violencia, convirtiéndose en el *testigo imposible* de Agamben, una voz de denuncia por aquellos que no pueden hablar, ya sea porque fueron forzosamente desaparecidos o porque la sociedad ignora sus voces.

Otra característica relevante de algunos poetas de esta generación, en los que estará el foco del trabajo, es el trabajo con el archivo, con todo lo que implica este procedimiento, lo que les permite no solo problematizar lo que se entiende por realidad o ficción; sino que también abre las posibilidades a la problematización de los mismos

procedimientos de creación, revela las decisiones previas y el trabajo de recolección de materiales (documentos) que llevan a cabo los artistas, lo que se condice con una decisión anterior sobre los elementos con que se desea trabajar, porque todo documento consigna algo, así que ellos sabrán de antemano que su trabajo estará estrechamente relacionado con el pasado.

Como plantean Guerrero y Hernández (2020, p.92), estos poetas crean a partir de textos que no son considerados literatura, interviniéndolos y montándolos para explorar las dimensiones productivas de la literatura, cuestionando los conceptos de aura u originalidad; pero también para revelar una postura ética que expone los vínculos entre política y poesía, dándole importancia al contexto social chileno tanto de la dictadura como de la postdictadura. No es literatura testimonial, ya que el autor no toma prestadas las voces de los testigos de los hechos, es literatura que cuestiona el presente mediante su trabajo con documentos que lo anclan al pasado.

Además de esta tradición nacional, estos autores también pertenecen al mundo, tanto por las características de la contemporaneidad como por sus actividades que los mantiene conectados con la sociedad global; por lo que se puede decir que otras condiciones de realización de su obra están dadas por el arte contemporáneo como un gran marco de producción al que responden con una actitud de crítica social y de cuestionamiento constante sobre las formas en que se produce el arte, sus materiales, sus procesos de recolección revelados, el montaje e intervención sobre lo que ya existe y el borramiento y la desaparición como procedimientos para comunicar un punto de vista. Estrategias que ya han sido utilizadas en el arte, pero que son retomadas como una forma para construir un nuevo relato sobre el pasado con el archivo como herramienta principal de trabajo.

Como conclusión, a estos autores se les leerá y analizará considerando su interés por el proceso de creación y circulación de su obra, es decir, como artistas conceptuales; también como náufragos, por el despojo del puerto al que se puede volver, es decir, como sujetos que renuncian a la búsqueda del origen y, finalmente, como poetas documentales por su uso del documento en sus trabajos como elemento central de los mismos.

### **Formas de Recordar: Archivo y Memoria**

Para hablar con los muertos  
hay que saber esperar  
- Jorge Tellier

#### **Figura 3**

*Militares quemando libros el 24 de septiembre de 1973 en Santiago de Chile*



*Nota: Fotografía obtenida del archivo digital de la BBC.*

¿Qué se puede salvar del fuego del olvido? La pulsión de archivo es una forma de resistencia frente a la pulsión de olvido que habita en todos nosotros. Así lo plantea Derrida (1997) cuando afirma que el *mal de archivo* es el impulso de consignación de la

psique humana que surge como respuesta a la pulsión de olvido, equivalente a la pulsión de muerte de nuestra psiquis. Esto que provoca la necesidad de resignificar las experiencias humanas en un sistema complejo (el inconsciente freudiano) que resista la posibilidad de desaparecer y que sea capaz de perdurar en el tiempo. He aquí una de las claves para entender el concepto de archivo y diferenciarlo de una mera acumulación de documentos o saberes, porque “si el almacenar o coleccionar consiste en «asignar» un lugar o depositar algo -una cosa, un objeto, una imagen- en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de «consignar»” (Guasch, 2011, p.10); es decir, si todo es un archivo, entonces nada sería un archivo, por lo tanto la característica esencial de este es su función de consignar, trabajar con el olvido. De esta manera, no podría existir un archivo sin un arconte, un guardián, alguien que haya decidido qué es lo que debe ser recordado y qué es lo que no, porque dicha consignación posee un carácter clasificatorio y selectivo, ni todo está olvidado ni todo será recordado.

En esta línea que entiende la memoria, la que comparamos con el archivo, como un fenómeno de clasificación y selección, que trabaja entre el olvido y el recuerdo, Todorov (2000) plantea que:

En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia de Funes el memorioso) y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. (p. 13)

Ahora, si lo que se intenta problematizar son los conceptos de archivo y memoria, se debe distinguir inicialmente que ambos conceptos no son comparables sin que aparezca tensión entre sus características, “la precaución de diferenciar archivo y memoria busca evitar la tendencia identificadora del archivo con lo ya sido” (Tello, 2018, p.44). Por lo que se tratará cada uno de estos conceptos antes de profundizar en sus áreas problemáticas.

### **El Archivo**

El archivo, en términos de Michel Foucault, adquiere una significación más amplia y profunda que la mera noción de un espacio físico destinado a almacenar documentos. Foucault concibe el archivo como un dispositivo que va más allá de su función aparente de conservación y ordenamiento de registros históricos. Se trata de un sistema complejo de poder que despliega su influencia en la producción y regulación del conocimiento y la verdad en una sociedad determinada.

El archivo no se limita únicamente a ser un repositorio pasivo de información, sino que es un entramado de prácticas, técnicas y procedimientos que establecen las reglas y normas para la aparición y circulación de enunciados en un contexto histórico y social específico. Como sostiene Foucault, "el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares" (2002, p.219).

El poder del archivo radica en su capacidad para determinar qué es registrado y qué es excluido, qué es considerado válido y qué es marginado. El archivo no solo selecciona y organiza los documentos, sino que también impone categorías, clasificaciones y jerarquías sobre los discursos y los objetos de conocimiento. En palabras de Foucault, "[el archivo] es el sistema general de la formación y de la transformación de

los enunciados" (2002, p.221). De esta manera, el archivo no solo refleja la historia, sino que también la produce y la moldea de acuerdo con las dinámicas de poder imperantes en una sociedad.

Foucault nos invita a cuestionar la autoridad del archivo y a examinar las relaciones de poder y las exclusiones inherentes a su funcionamiento. El archivo se convierte en un mecanismo de control y exclusión que establece los límites de lo que es posible y aceptable en términos de conocimiento. El archivo impone normas, selecciona y excluye, influye en la conformación de las narrativas históricas y sociales, y define qué discursos y perspectivas son reconocidos y valorados.

Una vez considerada esta perspectiva foucaultiana del archivo, cabe preguntarse cuáles son los criterios con que se selecciona, cuáles son esas líneas de poder que intervienen en la construcción de este dispositivo que es el archivo. He aquí una pregunta que se puede relacionar con lo que Rancière (2009) denomina *El reparto de lo sensible*, un sistema que determina qué es y qué no es arte, o, dicho de otra forma, qué es lo que el arte puede hacer y dónde está su límite, ya que, según el filósofo francés, el arte no puede utilizar herramientas que no hayan sido aceptadas previamente en el régimen en el que estas existen.

Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse, descansan sobre la misma base. (p. 19)

Un último punto importante antes de entrar en los aspectos problemáticos del archivo es diferenciar entre el archivo y el documento, pues a pesar de que hasta ahora parecieran utilizarse como sinónimos -poesía documental y poesía de archivo-, en realidad no lo son. El archivo efectivamente es un espacio (físico o virtual) en donde se almacenan documentos que consignan algún evento, y los documentos son los elementos fácticos que existen para consignar aquel evento; pero no todo documento proviene de un archivo, ni todo archivo admite cualquier documento. Una fotografía familiar perdida que se vende en una feria de antigüedades es un documento, pero no pertenece a un archivo, por lo que si un artista decide trabajar con aquel documento estaría creando, efectivamente, arte documental, mas no sería arte de archivo, o no se le podría clasificar dentro del giro archivístico del arte. Por lo que todo arte de archivo implica el trabajo con documentos, pero no todo trabajo con documentos configura un arte de archivo. Esta aclaración se sentía necesaria frente al impulso de utilizar “documental” y “de archivo” como sinónimos; en esta investigación, incluso en su título, se habla de poesía documental, porque efectivamente el objeto de estudio es poesía documental y así se le conoce ampliamente en los círculos culturales, pero para ser completamente claros, los autores que se trabajan no son solo poetas documentales, ellos son poetas de archivo o poetas archivísticos.

Un aspecto problemático del archivo lo encontramos en su materialidad, ya que al hablar de archivo es casi inevitable pensar en grandes estantes, llenos de documentos antiquísimos, cuya sola manipulación los amenaza en convertirlos en polvo; y es posible afirmar que sí existen archivos con tales características, lugares donde los investigadores deben entrar con el máximo cuidado; pero aquellos no son los únicos tipos de archivo, pues toda tecnología con capacidad de almacenamiento y susceptible de organización

puede convertirse en archivo. Se debe recordar que lo esencial es que el archivo consigna, independientemente de si es a través de una colección de periódico de tres siglos de antigüedad o un disco duro con las fotografías de un viaje.

Diversos investigadores han teorizado sobre este aspecto en particular, reconociendo que lo material del archivo tiene implicaciones significativas en la producción y el acceso al conocimiento, y plantean cuestionamientos acerca de su naturaleza y su relación con la memoria, el poder y la interpretación.

Según Foucault (2002), el archivo es más que un lugar de almacenamiento pasivo de documentos, ya que es un sistema complejo de relaciones en el que se negocia el poder de selección, conservación e, incluso, interpretación de los documentos ahí almacenados. Es decir, el archivo no es simplemente un lugar donde se almacenan documentos, sino un sistema de relaciones entre ellos. También se destaca que las prácticas de organización, clasificación y conservación de los documentos tienen un impacto directo en la selección y la interpretación del conocimiento histórico. Además, señala que el acceso a los archivos y la manipulación de su contenido están influenciados por factores económicos y políticos. Así el archivo es limitado, pero no definido por su materialidad.

Derrida (2003), por su parte, también cuestiona la noción tradicional de archivo como un depósito estático y propone una visión más compleja y dinámica. En su obra *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas* afirma que “al ser siempre finito y, por consiguiente, selectivo, interpretativo, filtrador y filtrado, censor y represivo, el archivo representa siempre un lugar y una instancia de poder” (p.61). Desde esta perspectiva, Derrida destaca que el límite de lo material del archivo implica procedimientos de ejercicio del poder por su imposibilidad de abarcar todo.

En resumen, el problema de lo material del archivo invita a considerar tanto su aspecto físico, como las condiciones materiales y las técnicas utilizadas para su preservación, organización y acceso, así como también los criterios para aplicar estos métodos de selección.

Si consignar es la función del archivo, otro aspecto a considerar es la relación que este tiene con el tiempo, ya que el archivo no existe solo como un recuerdo del pasado, sino que desea hacer presente lo consignando para influir en el futuro. Volviendo al ángel de la historia de Benjamin, que avanza mirando hacia atrás, trabajar con el archivo es ir hacia el porvenir con los ojos puestos en las ruinas que permanecen detrás de nosotros, una suerte de habitar en múltiples momentos a la vez, pero conociendo con toda claridad los límites entre ellos. Para comprender mejor la complejidad temporal del archivo se puede pensar en la dicotomía de acto/potencia existente en la filosofía tradicional, es decir, algo se hace o se puede hacer, pero nunca simultáneamente, porque una vez realizado el acto este deja de ser potencia y para ser potencia el acto este aún no debe ocurrir. Según Derrida (1997), el concepto de archivo se escapa de esta dicotomía, pues encierra en él tanto lo ocurrido, la referencia a un origen y un saber pasado, como el porvenir de este saber, porque el archivo está en constante modificación y actualización. El archivo es mutable e ilimitado -exceptuando las limitaciones físicas- pudiendo absorber todo tipo de nuevos documentos, reorganizándose a sí mismo las veces que lo necesite.

Entonces, documento y archivo no son lo mismo, el documento es un objeto único que “se caracteriza asimismo por su doble temporalidad: la de su origen pasado y la del presente del cual ha sido extraído” (Klein, 2019, p.5) y que puede ser parte de un archivo. De esta forma, al comprender la doble temporalidad de este elemento fáctico, emerge la

duda respecto a cómo se puede relacionar con la memoria; al ser el documento un enlace entre varios puntos temporales posee la capacidad de conectarnos con otro tiempo, con otras personas, con otros hechos; aunque se debe matizar que la medida de lo real de aquel pasado al que nos lleva varía dependiendo de las intenciones, prácticas, decisiones creativas y éticas de los autores.

Este pensamiento en el que resuena la voz de Benjamin instala la figura de la *anacronía* [énfasis agregado], no como error metodológico en la historia, sino como montaje de acontecimientos en el acto de la memoria, donde las catástrofes de otros tiempos emergen para interrumpir la normalidad de un presente que a la luz del pasado vuelve sintomáticos los extraños acontecimientos con los que parece “repetirse” la historia. (Diéguez, 2017, p.13)

Dicho de otra forma, el juego con el tiempo es una decisión que busca instalar una forma de relacionarse con el pasado desde una subjetividad actual que ve en el presente las consecuencias y los ecos de la dictadura todavía demasiado vivos.

Finalmente, el tercer punto a tener en cuenta es el acceso al mismo archivo, ya que la tarea de recolección presentará sus propias dificultades y revelará un área problemática importante. Por ejemplo, si consideramos el inconsciente como un archivo personal, solo se puede acceder a él en circunstancias muy particulares; si se piensa en el archivo histórico, se requieren medidas de seguridad y cuidado especiales para interactuar con los documentos sin deteriorarlos; si el archivo tiene que ver con momentos complejos en la historia de una sociedad, como lo fue la dictadura, las dificultades se encontrarán en los pactos de silencio y en la reticencia de las autoridades a desclasificar documentos que los pueden perjudicar, en suma, a enfrentarse a los poderes fácticos.

Es la puerta pues, el signo más radical del problema de acceso, al mismo tiempo que el lugar de ingreso a la construcción imaginaria de lo que hay detrás. La puerta aparece como asunto en sí misma y como mediadora de lo que hay más allá. Entonces, aparece como dificultad y como posibilidad, pues la puerta cerrada no me permite la lectura de lo que hay del otro lado, pero *me obliga a leer la propia puerta y sus posibilidades de cierre y apertura*. (Insunza, 2017, p.81)

De esta forma, la puerta, el acceso, deja de ser una parte pequeña del proceso de recuperación de la memoria; por el contrario, es un asunto fundamental, porque el trabajo de los poetas documentales comienza por esta investigación, por esta búsqueda de sus materiales en la realidad. El que el archivo siempre implique un arconte, un guardián, una puerta, obliga a quienes desean trabajar con él ser parte de las relaciones de poder que atraviesan la sociedad.

En resumen, se propone investigar y analizar el archivo desde estas tres aristas: materialidad, temporalidad y acceso; para así construir una mirada que ayude a develar algunas de sus características y qué formas de la memoria emergen del trabajo con el archivo.

### **La Memoria**

La palabra "memoria" tiene su origen en el latín "memoria", derivada del verbo "memor", que significa "recordar" o "tener en la mente". La raíz etimológica de esta palabra se relaciona con el término griego "mimnēskomai", que también se traduce como "recordar". Estas raíces etimológicas señalan la capacidad humana de retener y evocar experiencias, conocimientos y vivencias pasadas. La etimología de "memoria" revela la estrecha conexión entre el acto de recordar y el concepto mismo de memoria, destacando la importancia de esta facultad cognitiva en la vida humana y su influencia en la

construcción de la identidad y la continuidad histórica, en particular se destaca la idea de retener, es decir, recordar no es algo que suceda de forma automática; sino que implica un esfuerzo, un trabajo por retener y evocar en ciertos momentos.

Elizabeth Jelin (2002) hace una importante diferenciación entre los procesos de la memoria al distinguir aquellos pasivos de los activos, relacionándolo con los que en psicología llaman reconocimiento y evocación, siendo el primero un proceso automático en el que se relaciona algo con un recuerdo del pasado y un segundo procedimiento que necesita de un esfuerzo mayor por parte del sujeto que recuerda, por lo mismo ella llama al proceso de recordar activamente un trabajo, una labor consciente que se realiza por una necesidad ética de recordar.

Llevado al plano social, la existencia de archivos y centros de documentación, y aun el conocimiento y la información sobre el pasado, sus huellas en distintos tipos de soportes reconocidos, no garantizan su evocación. En la medida en que son activadas por el sujeto, en que son motorizadas en acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente, esas evocaciones cobran centralidad en el proceso de interacción social. (Jelin, 2002, p.23)

En el contexto de crímenes contra los derechos humanos, la memoria colectiva adquiere una relevancia significativa, convirtiéndose en una poderosa herramienta para preservar el pasado y exigir justicia en sociedades que han experimentado violaciones sistemáticas de los derechos fundamentales. A través de la memoria colectiva, las comunidades pueden mantener viva la memoria de las víctimas, desafiando los discursos impuestos por regímenes opresivos que llaman a superar el pasado y a un perdón generalizado en favor de la paz social. Así, el trabajo que se realiza para construir una

memoria colectiva es un llamado a la reflexión ética y social, con el propósito de prevenir la repetición de tales atrocidades en el futuro. En este sentido, la memoria colectiva no solo sirve para honrar a las víctimas, sino también para construir una sociedad más justa y respetuosa de los derechos humanos.

Es esta memoria colectiva la que interesa, ya que esta no es una investigación sobre las formas en que los individuos realizan sus trabajos de memoria; sino cómo la poesía de archivo se relaciona con ella a través de la construcción de un relato que disputa el discurso establecido. Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de una memoria colectiva?

Se la puede interpretar también en el sentido de memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social —algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios— y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos. (Jelin, 2002, p.22)

Al entender la memoria colectiva como algo más complejo que una colección de datos, considerando también las dinámicas sociales y códigos culturales, se abre la puerta a la posibilidad de que existan hegemonías, censuras, prohibiciones y manipulaciones. Por lo que cabría preguntarse si existe solo una memoria o un conjunto de ellas, pareciera que en realidad existen múltiples discursos colectivos en disputa, algunos de ellos pueden complementarse, mientras que otros son incompatibles, como el discurso de “no eran blancas palomas” niega el mismo hecho de que hayan existido violaciones a los DDHH.

## **Formas del Dolor: Violencia y Dictadura**

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... Yo no sé!  
- César Vallejo

La dictadura chilena es un evento fundacional de la sociedad actual, pues sus consecuencias siguen presentes, incidiendo en todos nuestros recorridos y posibilidades; la dictadura sigue presente en lo económico, en la jerarquización social, en el miedo a desobedecer, en las monedas de 10 pesos, en los vecinos colgando la bandera el 11 de septiembre, en el coqueteo permanente con el fascismo frente a cualquier hecho que amenace la propiedad privada; la dictadura sigue dolorosamente presente.

Este fue un oscuro período de gobierno autoritario que se desarrolló en el país entre 1973 y 1990, liderado por Augusto Pinochet. Fue caracterizada por la represión sistemática de cualquier tipo de oposición política y social. El régimen utilizó la violencia y la tortura para controlar a la población y silenciar a sus oponentes. Se estima que más de 3,000 personas fueron asesinadas o desaparecidas durante este período.

Las violaciones a los derechos humanos se volvieron cotidianas y abarcaron una amplia gama de actos. Uno de los aspectos más inhumanos fue la detención y tortura de miles de personas, tanto oponentes políticos como civiles sin nexos con la política. Muchas de estas personas fueron retenidas en campos de concentración y centros de detención secretos, donde fueron sometidas a torturas extremas y tratadas como ningún ser humano debería ser tratado. Además de las detenciones y torturas hubo ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas, lo que dejó un vacío tan doloroso que hasta el día de hoy muchas personas siguen buscando a sus familiares detenidos desaparecidos,

con la esperanza de poder encontrar *algo* que sepultar; estamos rodeados de Antígonas rogando a un cruel Creonte que le permita dar los rituales fúnebres que den un descanso al alma, tanto la del fallecido como la del que lo despide. La desaparición forzada es un acto peor que el asesinato, porque niega toda posibilidad de cierre, pues los seres humanos necesitamos el ritual de la sepultura como un símbolo de despedida; el negar este adiós es un acto tan terrible que ni siquiera Aquiles se lo pudo negar a su enemigo, Priamo, cuando acudió a pedir su permiso para enterrar a su hijo, Héctor.

Este procedimiento de la desaparición forzada es lo que Claudio Reyes (2017) llama “deslocalización”, una forma de castigar a todo el entorno de los culpables de pensar distinto, pues no solo se castiga al disidente mediante la tortura y la muerte; sino que también se daña a sus cercanos negándoles la posibilidad de inscribir a su ser querido en un cementerio, en un listado, en una sepultura y se les condena a buscar de forma incansable cualquier resto posible que permita cerrar el círculo de aquella vida que fue arrebatada, pero que dejaron suspendida para siempre, lo condenaron a la no-inscripción en el espacio social, pues los muertos también tienen un lugar determinado en nuestra sociedad.

Además, para reafirmar el control social, el régimen también violó los derechos de libertad de expresión y de prensa, cerrando medios de comunicación y persiguiendo a periodistas y escritores que intentaban denunciar los males de la dictadura, manteniéndolos amordazados - no siempre metafóricamente-, y coartando la posibilidad de revelar los males que ocurrían en el país. La educación y la cultura también fueron objeto de censura y control, con el objetivo de imponer la ideología del régimen y evitar la crítica y el disenso. Así no perseguían solo el control sobre los cuerpos y las vidas, también querían controlar las ideas. El dictador utilizó estos mecanismos de control para

construir un nuevo relato que intentaba despolitizar la sociedad, que presentaba la violencia como una consecuencia natural para aquellos “revoltosos” que se oponían al orden y que nada debían temer aquellos ciudadanos de bien que no se involucraran en aquellas actividades; durante este periodo se buscó un “disciplinamiento de la sensibilidad, que ha permitido la construcción de un espectador-cliente, que observa pasivamente la impunidad de los crímenes, dejando el compromiso como un deber exclusivo de los afectados directos” (Urrutia, 2017, p. 129).

El régimen también violó los derechos económicos y sociales, con la implementación de políticas económicas neoliberales que generaron una gran desigualdad social y económica. El modelo económico neoliberal promovido por Pinochet y sus *Chicago Boys* favoreció a las élites económicas y políticas en detrimento de las clases populares, generando una serie de problemas sociales y económicos cuyas consecuencias se extienden hasta el día de hoy; así su control se extendió a toda la sociedad, ganándose el favor de aquellos que controlaban los medios de producción, con una promesa de prosperidad económica en detrimento de los trabajadores, movimiento desarticulado y convertido en una ciudadanía pasiva, tranquila, que espera su oportunidad de ascender, aumentando el individualismo necesario para ejercer el mal, pues como dijo Hanna Arendt, el mal se burocratizó, se convirtió en una característica de la sociedad que podía ser ignorada por aquellos que no lo sufrían, la sociedad perdió toda sensibilidad frente al dolor ajeno.

En resumen, la violencia y el dolor provocado por la misma se encuentra en múltiples niveles en la sociedad chilena, sus consecuencias siguen presentes hasta el día de hoy y nuevamente resuena la voz de Adorno interrogándonos sobre cómo podemos escribir después del horror, preguntándonos cómo podemos representar el horror en el

arte, cómo podemos representar el dolor cuando este ha sido tan masivo y permanente “¿De qué manera los procesos del cuerpo, en el ámbito de la vida y bajo circunstancias en las que está en peligro la existencia misma del cuerpo que somos, determinan los procesos representacionales en el ámbito de la estética y el arte?” (Diéguez, 2017, p.20). Quizás no exista una sola respuesta a estas interrogantes, más bien hay propuestas, búsquedas desesperadas por representar aquello que se ha catalogado como irrepresentable, ya que, si el arte no puede expresar el dolor, ¿qué otra disciplina podría hacerlo?

Un concepto que tiene implicancias significativas en las formas de representación en el arte es el "reparto de lo sensible", propuesto por Jacques Rancière (2009), en el que sostiene que el reparto de lo sensible define las divisiones y jerarquías en el campo de la percepción y la experiencia estética, y establece lo que es considerado legítimo y visible en el ámbito artístico. Esto no solo se refiere a las divisiones sensoriales (visual, auditivo, etc.), sino también a la distribución de roles, posiciones y voces dentro del espacio artístico. En otras palabras, se trata de la forma en que se estructuran y se regulan las formas de participación y representación en el arte.

En el reparto de lo sensible, ciertos grupos o prácticas artísticas son reconocidos y privilegiados, mientras que otros son excluidos o subordinados. Esto implica que existen límites y fronteras que definen quiénes tienen acceso a la producción artística, quiénes son considerados artistas legítimos y qué temas, estilos o enfoques son considerados relevantes.

Probablemente sea innecesario detallar las diversas formas de censura artística que existieron durante la dictadura militar; pero sí hay que señalar que tanto durante el régimen como en los años posteriores existen incontables esfuerzos por ejercer un control de la memoria y la narrativa histórica, gracias a aquello se impuso una versión oficial de

los acontecimientos que buscaba justificar y legitimar los crímenes cometidos como simples excesos individuales y no como un sistema de violación a los derechos humanos. Esto influyó la manera en que se representaron los hechos en el arte, priorizando una narrativa oficial y excluyendo las voces disidentes. El reparto de lo sensible restringió la posibilidad de representar la complejidad de la experiencia de la dictadura y limitó la visibilidad de las víctimas y los testimonios de aquellos que sufrieron sus consecuencias. Por lo que se vuelve a la posibilidad de la multiplicidad de memorias, entendiendo la memoria como un relato que coexiste con otros en un entramado social complejo, marcado por las relaciones de poder que el reparto de lo sensible trae consigo.

Otro desafío que enfrentan los artistas que desean representar la violencia y el dolor es la decisión ética del tratamiento de las víctimas y los testigos, ficcionar la voz de otro que conoce un dolor que para la mayoría es desconocido puede transformarse en un insulto a la memoria, aunque la intención no haya sido esa, pero las intenciones deben corresponderse con los métodos, pues no basta con el deseo de respetar a las víctimas, esto debe concretarse.

¿Solo las víctimas tienen el derecho a testimoniar? ¿Qué sucede cuando por alguna razón no son capaces de hablar? ¿Los artistas que no vivieron la dictadura no tienen derecho a hablar del dolor? El positivismo ya quedó atrás, por lo que la exclusividad de los discursos entregada solo a aquellos que vivieron los hechos no tiene mayor sentido, aunque sigue existiendo un dilema ético en ello, un desafío para el artista que desea denunciar los crímenes respetando la memoria de las víctimas. Por otro lado, también hay que considerar a quienes reciben la obra, la sociedad y su capacidad para asimilarla, pues a veces simplemente no existe la sensibilidad necesaria para

comprender. Sobre esta capacidad para asimilar obras y discursos testimoniales sobre el genocidio, Jelin (2002) plantea lo siguiente:

Había quienes captaban y denunciaban, quienes en el interior de los ghettos y los campos enterraban sus diarios y sus escritos. Lo que estaba ausente era la capacidad humana para percibir, asimilar e interpretar lo que estaba ocurriendo. El mundo exterior no logró captarlo, y en consecuencia nadie ocupó el lugar de testigo de lo que acontecía. Podría decirse que los marcos interpretativos culturalmente disponibles no contaban con los recursos simbólicos para ubicar y dar sentido a los acontecimientos. (pp.82-83)

Aunque la cita anterior, y en general el trabajo de Jelin, se refieran principalmente a lo acontecido durante el régimen nazi, es evidente la similitud con la dictadura chilena y sus consecuencias en las víctimas y la sociedad en la que estos gobiernos totalitarios se enquistaron. De hecho, los mayores crímenes cometidos por la dictadura chilena fueron las violaciones a los DDHH, es decir, crímenes en contra de la humanidad, los que fueron definidos como concepto jurídico y social en los Juicios de Núremberg, instancia jurídica ocurrida en la ciudad alemana que lleva aquel nombre en la que se enjuiciaron a los oficiales involucrados en los crímenes cometidos.

La principal dificultad a la que se enfrentó la sociedad al enjuiciar a los nazis era que no sabían de qué crimen acusarlos, en particular el juicio de Adolf Eichmann fue el más simbólico de ellos, ya que él alegó en su defensa que solo siguió órdenes, buscó cumplir su trabajo con eficiencia y eficacia y en ningún caso sentía odio por los judíos, de hecho, él nunca mató a ningún judío personalmente. En ese sentido Eichmann tenía razón, él no cometió ningún crimen común, tal como el homicidio o el secuestro, fueron otros los que llevaron a cabo esas acciones, entonces, ¿qué responsabilidad le

correspondía a él? Según sus propias palabras, recogidas en el trabajo de Hannah Arendt (2003), él nunca cometió ningún crimen:

Ninguna relación tuve con la matanza de judíos. Jamás di muerte a un judío, ni a persona alguna, judía o no. Jamás he matado a un ser humano. Jamás di órdenes de matar a un judío o a una persona no judía. Lo niego rotundamente. (p.18)

A partir del largo proceso del juicio de Eichmann, el cual duró ocho meses y tuvo 114 sesiones, Hannah Arendt reflexionó sobre la naturaleza de los crímenes cometidos por Eichmann, crímenes en contra de la humanidad, término establecido en el Acuerdo de Londres del 8 de agosto de 1945 como Estatuto del Tribunal de Núremberg como:

El asesinato, el exterminio, la esclavización, la deportación y todo acto inhumano cometido contra cualquier población civil, antes o durante la guerra, o bien las persecuciones por motivos políticos, raciales o religiosos, cuando tales actos o persecuciones, hayan constituido o no una violación del derecho interno del país donde hayan sido perpetrados, sean cometidos al perpetrar un crimen sujeto a la jurisdicción del Tribunal o en relación con él. (Instituto Nacional de Derechos Humanos, 2012, p.2)

A la conclusión que llegó Arendt fue que Eichmann no era ningún ser demoniaco; sino que solo se dedicó a hacer su trabajo con una indiferencia absoluta a la condición y dignidad humana, siendo incapaz de ninguna idea propia, lo que le permitió tratar a los judíos como recursos a los que administrar con una absoluta banalidad. Por supuesto que esto no hacía menos terrible los actos cometidos por el oficial nazi, pero sí presentan una nueva mirada de los crímenes de lesa humanidad, los que se perpetran en medio de una

estructura que permite a los individuos alienarse de lo que sucede y abocarse a un trabajo de exterminio sin considerar la humanidad de las víctimas.

Todo lo acontecido en estos juicios sienta una base legal y moral para analizar a los colaboradores de la dictadura chilena, entendiendo que no eran necesariamente seres diabólicos; sino que personas que decidieron olvidar la humanidad de otros, tratándolos como recursos a los que debían “gestionar” para obtener lo que buscaban. Claro que esto no es ningún tipo de excusa ni atenuante de los crímenes cometidos, pero sí entrega una mirada que permite comprender mejor las motivaciones que existen detrás de las aberraciones, algunos solo querían hacer su trabajo, movidos por el egoísmo y la ignorancia, no por un odio al “cáncer marxista”; así también, muchos criminales de la dictadura chilena intentaron defenderse aludiendo a la “obediencia debida”, pero esto ya quedó descartado bastante tiempo atrás. Si se timbra un documento que permite el funcionamiento burocrático de una estructura de exterminio que termina con alguien jalando del gatillo, la responsabilidad por aquella es compartida -en mayor o menor medida- por todos los individuos involucrados.

### **Formas del Montaje: Carlos Soto Román**

Soto Román presenta un trabajo enigmático, a ratos hermético, pero que invita a leerlo con tiempo, con curiosidad y con acceso a internet, porque la información presente y los documentos que encontraremos en su obra nos llevarán constantemente fuera ella para chequear información, descubriendo con tristeza que todo lo contenido es, lamentablemente, real. Los trabajos por analizar son *11, Chile Project [Re-Classified]* y *Tercera Estrofa*, tres obras que conforman una trilogía sobre la dictadura, las que se analizarán en ese mismo orden.

Antes de comenzar el análisis de la obra poética, sería útil recapitular algunos conceptos que reaparecerán en la obra de Soto Román. El primero de ellos es el archivo, ya que esta trilogía más que ser poesía documental, es poesía de archivo, considerando la visión *foucaultiana* según la que no se considera este concepto como un simple espacio en donde se almacenan documentos y se entiende como un sistema complejo de clasificación de saberes atravesado por los paradigmas sociales. Así, desde el trabajo poético que construye un nuevo relato sobre el pasado, accedemos a la memoria, la que también excede aquella definición simplificada de ser un repositorio de experiencias pasadas; sino que según Jelin (2002) es la forma en que la sociedad se relaciona con los hechos pasados y la forma en que ellos se recordarán, por lo tanto, la memoria también constituye un relato definido por la sociedad actual y las dinámicas que la dominan. Finalmente, la forma de representar la violencia de la dictadura será un elemento a considerar por el artista para formar su “voz”, la que busca construir una memoria, entendiéndola como un relato, desde una nueva subjetividad.

Las 192 páginas del libro *11* no tienen numeración, esta (segunda) autoedición se compone de dos tapas negras en las que apenas se distingue el número en su portada y un timbre con la infame moneda de 10 pesos chilenos en su contraportada; al intentar leerlo de corrido se hace imposible, la obra empuja a su lector fuera de ella mediante nombres, referencias, fórmulas químicas, sopas de letras, documentos, documentos intervenidos, montados, borroneados, escritos encima, intervenidos, etc. Esta obra, si se puede clasificar así, es un conjunto de documentos de la dictadura chilena en donde no aparece la voz de las víctimas como una forma testimonial, tampoco sus nombres exceptuando un par de referencias a algunos casos con mayor notoriedad pública. Aquí los que destacan son los victimarios, los militares y civiles involucrados en los crímenes

de lesa humanidad, sus métodos, herramientas, órdenes, comunicaciones, acciones y nombres.

Es complejo decidir desde qué perspectiva se inicia el análisis de esta obra desbordada y fragmentaria, cuyas características dan cuenta justamente de lo inabarcable que es, por lo que no hay más que asumir que siempre habrá algo que se escape de la mirada y que quedará ahí para que otros lo encuentren. Para estructurar tanto la escritura como la lectura de este trabajo se utilizarán los criterios presentados en los capítulos anteriores: lo material y lo temporal, además de considerar la forma de representar la violencia.

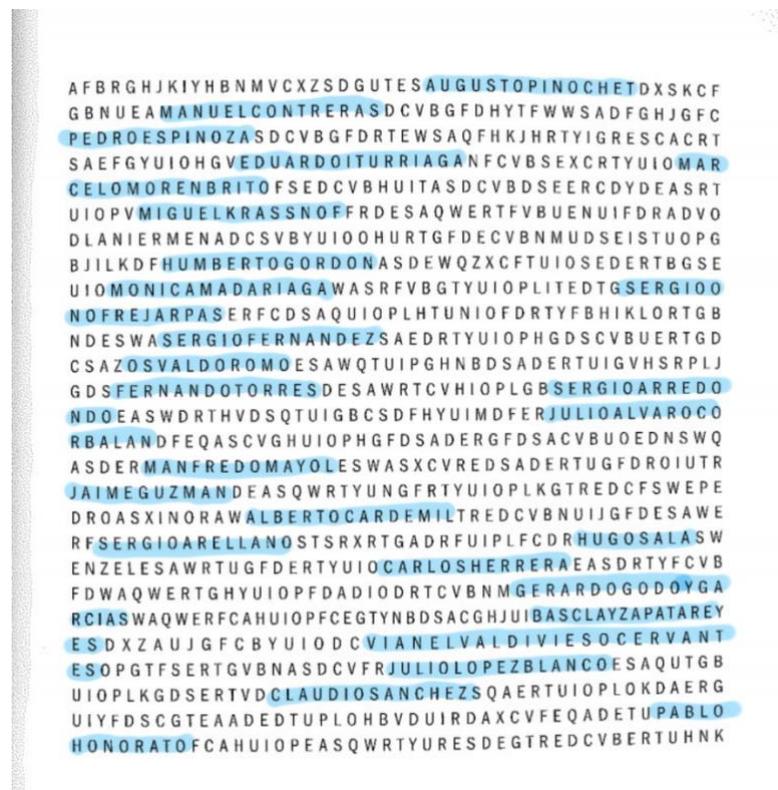
Comenzar hablando de lo material parece lo más adecuado, ya que al acercarse a esta obra es lo primero que se percibe, es decir, nos encontramos frente a un libro con una portada, contraportada y con hojas de papel en su interior, escritas -en general- de derecha a izquierda, intercalando poemas, versos, imágenes y símbolos; puede que lo anterior suene obvio, pero hay que recordar que el definir frente a qué se encuentra el lector o espectador es el primer paso que mediará su forma de interactuar con la obra, así como algo que parece una pipa no es -necesariamente- una pipa, algo que parece un libro no es siempre un libro ni tiene por qué ser percibido de esa forma por todos. Por lo que sí, afirmar que esta obra es un libro es un primer paso importante.

El trabajo poético presente es principalmente visual, el ojear el libro en primera instancia revela que dentro de él se encuentran una multiplicidad de lenguajes, desde lo lírico a las imágenes; no presenta una búsqueda de sonoridad poética, la rima y la métrica son reemplazadas por el documento como materia prima. La intensa experiencia para la mirada al leer *11* es fragmentaria, impacta visual y conceptualmente por las técnicas utilizadas por Soto Román, que van desde imágenes de los planos de un helicóptero, la

fórmula química del gas sarín hasta una sopa de letras (ver Figura 4) que al ir resolviéndola va revelando los nombres de involucrados en la dictadura; el poeta nos presenta estos nombres dolorosos a través de una experiencia lúdica, ¿está bien jugar con la dictadura? La cuestión ética resuena de fondo. Si los nombres que componen esta sopa de letras fueran los de las víctimas probablemente sería considerado una falta de respeto hacia ellas, por lo mismo Soto Román se permite jugar con los victimarios, perderles el respeto. No son demonios, solo nombres en una sopa de letras que no debemos olvidar, pero que tampoco debemos temer.

#### Figura 4

*Sopa de letras del libro 11*



*Nota:* Destacado agregado.

En medio de este juego va apareciendo una lista infame: Augusto Pinochet, dictador; Manuel Contreras, director de la DINA; Pedro Espinoza, jefe de operaciones de la DINA y asesino de Orlando Letelier; Eduardo Iturriaga, subdirector de la DINA y acusado por el atentado en contra de Carlos Prats en Buenos Aires; Marcelo Moren Brito, militar partícipe de la Caravana de la muerte y del asesinato de Lumi Videla, cuyo cuerpo fue arrojado a la embajada de Italia; Miguel Krassnoff, condenado a más de 900 años de prisión por diversos crímenes de secuestro, tortura y desaparición de personas; Odlanier Mena, director de la CNI, se suicidó mientras cumplía condena; Humberto Gordon, parte de la Junta de Gobierno y director de la CNI; Mónica Madariaga, ministra de Educación y Justicia durante el régimen militar; Sergio Onofre Jarpa, ministro del Interior de la dictadura y uno de los fundadores del partido político RN; Sergio Fernández, ministro del Trabajo y del Interior de la dictadura; Osvaldo Romo, uno de los miembros más infames de la DINA por su crueldad; Fernando Torres, fiscal militar durante la dictadura que persiguió en particular a los miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez posterior al atentado a Pinochet de 1986; Sergio Arredondo, mano derecha de Sergio Arellano Stark durante la Caravana de la muerte; Julio Álvaro Corbalán, miembro de la CNI y condenado a más de 100 años de cárcel; Manfredo Mayol, periodista colaborador del régimen militar responsable del montaje Rinconada de Maipú, en donde se dijo falsamente que “seis extremistas mueren en enfrentamiento a balazos”, cuando en realidad habían sido asesinados; Jaime Guzmán, principal ideólogo de la Constitución de Pinochet, murió asesinado por miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez en 1991; Alberto Cardemil, subsecretario del Interior durante la dictadura militar, fue uno de los formalizados por el Caso Penta en 2005; Sergio Arellano, líder de la Caravana de la Muerte; Hugo Salas, director de la CNI y condenado a cadena perpetua en el año 2007;

Carlos Herrera, agente de la CNI y condenado como autor del homicidio de Tucapel Jiménez; Gerardo Godoy García, Teniente Coronel de carabineros y miembro de la DINA, condenado a más de 50 años por diversos crímenes en contra de los DDHH; Basclay Zapata Reyes, director de la DINA apodado “El Troglo” (el troglodita) por su brutalidad como torturador, preso desde el 2007 hasta su muerte en 2017; Vianel Valdivieso Cervantes, miembro de la DINA y director de ENTEL, condenado por el asesinato con gas sarín de otro miembro de la DINA; Julio López Blanco, periodista y principal rostro del noticiero de la dictadura, sancionado por el Colegio de Periodistas por su participación en el montaje de la Rinconada de Maipú; Claudio Sánchez, periodista encubridor de información relativa a las violaciones de los DDHH, también es uno de los sancionados por el caso Rinconada de Maipú y Pablo Honorato, periodista colaborador de la dictadura y que ha sido acusado de participar en la operación de la política de arrojar los cuerpos de los ejecutados políticos al mar.

El simple ejercicio de listar y describir brevemente cada uno de estos nombres, sin contar los que se pudieron pasar por alto en este juego, se convierte en una tarea de investigación, algunos nombres son conocidos como el de Pinochet, Jaime Guzmán o el “Mamo”; pero otros, a menos que se haya dedicado tiempo previo a investigar y estudiar los hechos acontecidos durante la dictadura o los procesos judiciales posteriores, son casi desconocidos, como Claudio Sánchez o Carlos Herrera. Por lo que este trabajo de la memoria en forma de juego busca retener los nombres de los perpetradores, muchos de ellos parte de la vida política y social en democracia, este es un ejercicio para no olvidarlos a ellos, sus nombres y sus acciones.

**Figura 5***Página del libro “11”*

wt ageanrdssuid	AGUSTÍN EDWARDS
ujzammgneia	JAIME GUZMÁN
ioavono njov	JOVINO NOVOA
iadg roarcarci	RICARDO GARCÍA
uacsaurbh n	CURA HASBÚN
rioonrgefeaap jsro	SERGIO ONOFRE JARPA
grr somooeuizabdri	AMBROSIO RODRÍGUEZ
mdyfenacroalm	MANFREDO MAYOL
dcardl iaorro	RICARDO CLARO
rediso gzei	SERGIO DIEZ

*Nota:* Cuadro agregado al costado derecho con reordenamiento de las letras.

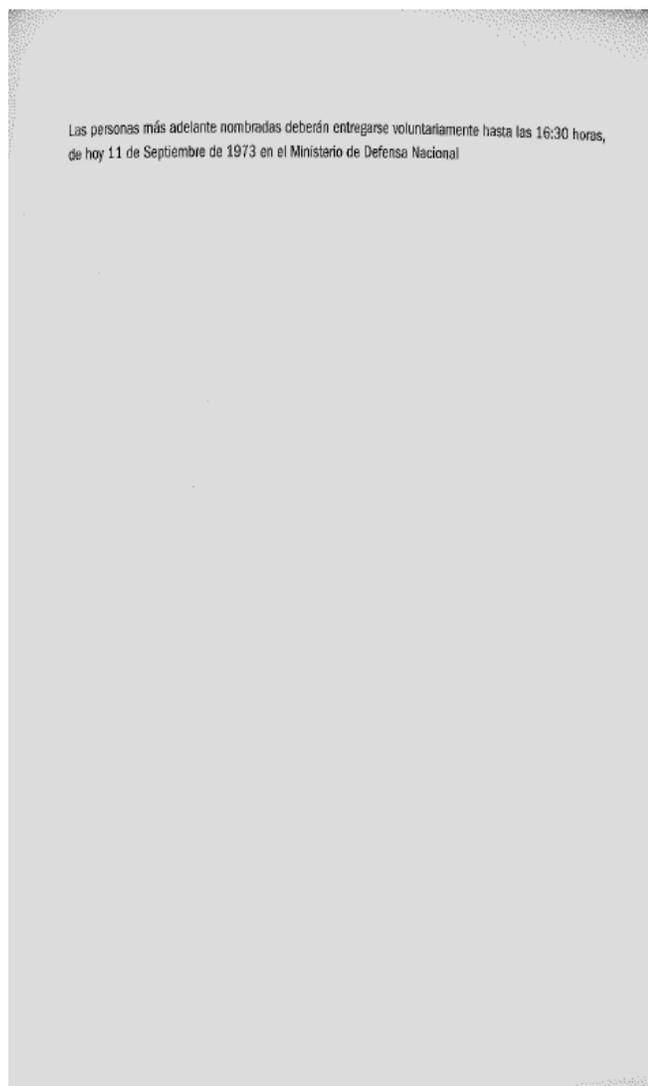
En la página que está al costado de la sopa de letras hay otro juego, una lista de diez nombres ocultos en el desorden de las letras, las que al reacomodarse revelan los nombres de diez colaboradores civiles de la dictadura, incluyendo políticos, religiosos, abogados y periodistas. Nuevamente lo lúdico nos lleva al horror, a aquellos que fueron responsables de encubrir los crímenes de la dictadura y le permitieron seguir funcionando, aquellos que le dieron validez en la sociedad civil, pues tal como dijo Hanna Arendt (2003), no es posible implementar un sistema de exterminio y persecución sin la colaboración activa de la sociedad civil en ello. Este juego de Soto Román nos recuerda dónde están los otros responsables que muchas veces han sido pasados por alto, es un recordatorio de sus nombres, los que, al igual que en la memoria colectiva, son difíciles de descifrar, de traer a la luz y a la memoria; sin duda es todo un reto sentarse con un

lápiz y un computador a buscar las posibilidades mezclando las letras, el autor nos obliga, justamente, a realizar un trabajo activo de la memoria.

Este procedimiento con los nombres de los que fueron parte del régimen militar no es solo un trabajo activo revelando sus nombres; sino que también utiliza un procedimiento inverso para ocultar el de las víctimas y los perseguidos. Dentro de las primeras páginas de *11* se puede encontrar un fragmento del llamado que se hizo el 11 de septiembre para que distintas personas consideradas peligrosas, ya sea por su filiación política o su labor social, se entregaran en el Ministerio de Defensa Nacional. Sin embargo, de aquel documento lo que deja Soto Román es el llamado y lo que borra son los nombres de los perseguidos. Como se puede apreciar en la Figura 6, lo que domina en la superficie de la página es el espacio en blanco, el que era ocupado por los nombres de los perseguidos. Las víctimas son importantes, a ellas se les debe justicia y reparación, pero el relato que se comienza apunta a las acciones de los perpetradores, no al testimonio de las víctimas ni a sus nombres; no es necesario saber quiénes fueron para saber que merecen justicia; no es necesario saber qué persona fue torturada para saber que sus DDHH fueron violados. Lo que se necesita tener presente es qué y quiénes cometieron aquellos crímenes de lesa humanidad y que el testimonio de las víctimas sea entregado por ellas, si es que así lo conciben. Apropiarse de su discurso puede convertirse en una forma de revictimización.

**Figura 6**

*Página del libro "11"*

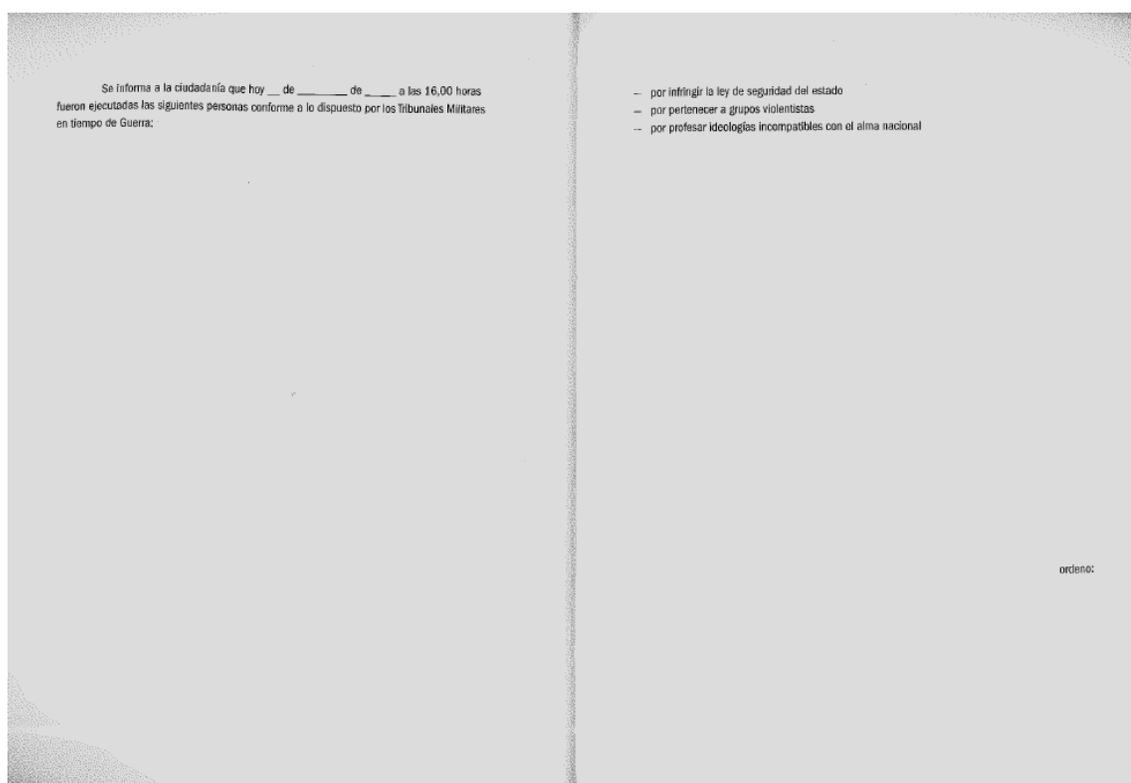


El trabajo con la borradura es llevado más allá, no solo se borran los nombres de las víctimas, también comienzan a desaparecer referentes temporales y geográficos de los documentos en un ejercicio de abstracción, ¿dónde está el límite en que el documento deja de reflejar la violencia? En la Figura 7 se puede ver cómo un documento sin fecha, ni

lugar, ni nombres, ni firmas, sigue reflejando algo tan inhumano como la ejecución de una persona por “infringir la ley de seguridad del estado”, sabiendo que aquella ley era utilizada como excusa para defender un estado con minúscula; “por pertenecer a grupos violentistas”, para justificar el argumento de la guerra interna y “por profesar ideologías incompatibles con el alma nacional”, atribuyéndose algo tan etéreo e improbable como un alma que debe ser defendida de algo igual de intangible como una ideología. Finalmente, alguien ordena.

### **Figura 7**

*Página del libro “11”*

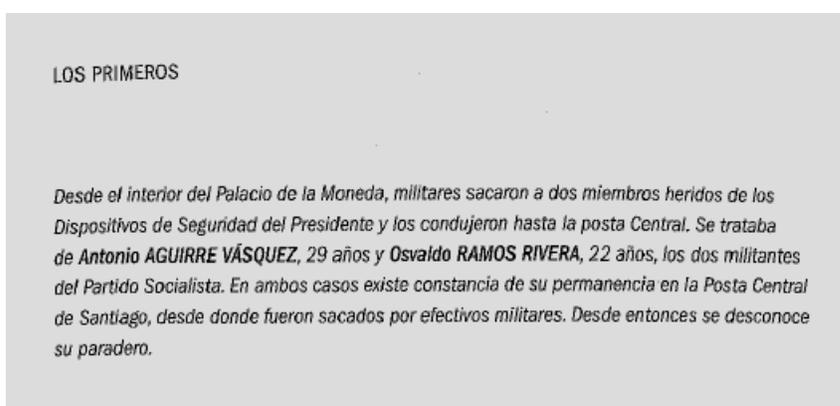


Este proceso de borramiento también aparece en una escala macro en el poemario, ya que habla de los detenidos desaparecidos; pero no realiza una exhaustiva lista a modo de memorial, solo menciona a los primeros y al último, con la dolorosa

certeza de que entre ambos eventos hay miles de otros nombres no mencionados, borrados, omitidos. Nuevamente una abstracción del mal que se sigue haciendo presente en el trabajo de archivo.

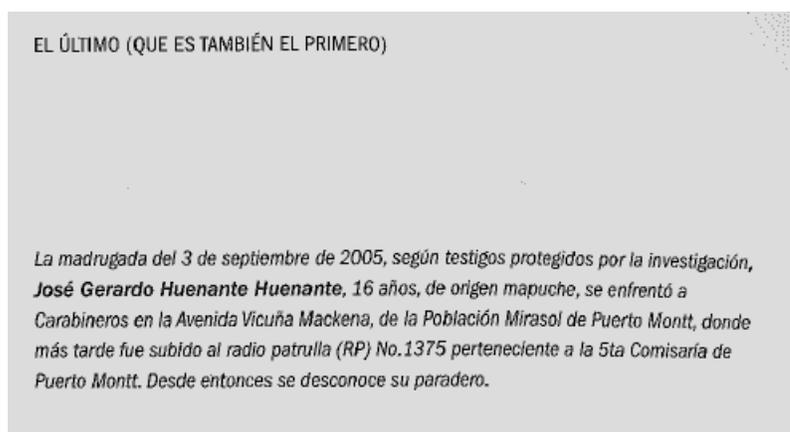
### Figura 8

*Texto extraído de las primeras páginas del libro “11”*



### Figura 9

*Texto extraído de las páginas finales del libro “11”*



La complejidad de describir esta obra de Soto Román es gigantesca, ya que la misma característica fragmentaria de 11, que se construye a partir de documentos

intervenidos, hace que cada uno de ellos sea una obra que requiere atención y tiempo para analizarlo. Hay un proceso lúdico con los victimarios, el foco está en ellos, en perderles el miedo; también, mediante el borramiento, se realiza una abstracción del mal a modo micro con los documentos, en donde interviene directamente el elemento borrando elementos hasta llegar a lo mínimo posible que siga reflejando el mal, y también a modo macro, comenzando y terminando la obra con los primeros y el último detenido desaparecido en Chile, sosteniendo estos dos elementos como los elementos mínimos para reflejar el horror de la desaparición forzada de personas. Sin duda, es lo visual lo que conmueve en *11*, nos da una visita guiada a los archivos de la dictadura y, mediante distintas técnicas, enfoca la mirada de los lectores en lo que pareciera ser la esencia del mal contenida en aquellos documentos; deja a las víctimas descansar, pues no sería ético usar sus voces, no es necesaria la revictimización.

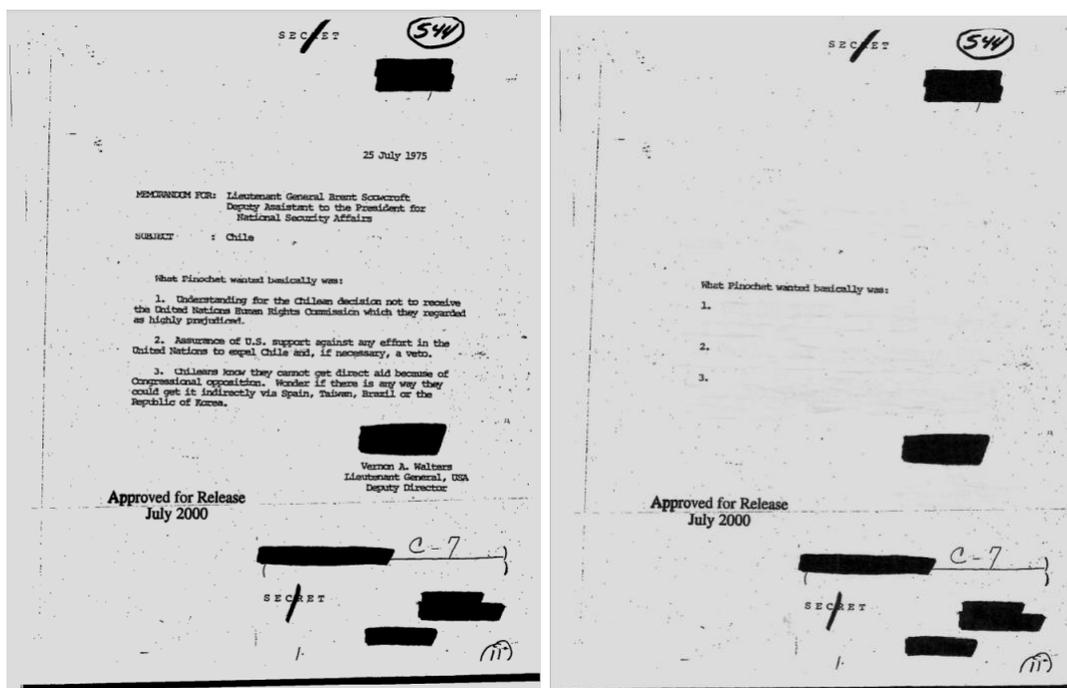
La segunda obra del artista es *Chile Project [Re-Classified]* y consiste en una serie de 55 páginas de documentos desclasificados por la CIA durante el año 2000 respecto a su intervención en la dictadura cívico militar de Pinochet, estas páginas han sido borradas con distintos tipos de corrector, aplicando un borramiento sobre la censura ya existente en estos documentos, resaltando precisamente aquellos bloques negros y la falta de información. Esta obra, entre lo literario y lo plástico, es también una performance, ya que el artista se dedicó a borrar una página por día, utilizando distintos tipos de corrector líquido sobre las páginas impresas, otorgándole cierto carácter único a cada página en un ejercicio de experimentación que culminó el 11 de septiembre de 2013, día en que se cumplían 40 años del Golpe de Estado, cuando el trabajo completo de las 55 páginas fue publicado de forma online y gratuita por la editorial Gauss PDF. Para el análisis de esta obra los conceptos de lo material y del acceso serán los cristales mediante los que se

observará, también considerando qué subjetividad revela esta segunda parte de la trilogía.

En el año 2000 se desclasificaron cerca de 16.000 documentos de la CIA sobre su participación en el Golpe de Estado y posterior dictadura en Chile, por lo que este trabajo del artista de 55 páginas es solo una muestra de aquel archivo al que se puede acceder desde la página de la *National Security Archive* (NSA). Al ingresar a este archivo digital en búsqueda de los documentos “originales” sobre los que trabajó Soto Román la experiencia es, también, principalmente visual, un procedimiento de reconocimiento a partir de palabras claves y búsqueda de marcas visuales presentes en los documentos para reconocerlos. Realizar una lectura superficial en búsqueda de palabras clave, las que han sido dejadas ahí por el artista, es a lo que nos obliga esta búsqueda.

### Figura 10

*Comparación entre los documentos liberados por la CIA el año 2000 y una lámina de la obra “Chile Project [Re-classified]”*



*Nota:* Documento extraído del archivo digital de la NSA y lámina de la obra de Soto Román.

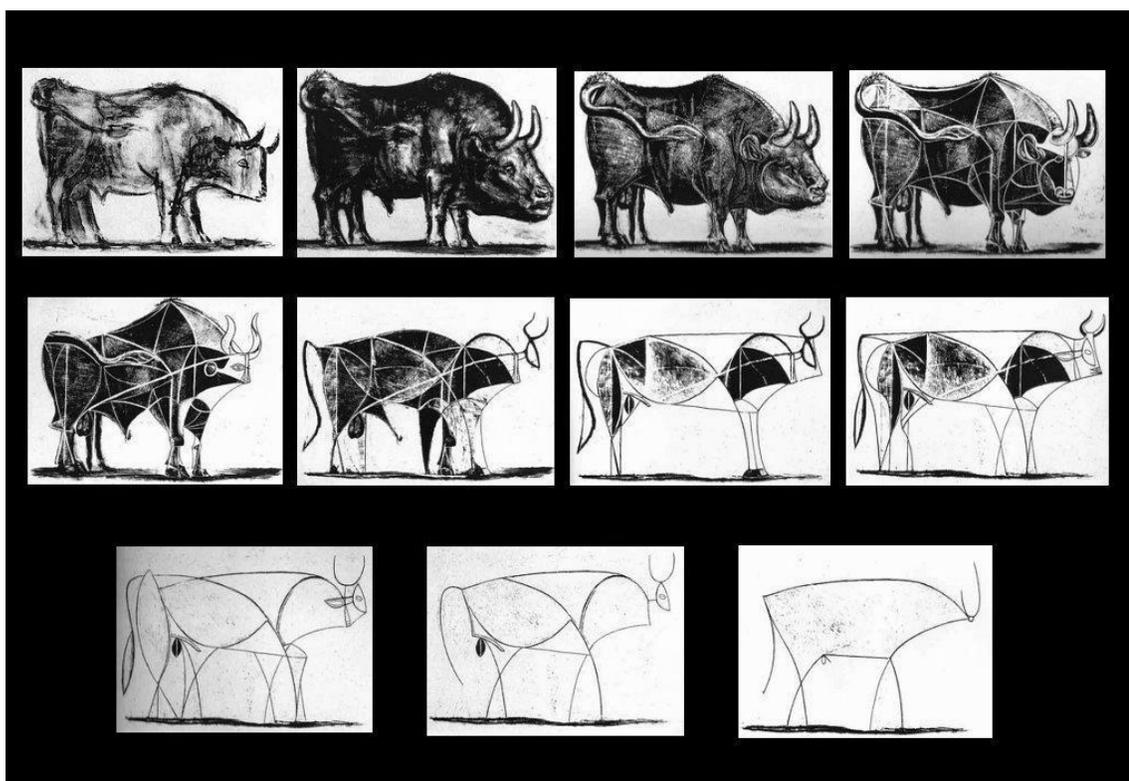
En la Figura 10 se puede ver la comparación entre el documento original liberado por la CIA y el documento intervenido por Soto Román, cómo decidió dejar aquellas franjas negras y todas las marcas que nos comunican que este se trata de un documento oficial y secreto, pero eliminó todo otro tipo de información, rescatando aquella oración que dice “Lo que Pinochet básicamente quería era:” seguido de una lista de tres puntos, cuyo contenido también desaparece. Lo que permanece es el nombre de Pinochet pidiendo tres cosas, sin que se sepa qué eran, ¿acaso importa? Al revisar el documento original nos enteramos de que su deseo era tantear el apoyo diplomático de Estados Unidos en instancias internacionales, pero en realidad aquello pareciera no tener importancia, lo que resalta es la borradura y un nombre en medio de la nada, rodeado de sellos y rectángulos negros, un palimpsesto incompleto, pero que funciona, porque la borradura es en sí un nuevo texto que fuerza la mirada en un nombre.

Mediante la borradura de esta serie de documentos ocurre algo similar a lo que sucede en *11*, se trabaja el documento abstrayendo una esencia que refleja el mal provocado a la sociedad chilena mediante una serie de acciones y políticas del régimen militar, el foco no está en las víctimas, quienes nunca tuvieron una opción ni tomaron decisión alguna sobre el papel que les tocó desempeñar; sino que se centra en los victimarios, los que pese a una serie de excusas como la “obediencia debida”, tanto tiempo atrás desestimada en los juicios de Núremberg, fueron quienes perpetraron los peores tipos de crímenes posibles, los crímenes de lesa humanidad, pues van más allá del daño provocado a un individuo, son crímenes que dañan la esencia del ser humano, o si se quiere decir de otra forma, son crímenes en contra del alma de la humanidad.

Al observar los documentos, uno junto a otro, parecieran ser la primera y última imagen de la serie de litografías de Picasso, en la que el pintor español hace un ejercicio de abstracción visual del dibujo de un toro (Figura 11), una búsqueda de lo esencial, reducir la imagen compleja de un animal a unas pocas líneas que nos siguen mostrando a un toro.

### Figura 11

*Serie litográfica en donde se abstrae el dibujo de un toro*



*Nota:* Serie litográfica “toros” creada entre 1945 y 1946 por Picasso.

¿Cuál es la esencia que se muestra en *Chile Project [Re-Classified]*? Es la esencia del mal, o por lo menos de un tipo de mal, la que aparece en este trabajo de borraduras y desvanecimiento. Al eliminar la mayoría de la información y solo dejar los nombres de

los victimarios, de las operaciones militares, todo lo relacionado con la violencia, las marcas visuales que sugieren un trabajo extenso sobre cada una de estas páginas por parte de diferentes personas o instituciones, se puede percibir que todavía el mal está presente, sin detalles, sin referencias, una abstracción del horror de la dictadura condensado en unas pocas palabras e imágenes.

El acceso es otro elemento complejo para considerar cuando se analizan estas obras de Soto Román, ya que ambas son arte de archivo, en ambos casos debió enfrentarse a esa puerta que protegía los documentos, centrar la atención en ella antes de acceder al archivo. En una muestra de contemporaneidad, en ambas obras se explicitan las fuentes de los materiales con que se trabajó: *Chile Project [Re-classified]* fue creado íntegramente de los documentos desclasificados de la CIA, mientras que *11* tiene mayor variedad de fuentes, pero todas ellas declaradas al final del libro, ¿esta declaración que se puede ver en la Figura 12 es un elemento poético o fáctico?

### **Figura 12**

#### *Declaración final del poemario “11” sobre sus fuentes*

Los poemas incluidos en esta obra fueron elaborados a partir de material de audio y texto, encontrados en documentales, entrevistas, artículos y otros documentos de diversa índole.

Dentro de las fuentes consultadas, cabe destacar: Constitución Política de la República de Chile, Informe Rettig, Informe Valech, Manual KURBACK, diarios y revistas de la época, sitio web del proyecto “Los Casos de los Archivos del Cardenal” de la Escuela de Periodismo UDP y CIPER, Archivo digital del Centro de Estudios Miguel Enríquez, archivos de la Biblioteca Digital del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Probablemente esta dicotomía de lo ficticio versus lo real ya no tiene mucho sentido, la poesía no tiene la obligación de definirse como lo uno o lo otro, existe la posibilidad de manipular la realidad como forma de creación desde los *ready made* de Duchamp, volvemos a las ideas de “realidad-ficción” de Ludmer (2006), quien plantea que “tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido” (párr. 4). Por lo mismo el trabajo de Soto Román se puede entender como una creación contemporánea y *radicante*; una obra en los límites que juega con la abstracción de elementos reales para construir un discurso nuevo, un nuevo tipo de memoria, un nuevo relato, ya no de forma testimonial; sino que una exposición de la esencia del mal que se puede encontrar a través de múltiples documentos oficiales albergados en distintos archivos oficiales.

La última obra de esta trilogía, que tomó diez años en ser creada (2013-2023), es *Tercera Estrofa*, poemario en que Soto Román interviene la tercera estrofa del himno nacional, la que fue utilizada como símbolo de los “valientes soldados” durante la dictadura.

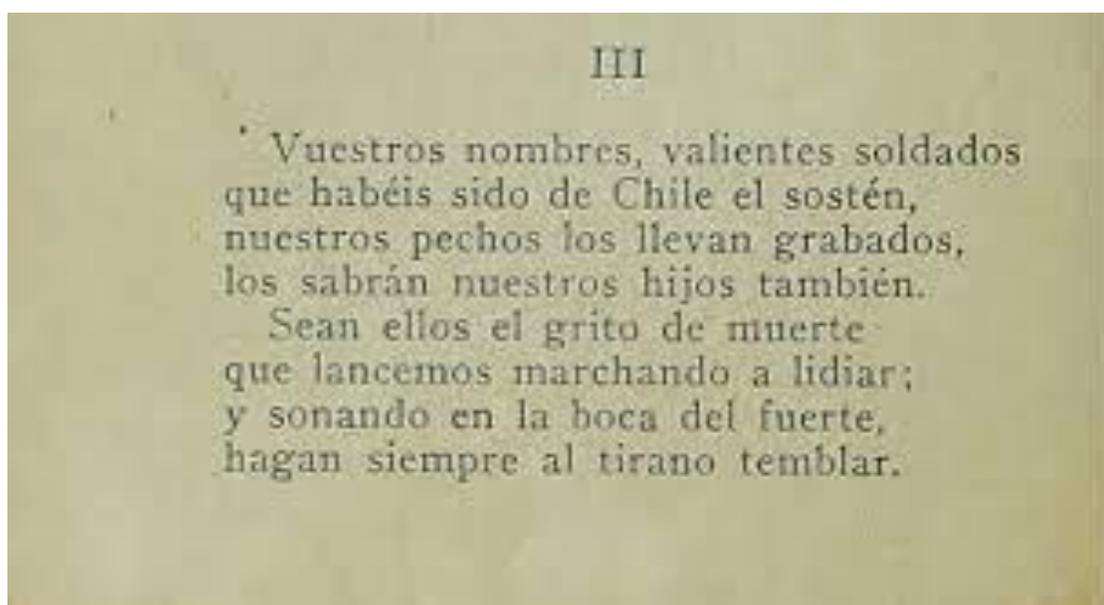
Si queremos entender la historia del himno de Chile debemos remontarnos a mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX cuando Eusebio Lillo escribió las seis estrofas que conformarían la canción completa, la que posteriormente solo mantendría la quinta estrofa y el coro en su forma oficial en el presente. La única variación respecto a esto se dio durante la dictadura cuando Pinochet declaró la tercera estrofa, que hace alusión a los “valientes soldados”, como obligatorio, pues resaltaba las glorias del ejército y el espíritu militar. Posteriormente, en el retorno a la democracia, Aylwin suprimió esta

indicación, dejando solo la quinta estrofa y el coro, nuevamente, que es la canción que conocemos todos en la actualidad.

Este hecho histórico es recogido por Carlos Soto Román y a partir de esta estrofa (Figura 13), a través de un juego visual y de borradura crea su poemario.

### **Figura 13**

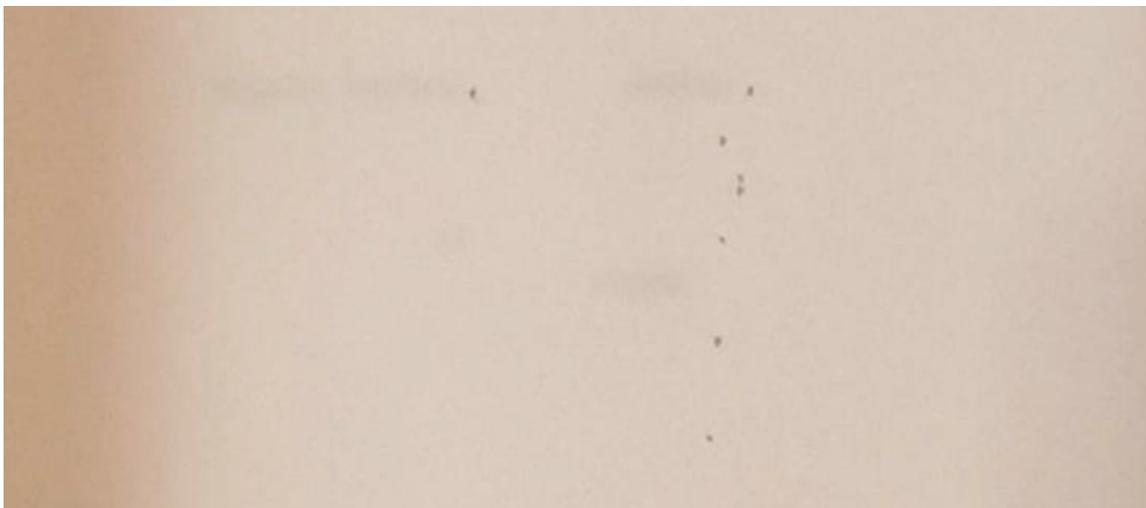
*Tercera estrofa del himno nacional de Chile*



En un comienzo de este libro nos encontramos con un juego en un principio visual, en donde experimenta borrando vocales específicas, palabras de los costados, las palabras que están en medio y, en su última expresión visual, borra todas las palabras y solo deja la puntuación (Figura 14). Cussen plantea que “las borraduras (al igual que las tachaduras) se han convertido en técnicas habituales para esta forma de escritura apropiativa y selectiva (“writing through”), en un acto que resulta a la vez destructivo y creativo” (2018, p. 60).

**Figura 14**

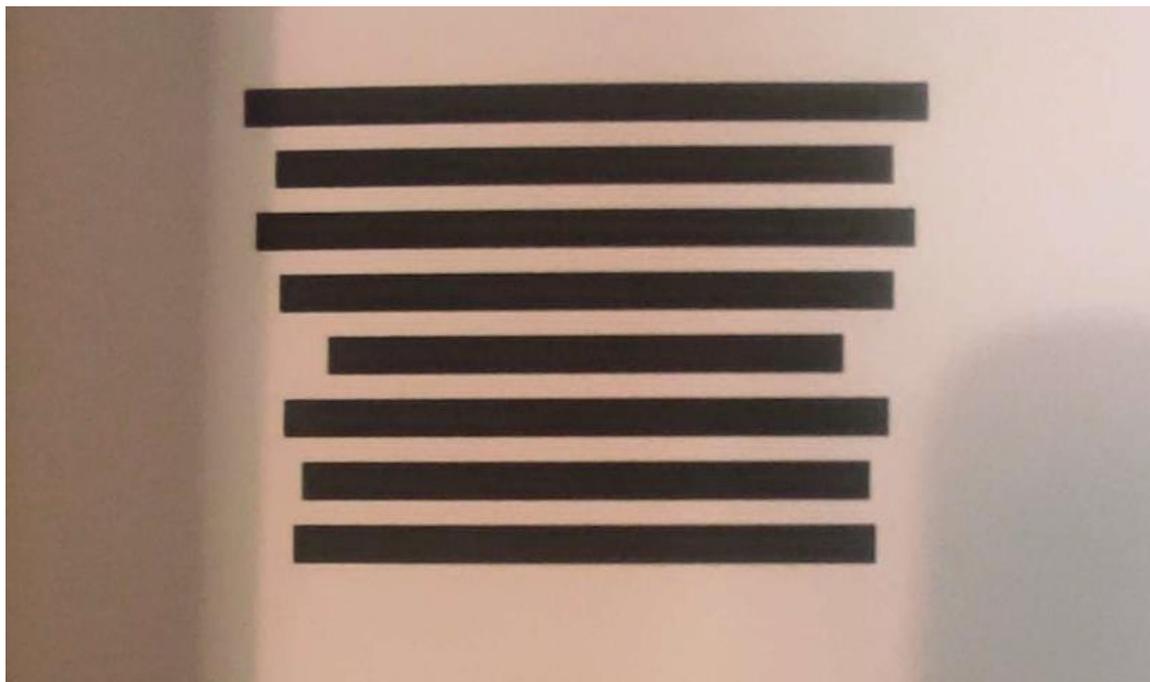
*Página extraída del libro “Tercera estrofa” en donde se borra todo, excepto la puntuación*



Soto Román se apropia de este símbolo de la dictadura a través de la borradura y también de la tachadura; interviniendo una y otra vez el mismo fragmento, alejándolo de su significado mediante un ejercicio de repetición rítmico que golpea y separa a la fuerza el símbolo que es la tercera estrofa y aquel cúmulo de valores que supuestamente representa, la valentía del ejército chileno. La importancia del ritmo es reforzada por esta página en donde solo se presenta la puntuación, página que fue publicada antes que el resto del libro por Naranja Ediciones un par de meses antes de que *Tercera Estrofa* estuviera disponible para el público.

**Figura 15**

*Página extraída del libro “Tercera estrofa” en donde se tacha todo el contenido*



Posterior al trabajo visual, una vez se encuentran separados el significante (la tercera estrofa) y su significado (la valentía de los soldados), Soto Román, mediante el montaje y la borradura, crea un poema con una cadencia acelerada, vertiginosa, construyendo un mensaje contrario al entregado por esta estrofa, asignándole un nuevo significado a este símbolo. Este ritmo vertiginoso se logra dejando solo unas cuantas letras en cada página que conforman un par de sílabas que en algunas conforma palabras, en otras no, por lo que se debe recorrer rápidamente cada página para ir construyendo el mensaje que el autor “escribió”.

El poema es el que se transcribe a continuación:

Vuestro nombre, soldado,  
 es  
 muerte  
 Vuestro nombre,  
 es  
 el grito

marchando  
marchando a  
la boca del  
tirano  
marchando a  
temblar,  
nuestros pechos  
sonando  
llevan grabados  
el grito  
nuestros pechos llevan,  
siempre  
valientes  
el  
s  
i  
le  
n  
c  
io  
soldados,  
habéis sido  
hijos  
de muerte  
habéis sido  
los  
hijos  
del fuerte  
Vuestros nombres  
llevan grabados;  
el grito  
del  
tirano  
llevan  
muerte  
Chile  
nuestros  
hijos  
marchan  
marchan lidi  
ando  
marchan

sonando  
 siempre a temblar  
 al  
 abis  
 mo

Es complejo intentar describir a través de un trabajo escrito el ritmo forzado que se da al leer este poema creado a partir de la intervención sobre el mismo molde, que es la tercera estrofa, porque cada página entrega un par de versos o palabras que impulsan a la siguiente, logrando quizás el trabajo más rítmico y sonoro de Soto Román en la trilogía. Utilizó la intervención de una plantilla y la repetición para crear un discurso, una declaración profunda de su propia visión de la “valentía” de los soldados chilenos.

De las tres obras analizadas probablemente *Chile Project [Re-classified]* es la que da mayor énfasis al problema del acceso, ya que trabaja sobre documentos censurados y exagera aquel acto de negar la información borrando lo que ya estaba censurado; pero a pesar de eso, sigue reflejando algo que se percibe como incorrecto, algo que por alguna razón seguimos percibiendo como una representación del mal, de un horror que la razón no termina de comprender, pero por lo mismo es misión de los artistas buscar formas de representación que puedan expresar, aunque sea en parte, lo que este periodo significó para Chile.

Por su parte, *11* se revela como una obra más extensa y fragmentada que las otras, más compleja de analizar como unidad, pues va desde obras completamente visuales, como una imagen de la moneda de 10 pesos que hace apología al golpe o la composición química del gas sarín; a otras en donde la palabra es la protagonista, como aquella en la que transcribe un audio de una víctima de tortura (sin revelar su nombre) en donde describe los tormentos sufridos. Lo esencial de este poemario es el montaje y la

borradura, porque nada de lo que se encuentra en él fue escrito por Soto Román, todo se construye a partir de archivos intervenidos, los que componen una serie de poemas sobre los victimarios, sus métodos y el mal que atravesó todo aspecto de la vida durante la dictadura.

La última de las obras tiene su esencia en la borradura, a través de la intervención de un mismo documento -la tercera estrofa del himno nacional- crea un relato visual y luego textual sobre la mal llamada valentía de los soldados chilenos, convirtiéndose en la obra que más explora el ritmo de la poesía, ya que el disponer de un par de palabras o sílabas en cada página marca un ritmo acelerado en la lectura, como un tambor de guerra que resuena sin parar, para terminar, nuevamente, interviniendo visualmente el documento, dejando solo ocho rectángulos negros en donde estaban los ocho versos de aquella estrofa.

La obra de Soto Román es difícil de categorizar, su naturaleza multidisciplinaria -literaria y visual-, su trabajo con el archivo y su profunda vinculación con la memoria podrían permitir llamarla poesía visual de archivo de la postdictadura, quizás un nombre demasiado complejo, demasiado extenso; pero que de alguna forma no logra abarcar la totalidad de este trabajo, ¿dónde queda lo lúdico?, ¿qué pasa con el borramiento y la abstracción? Pareciera que siempre algo se desborda de esta obra.

En definitiva, lo que une esta trilogía son los procedimientos del montaje y la borradura, porque cada trabajo se crea a partir de estas dos técnicas aplicadas sobre documentos recuperados de distintos archivos, algunos de más difícil acceso que otros. Además, destaca la decisión ética de borrar los nombres de las víctimas, estas desaparecen como individuos, pero aparecen como colectividad, el trabajo de memoria se centra en los horrores sufridos y en los civiles y militares que los provocaron y deja el

testimonio de las víctimas en sus manos, pues son ellos los que deben decidir qué relatan y cómo, al parecer he aquí el límite del arte, o al menos el límite que dibuja Carlos Soto Román sin declararlo, pero sí aplicándolo.

El poeta revela su lugar de enunciación, sus límites éticos y su visión sobre la dictadura; también propone una forma ética de representar la violencia de la dictadura para construir una memoria que recuerde el mal, las acciones y sus perpetradores. Finalmente, es el trabajo exclusivo con el archivo el que sustenta el relato que se crea en esta trilogía de la dictadura, porque todo nos remite a la realidad, pero enfocada desde el ojo del artista, quien nos obliga a investigar, a realizar un trabajo de memoria que construye un discurso que pareciera responder a nuevas subjetividades, a otras formas no oficiales de recordar el pasado, tal como el ángel de la historia, se sigue avanzando, pero con la mirada puesta en las ruinas que quedan atrás, resignificando la catástrofe a través del tiempo, ofreciendo nuevas miradas sobre lo que ya ocurrió.

### **Formas de Recolección: Jaime Pinos**

El análisis de este autor se centra una sola obra, *Documental* (2018), poemario que se compone de 84 páginas sin numerar en donde se encuentran documentos provenientes de una diversidad de archivos: familiares, institucionales y culturales; los que son acompañados por la escritura del autor, que va de lo lírico a lo visual a través de todo el libro, presentando imágenes de archivo acompañándolas con una voz lírica que reflexiona en torno a lo presentado en aquellos documentos. La diferencia con Carlos Soto Román es que este último presentó como trilogía un solo proyecto, por lo mismo se analizaron sus tres obras, mientras que con Jaime Pinos se trabajará solo con una, la que es un universo completo por sí sola.

Este trabajo de Jaime Pinos es fragmentario, tensiona los tiempos y dinamiza la voz del hablante, que en este caso es completamente homologable al mismo autor, pues incluso dentro de la obra hay fotos de él en su etapa escolar (que coincide con la de la dictadura). Quizás se pueda hablar de una autoficción en este aspecto, ya que el hablante lírico, crítico y reflexivo, parece ser el mismo poeta y todos los indicios apuntan a que efectivamente así es. Sin embargo, no aspira a ser ficción; sino a tensionar la realidad de lo vivido en dictadura mediante el uso de documentos personales (entre otros), lo que lo convierte en un elemento más dentro del collage que es este poemario, un collage que se construye con trozos de realidad, porque lo único que podría acercarse a un ejercicio ficcional es el de la construcción de un relato a partir de la selección de elementos mediante el montaje,

Aquí los conceptos de temporalidad del documento, la función referencial del lenguaje y la reflexión metapoética serán los elementos con que se propone observar este trabajo, en búsqueda de lo que la palabra poética nos dice, o no nos dice, sobre el presente y los hechos ocurridos en la dictadura chilena; qué relato propone y a cuál se opone.

*Documental* pareciera moverse entre dos presentes, uno durante la dictadura y otro en el año 2012, así nos indica el primer poema del libro: “Ha vivido toda su vida en el mundo del fin del mundo/Una época que pasa entre uno y otro apocalipsis/Hace unos meses el cometa Elenin” (Pinos, 2018), cometa que tuvo su máximo acercamiento a la tierra en septiembre del año 2011 y cuya presencia provocó una serie de profecías del fin del mundo. Desde este presente el hablante se cuestiona la forma en que entendemos el pasado: “Se corregirán los libros escolares/La palabra Dictadura será reemplazada por Régimen Militar” (Pinos, 2018). Aquí encontramos la primera de muchas anacronías, una acción que se da en el presente, el cambio en los textos escolares, pero que cambiará el

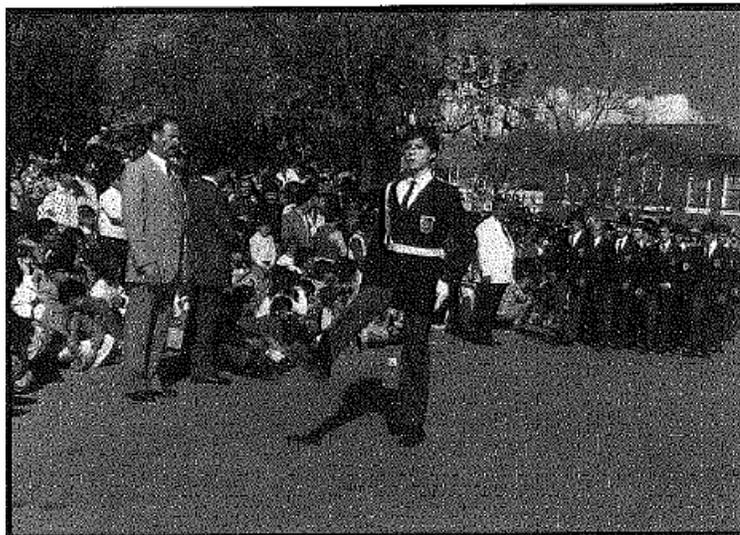
pasado, (~~la dictadura~~) el Régimen Militar, aunque no sea un cambio efectivo de las acciones o los hechos, sí es un cambio en la forma de llamarles y por lo tanto un cambio en la forma de entenderles, y es como si el pasado no fuera pasado; sino un presente, pues se supone que es solo el presente el que tiene la capacidad de cambiar.

Recordemos las palabras de Guasch (2011) en las que nos aclaraba que el archivo consigna, por lo tanto, más que el valor del documento como tal (que en algunos casos es innegable por su rareza o antigüedad) lo que importa es qué consigna y cómo lo trae al presente, así el utilizar este elemento fáctico en la poesía le permite reescribir el pasado, o por lo menos proponer otra forma de verlo, otra memoria, mediante este puente temporal en el que se transforma aquel documento.

El juego temporal en donde se pone en disputa, o por lo menos en tensión, aquella memoria oficial se hace a través de documentos personales, reflexionando sobre la propia historia, y de documentos oficiales de acceso público, para interpelar a la sociedad chilena.

### **Figura 16**

*Página extraída de “Documental” en donde se ve a Jaime Pinos en su época escolar*



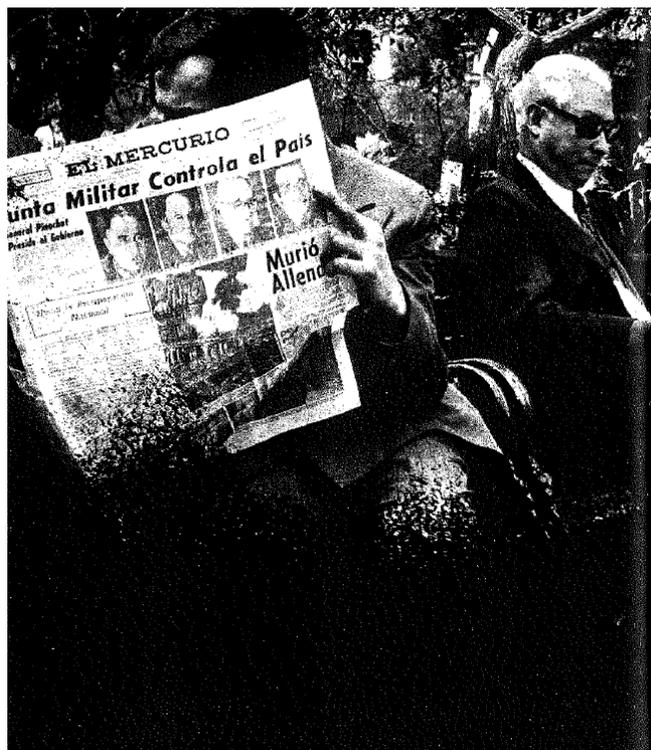
En la Figura 16 vemos una fotografía antigua de un escolar marchando con un terciado (cinturón) blanco que le cruza el pecho, lo que es un distintivo que lo señala como parte de la brigada escolar, organización compuesta por estudiantes que son supervisados por carabineros para ayudar a mejorar la seguridad tanto dentro como fuera de sus establecimientos educacionales. Si a esto se le añade el contexto histórico, la dictadura, comienzan los cuestionamientos éticos de impulsar a niños, niñas y adolescentes a formar parte de una agrupación cercana a las fuerzas armadas.

En la página siguiente se encuentra un poema que cuestiona los efectos de haber crecido en dictadura: “te ves en la fotografía recuerdas/el que fuiste antes de saber/cuánto puede pesar en una vida/la socialización primaria/bajo el estado de sitio/una dictadura larga sangrienta/como educación sentimental”. Podemos apreciar una preocupación por haber sido educado sentimentalmente en un contexto terrible y cómo esto afectó a millones de niños, niñas y adolescentes que crecieron en medio del silencio y la manipulación, ¿qué efectos habrá tenido en la sociedad los 17 años de

dictadura? ¿Somos personas incapaces de comprender el valor de una vida? ¿Nos volvimos más egoístas?

**Figura 17**

*Página extraída de “Documental” en donde se ve la portada de El Mercurio*



Esta interpelación no es solo personal, el hablante se cuestiona a sí mismo, pero también a los demás. Al costado de la imagen de la portada de *El Mercurio* el poeta se pregunta: “¿por qué el país siguió funcionando? (...) La pregunta es / ¿Sintieron el Golpe? (...) No es que no lo supieron /sino que no lo sintieron” (Pinos, 2018). La anacronía aparece como herramienta para cuestionar el pasado desde el presente a través del documento que conecta dos temporalidades, lo trae al presente, de nuevo aparece el ángel de la historia que avanza, pero mirando las ruinas del pasado para no olvidarlo, “Dar vuelta la página / pero hacia atrás / Traer el pasado hasta acá / ponerlo a nuestro lado”,

nos dice Pinos, revelando su forma de entender el tiempo como un continuo, el pasado y el presente como tiempos que se influyen mutuamente, que se construyen y reconstruyen de forma permanente. El pasado no está escrito en piedra, está siendo escrito ahora.

¿Cómo el lenguaje poético puede apelar a la realidad? ¿Dónde están los límites de lo que puede representar? Montalbetti (2018) plantea una larga reflexión en la que llega a la conclusión de que “el poema es el arte de decir lo que solamente se puede decir” (p.53), es decir, para aquello que se puede ver existe el lenguaje no poético, pero para lo que no se ve; sino que se percibe o intuye, aquello que no se puede plasmar mediante el lenguaje cotidiano, para eso está la poesía. En ese mismo sentido Pinos se pregunta “¿y si los poetas fueran capaces de transmitir / el sentimiento de un periodo histórico / mejor que nadie?”. Claro que la historia se encargará de revisar los hechos, pero el sentimiento histórico es difícil de capturar, ¿cómo decir aquello que no se puede decir?, “escribir las palabras del desastre / con el lenguaje sobrio y sereno del testigo”. Así el hablante se convierte en el *testigo imposible* del que nos habló Agamben (2005) y se hace cargo de decir lo *indecible*; porque incluso aquella categoría existe dentro del lenguaje, por lo tanto no es un conjunto vacío, ya que existen elementos abstractos y complejos de *decir* dentro de lo *indecible*; probablemente ahí se encuentra aquel sentimiento histórico que Pinos intenta traer a través de la poesía documental.

### **Figura 18**

*Página del libro “Documental” con una frase de Jean-Luc Godard*



Con la famosa frase de Jean-Luc Godard, Pinos hace un llamado a enfrentar las ideas vagas con imágenes claras, aquellas ideas vagas que se encuentran dentro de la categoría de lo *indecible* que se mencionó anteriormente, otorgándole al lenguaje poético la capacidad de darle forma a lo abstracto, en especial mediante el uso del documento como la claridad y el elemento factual que pareciera poder materializar algo más allá de sí mismo a través de su vínculo con un momento histórico. Así se construye algo imposible, una imagen de algo que no se puede ver, pero que se puede decir mediante la poesía, algo como el dolor y la esperanza, con un grado de realidad otorgado por el documento, tal como reconoce el mismo autor en la Figura 19: “el material del montaje no es en absoluto arbitrario / el montaje auténtico descansa sobre el documento” (Pinos, 2018).

La reflexión sobre la relación entre la frase de Godard y la intertextualidad empleada por Pinos revela un interesante análisis sobre la función transformadora del lenguaje poético. Godard plantea la necesidad de enfrentar las ideas vagas con imágenes claras, lo que podría interpretarse como una invitación a darle forma y estructura visual a conceptos abstractos o difusos. Esta premisa se entrelaza con la noción de intertextualidad, donde Pinos, alude a otras obras o discursos para enriquecer y

complejizar su mensaje en un primer nivel básico, lo que es llevado a su máxima expresión a través de lo documental.

En este contexto, se plantea que la poesía ejerce un papel fundamental al otorgarle una dimensión visual y representativa a conceptos intrínsecamente abstractos, como el dolor y la esperanza. Se argumenta que, mediante su función referencial, el lenguaje poético logra construir imágenes, imágenes que no son necesariamente visuales en el sentido literal, sino más bien representaciones sensoriales y emocionales que encuentran eco en la mente del lector.

Es fundamental destacar cómo la poesía se convierte en un medio donde lo intangible adquiere una forma concreta y tangible, una forma que se erige sobre la base de referencias y documentos. Pinos reconoce la importancia del documento como un elemento anclado en la realidad, una especie de ancla que proporciona autenticidad a las imágenes construidas por la poesía. Esta afirmación plantea la idea de que, si bien las imágenes poéticas pueden ser etéreas y subjetivas, su arraigo en la realidad documentada les confiere una suerte de veracidad y poder de conexión con el lector.

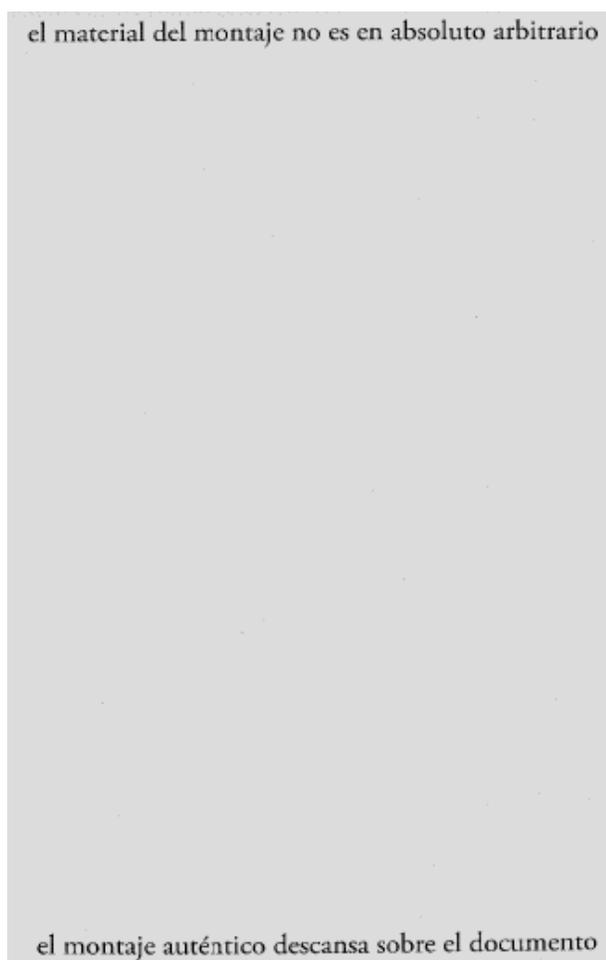
La poesía abre la oportunidad de una conexión energética con estos fragmentos que se integran en el texto total. El documento se expande en la medida que el trabajo con el lenguaje permite inscribirlo en un sistema de relaciones móviles que opera como un campo de fuerza. (Rukeyser, 2021, p.11)

En última instancia, esta reflexión sobre la capacidad de la poesía para traducir lo abstracto en lo concreto, sirve como un llamado a reconocer el potencial transformador y comunicativo del lenguaje poético. La poesía no solo da voz a lo inexpresable, sino que también invita a los lectores a sumergirse en un universo de imágenes que evocan,

sugieren y, en última instancia, permiten la comprensión y la conexión con experiencias humanas universales.

**Figura 19**

*Página del libro “Documental” con una reflexión sobre el montaje*



**Figura 20**

*Página del libro “Documental” con una reflexión sobre la realidad*

Palabras imágenes  
para apegarse a lo real  
para presionar arrastrar  
lo real hacia el poema

El autor se sumerge en la búsqueda de autenticidad y realismo en la expresión poética. Los poemas de las imágenes 20 y 21 enfatizan la importancia del montaje y los documentos como elementos fundamentales para respaldar y otorgar credibilidad a las imágenes poéticas. Por un lado, se resalta que un montaje auténtico se basa en documentos, sugiriendo una vinculación directa entre la autenticidad del arte y su conexión con la realidad tangible. Por otro lado, se explora la capacidad de las palabras e imágenes poéticas para anclarse a lo real y, de alguna manera, influir en la percepción de la realidad, ejerciendo una especie de presión o atracción de elementos tangibles hacia el poema, un campo de fuerza, como lo llamó el mismo Pinos.

Este poemario hace que el lector, en quien confía plenamente, se cuestione aquella declaración de buscar la "realidad" en la poesía y se enfoque en los procedimientos utilizados para alcanzar este objetivo. Se destaca el papel crucial de los documentos como elementos fácticos que dotan de credibilidad a las imágenes poéticas construidas. Además, se enfatiza el montaje como un proceso esencial, resaltando cómo la autenticidad en la poesía va más allá de simples intenciones declarativas, centrándose en la manipulación creativa de elementos tangibles para acercar la poesía a la realidad.

En conjunto, estos análisis plantean una exploración profunda de la compleja relación entre la expresión artística y la realidad. Subrayan cómo la poesía utiliza elementos documentales y el proceso de montaje para crear imágenes poéticas que no

solo reflejan la realidad, sino que también tienen el poder de transformarla e influir en su percepción. Esta reflexión invita a considerar la naturaleza dinámica del arte, su capacidad para anclar lo abstracto a lo concreto y su influencia en nuestra comprensión y experiencia de lo real, quizás a través de este camino es posible expresar el horror, decir aquello *indecible*.

**Figura 21**

*Página del libro “Documental” con un fotograma de “A la sombra del sol”*



En la Figura 21 se ve un fotograma de la película “A la sombra del Sol” que se estrenó el 28 de noviembre de 1974 y a cuya función inaugural asistieron la pareja de cineastas y militantes del MIR Jorge Müller y Carmen Bueno, quienes nunca volvieron a su hogar y se suman a la lista de detenidos desaparecidos de la dictadura chilena. Frente a esta imagen el hablante se pregunta si estas habrán sido las últimas imágenes que recordaron ambos antes de desaparecer. Con la mención de Jorge Müller y Carmen Bueno el autor invita a cuestionar la ética de la representación y el recuerdo, plantea

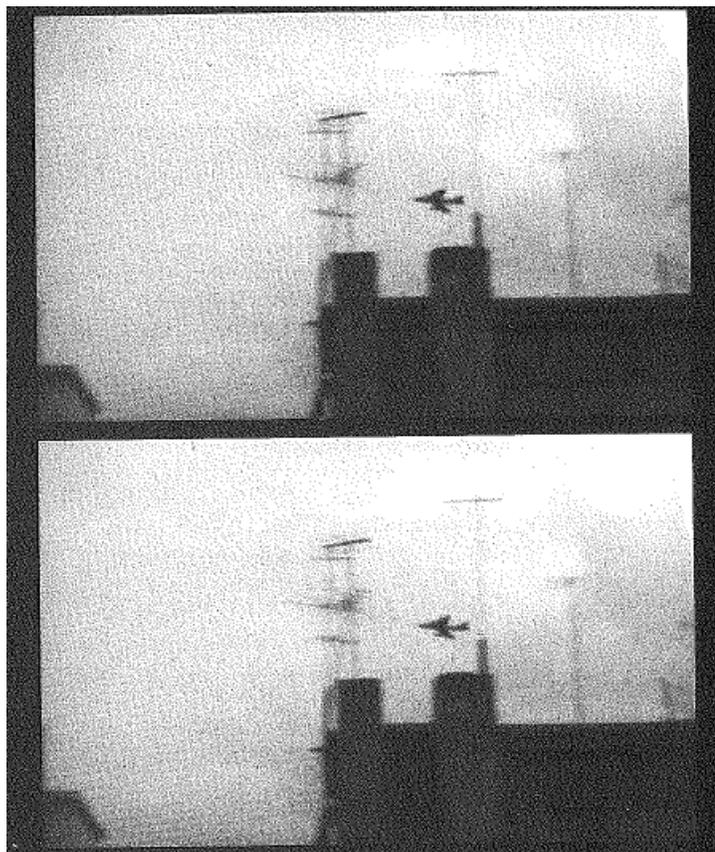
interrogantes sobre la intimidad de sus vidas y el respeto a su memoria. La mención de este evento, ligado a su posterior desaparición, confronta al lector con la posibilidad de haber sido testigo, incluso indirectamente, de un momento significativo en las vidas de estas personas antes de su desaparición.

Desde una perspectiva ética, se plantea la sensibilidad al tratar con historias de desaparecidos y víctimas de regímenes dictatoriales. Se interpela sobre el derecho a la privacidad y la memoria de aquellos que sufrieron tales injusticias, y cómo estas historias deben ser tratadas con respeto, empatía y responsabilidad en su narrativa. La evocación de estas imágenes y eventos sensibles puede generar reflexiones profundas, pero también plantea dilemas éticos sobre la exposición de tragedias personales en el ámbito público.

La ética en la representación histórica y la narración de tragedias humanas exige consideraciones delicadas sobre el respeto a la dignidad y la privacidad de las víctimas y sus familias. Abre un debate sobre los límites entre el deber de recordar y honrar a aquellos que sufrieron y el deber de preservar su privacidad y dignidad en la memoria colectiva.

## **Figura 22**

*Página de "Documental" con fotogramas de los aviones que bombardearon La Moneda en 1973*



En este libro también se encuentran los fotogramas tomados por Pedro Chaskel de los aviones que se dirigían a bombardear la moneda: “Dos minutos y medio / ve filma esos aviones / que no dejarán de pasar / una y otra vez / sobre la memoria / de los años venideros” (Pinos, 2018). Los fotogramas capturados por Chaskel se presentan como elementos tangibles, representaciones visuales que registran un momento histórico concreto: los aviones dirigiéndose a bombardear La Moneda durante el golpe de Estado en Chile en 1973. Estos fotogramas se sostienen como documentos que registran un hecho histórico, proporcionando una base fáctica y una conexión con la realidad. Sin embargo, la interpretación poética de Pinos añade una capa adicional de significado y reflexión. Aquí, el discurso poético se nutre de la realidad factual de los aviones filmados, pero va más allá de la mera descripción visual.

La poesía de Pinos infunde a estos eventos capturados en los fotogramas una dimensión temporal y emocional. Evoca una sensación de persistencia, sugiriendo que estos aviones, a pesar de haber pasado físicamente en aquel momento histórico, continúan su paso simbólico sobre la memoria colectiva en el tiempo venidero. La poesía transforma la representación fáctica en una reflexión más amplia sobre la persistencia del impacto de esos eventos históricos en la conciencia colectiva y la memoria del futuro. Esta reflexión subraya la capacidad del discurso poético para ir más allá de la mera representación factual, enriqueciendo la comprensión y la interpretación de los eventos históricos al infundirles significados simbólicos, emocionales y temporales más profundos. Así, se destaca cómo la poesía no niega la realidad fáctica de los documentos, sino que la complementa y enriquece al ofrecer una perspectiva más amplia y reflexiva sobre estos hechos históricos.

Es posible asegurar que la obra de Pinos tiene un afán documentalista, desea acercarse a la realidad mediante el uso de documentos, para luego interrogarlos con una voz poética que se declara neutral, un poeta documental que registra hechos; pero la carga política, la lectura de los hechos, las preguntas que plantean los poemas están lejos de ser neutrales. Hay un discurso claro respecto al Golpe y a las violaciones de los derechos humanos, son inaceptables, actos de absoluta inhumanidad. También se aprecia una constante preocupación en cómo el pasado es entendido en el presente, e incluso se conecta con el futuro al cuestionar la forma en que los niños entienden el Golpe en la actualidad, lo mismo que se preguntaba cuando se veía a sí mismo de adolescente ¿qué tipo de educación sentimental le estamos entregando a las nuevas generaciones? ¿se están formando con el silencio cómplice que todavía imperaba en la sociedad de la postdictadura? Aquí hay una clave en el relato que construye la obra, no solo cuestiona la

memoria oficial que fue construida durante la dictadura y su continuación en los años 90, nos advierte que aquella forma de educar, mediante el silencio y el miedo, aquel discurso de “ni de política ni de religión” sigue presente; por lo que las garantías de no repetición no son garantías, solo promesas que no se sustentan en el discurso, por lo mismo es necesario disputar la memoria oficial con nuevos relatos que recuerden lo que es real. El concepto de disputa aquí radica en la lucha por establecer una narrativa histórica verdadera y honesta, contrarrestando los discursos oficiales que han intentado ocultar o distorsionar la realidad de aquellos eventos. Esta disputa no es solo sobre hechos, sino también sobre la interpretación de la realidad histórica, con la intención de recordar, reconocer y aprender de la historia para evitar que se repitan injusticias similares en el futuro.

Si es posible disputar la memoria a través de la poesía es una de las preguntas centrales de la investigación, pero ¿qué tipo de poesía se necesita? “La poesía sucede de un momento a otro / Se cuele por los entresijos de la vida cotidiana / como la luz del sol a través del ramaje tupido de las copas / ilumina el corazón mudo del bosque” (Pinos, 2018). Una poesía cotidiana que diga lo que no se puede decir, que plantee preguntas más que respuestas, para poner en funcionamiento la maquinaria de la memoria, porque “No hay Poder en la poesía” (Pinos, 2018), no se puede construir solo desde ella, ya que se hace necesaria la realidad. Es pertinente aclarar que este planteamiento sobre el lenguaje poético que “dice aquello que no se puede decir” no corresponde a la enunciación de situaciones creadas fuera de la realidad, ya que lo *indecible* permanece dentro del lenguaje porque, si fuera de otra forma, ni siquiera existiría como posibilidad el decir lo indecible. Dicho de otro modo, es posible vencer lo indecible de “aquello que no se puede decir”, solo que no es tan fácil. La idea resalta que, aunque existan experiencias,

emociones o conceptos que resulten difíciles de comunicar con palabras cotidianas, siguen siendo parte de la realidad. El lenguaje poético intenta acceder a estas áreas más profundas y complejas de la experiencia humana, no para inventar algo ajeno a la realidad, sino para explorar y expresar lo que ya existe, pero que escapa a la expresión convencional.

¿Cómo se enuncia el horror? ¿Cómo se representa la violencia? No hay testimonio que sea capaz de retratar lo que sintieron las víctimas, por mucha capacidad de empatía que se posea el dolor no es transmisible con palabras, y así lo asegura nuestro hablante que invita a dejarse decepcionar por la poesía y a “respirar en la experiencia / respirar fuera de la poesía” (Pinos, 2018). Aquí hay una idea, para que la poesía conmueva debe dejar de ser solo poesía, debe acercarse a la realidad, ¿y cómo? A través del documento. En resumen, la afirmación sobre el lenguaje poético diciendo lo “indecible” no significa que la poesía invente realidades nuevas, sino que busca revelar aspectos más profundos y sutiles de la realidad humana que pueden ser difíciles de expresar con precisión a través del lenguaje ordinario.

El análisis de la obra de Jaime Pinos, en particular su poemario *Documental*, ha permitido profundizar en la poesía documental chilena de la postdictadura y en la forma en que los artistas abordan la relación entre el archivo, la memoria y la violencia en sus obras. La obra de Pinos se caracteriza por su enfoque en el uso de documentos personales y su capacidad para tensionar la realidad vivida durante la dictadura a través de un collage que se construye con trozos de realidad. Quizás en este momento sería apropiado detenerse para dar una mirada a las publicaciones anteriores de Jaime Pinos, las que aunque no sean parte de esta investigación merecen ser mencionadas por su trabajo documental.

En el año 2003 se publica *Criminal* (La Calabaza del Diablo), obra en la que el hablante lírico es una persona que es tristemente famosa en Chile, Roberto Martínez, aunque por su nombre probablemente pocos lo reconocerán, este sujeto era apodado “El Tila” y provocó un revuelo mediático en el año 2001 lo que le acarreó ser llamado “El psicópata de la Dehesa”, ya que este sujeto violaba y asesinaba a sus víctimas en este acomodado barrio de Santiago. Esta producción de Pinos tiene su base en la investigación realizada sobre la vida de Martínez para otorgarle una voz; en ningún caso con una animadversión de defenderlo; sino de mostrar las circunstancias que probablemente influyeron en aquel actuar antisocial.

El segundo poemario de Pinos se llama *Almanaque* (Lanzallamas Libros, 2010) y aquí el hablante lírico es un personaje que se ha suicidado por el dolor provocado por la desaparición de su padre en dictadura. El autor utiliza las temporalidades para criticar dos realidades chilenas, la de la dictadura y la que le era contemporánea en ese momento, la sociedad chilena del 2006 en la que moría Pinochet sin haber sido juzgado por los crímenes ocurridos en dictadura.

En definitiva, el análisis de la obra de Jaime Pinos ha permitido profundizar en la poesía documental chilena de la postdictadura y en la forma en que los artistas abordan la relación entre el archivo, la memoria y la violencia en sus obras. La obra de Pinos se caracteriza por su enfoque en el uso de documentos personales y su capacidad para tensionar la realidad vivida durante la dictadura a través de un collage que se construye con trozos de realidad. El análisis de esta obra ha permitido identificar la importancia de la temporalidad del documento, la función referencial del lenguaje y la reflexión metapoética en la representación de la violencia de la dictadura chilena en la poesía

documental de la postdictadura, las complejidades éticas y estéticas involucradas en esta forma de expresión artística.

### **Formas de Clausura: Conclusiones**

La poesía documental chilena de la postdictadura ha sido una herramienta crucial para la construcción de una memoria crítica y ética sobre la dictadura y sus repercusiones en la sociedad chilena. Los poetas estudiados han utilizado el trabajo con el archivo, el montaje y la creación poética para articular un relato que cuestiona los discursos dominantes sobre la dictadura y su influencia en el presente. A través de la reescritura de documentos, testimonios y materiales de archivo, los poetas han logrado dar forma a las experiencias silenciadas y desafiar las narrativas oficiales. Esta poesía documental no solo busca recordar el pasado, sino también reflexionar sobre sus efectos en el presente, generando un espacio para la reflexión crítica y la construcción de una memoria colectiva que responda a las necesidades y demandas de la sociedad chilena actual. Al abordar temas como la identidad, la justicia y la resistencia, la poesía documental chilena de la postdictadura se convierte en un medio de resistencia y de lucha contra la impunidad y el olvido. Los poetas estudiados han utilizado la poesía documental como una forma de denuncia y visibilización de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura, contribuyendo así a la construcción de una memoria crítica y ética que responde a las demandas de justicia y verdad.

La perspectiva comparada utilizada en este trabajo dio luces sobre las técnicas que utilizan los autores: collage, montaje, intervención de documentos, foco en los victimarios y lenguaje poético; pero también ha permitido destacar las particularidades de cada uno de ellos y sus obras. Carlos Soto Román utiliza la repetición, lo lúdico, el borramiento y la tachadura, haciendo su contribución a la renovación de la poesía chilena a través de la

experimentación con diversas formas de producción y de la construcción de un "contra-monumento", desestabilizando la manera institucional de recordar el pasado y generando un espacio memorial que responde a nuevas subjetividades. La trilogía de obras de Soto Román invita a analizar la dictadura desde distintas perspectivas relacionadas con el archivo, la violencia y la memoria, lo que lo convierte en un elemento central del corpus literario de esta investigación. Asimismo, la obra de Jaime Pinos, en particular su poemario "Documental", tiene un enfoque en el uso de documentos personales, lo que pareciera ir en contra de la objetividad que busca lo documental, pero esto fue lo que le permitió alejarse incluso de lo propio e incorporarlo como parte del montaje. En resumen, el corpus literario seleccionado ha sido fundamental para comprender la diversidad y la riqueza de la poesía documental chilena de la postdictadura, así como para identificar algunas de las distintas formas en que los autores abordan la relación entre el archivo, la memoria y la violencia en sus obras.

La perspectiva comparada ha sido el método de investigación principal, lo que ha posibilitado la identificación de tendencias comunes y particularidades en la poesía documental de los autores estudiados. Esta metodología ha sido crucial para comprobar la hipótesis de que los autores utilizan el trabajo con el archivo, el montaje y la creación poética para construir un relato crítico y ético sobre el trauma originado por las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. Además, se ha precisado la importancia de la representación de la violencia sufrida por miles de víctimas como un reto complejo desde el sentido ético, ya que los artistas buscan denunciar un mal que no vivenciaron personalmente. Asimismo, se ha destacado que estas voces revelan que el relato sobre el pasado no satisface a la sociedad actual, lo que ha llevado a nuevas búsquedas que respondan a nuevas subjetividades. La propuesta de lectura ha analizado

la representación de la violencia de la dictadura chilena en la poesía documental de la postdictadura, lo que ha requerido la precisión de conceptos necesarios para el análisis literario, como lo contemporáneo desde las teorías literarias y filosóficas de Agamben y Bourriaud, la tradición poética chilena desde la teoría literaria en cuanto a sus líneas críticas del quehacer del artista y la creación multidisciplinaria, el archivo desde el punto de vista filosófico con Foucault como punto de partida, complementando con la mirada de Agamben, Derrida, Benjamin, Rancière y Tello, y el concepto de memoria desde la sociología y la filosofía.

Retomando los conceptos trabajados, el archivo como sistema de clasificación de documentos se convirtió en el lugar de trabajo de Soto Román y Pinos, quienes utilizaron documentos de distintos tipos en sus obras. La naturaleza visual de los poemas fue propiciada por la materialidad de los documentos escogidos y potenciada por los autores a través del montaje e intervención. Una línea investigativa que podría continuarse en el futuro la naturaleza virtual del archivo en la actualidad y cómo esto afecta a las creaciones, ya que no es lo mismo un documento digital que puede ser replicado ilimitadamente que aquel que existe como objeto único. Probablemente estos últimos son tanto archivo como colección (como la entendía Guasch), generando una tensión entre el mismo documento y el evento consignado, que compiten en cuanto a la relevancia de cada uno.

El aspecto temporal del archivo fue algo que permeó toda esta investigación, ya que el propósito de este sistema de clasificación es consignar eventos del pasado, configurando los discursos del presente según las intenciones del arconte; así como hizo Warbug en su *Atlas*, el arconte crea un relato que escapa de la cronología de los documentos y los presenta como una unidad discursiva continua, crea un relato para el

presente construido con piezas del pasado. Las obras investigadas nos ofrecen eso, un relato para la sociedad actual sobre la dictadura, construido con documentos referentes a ella.

Finalmente, el aspecto del acceso al archivo se relaciona con la naturaleza conceptual de la poesía documental. Si retomamos la idea de que el artista conceptual revela y enaltece el proceso creativo, valorándolo tanto como la obra terminada, entonces el trabajo previo que se debe hacer para acceder a los archivos es parte de aquel recorrido que realiza el poeta documental; Soto Román y Pinos develan libremente las fuentes con las que trabajaron y sus procesos creativos, haciéndolos parte de la obra como tal.

Por supuesto que este trabajo no pretende ser un punto de cierre, ni siquiera un punto de partida, sobre la investigación de la poesía documental, ya que esta misma se caracteriza por su interdisciplinariedad, así que estamos muy lejos de que sus formas y técnicas puedan considerarse agotadas. Aquí yace una interesante posibilidad de estudio, ya que es posible ampliarlo a otras academias, a otras formas de arte o incluso pensar en subdivisiones como podrían ser “poesía documental” o “poesía de archivo”. Lo que se espera es haber demostrado que esta veta documentalista tiene antecedentes robustos, además de artistas que la cultivan en la actualidad, fortaleciéndose por las mismas características del arte contemporáneo.

Si ser contemporáneo significa escribir con la tiniebla de nuestro tiempo, la analogía con un poemario construido con documentos que retratan la violencia ejercida en la dictadura resulta bastante clara, por lo que se puede plantear con seguridad que estos poetas documentales son contemporáneos, en el sentido que Agamben ha dado a esta categoría. Mientras que la relación con el arte conceptual, que rompe con una importante tradición según la que lo único que importaba era la obra terminada, se

reconoce en el acto de revelar el proceso de investigación, en la construcción de un relato social a partir de documentos, como elementos fácticos, que finalmente conforman un discurso en contra de la violencia del pasado, pero con una ética que resuena con la sociedad actual.

Finalmente, recalamos el uso del documento como una herramienta que permite la construcción de este nuevo discurso que se centra en los victimarios más que en las víctimas, pues es una necesidad ética buscar otras formas de representación de la violencia sistemática más allá de lo testimonial, y por supuesto alejado de aquellas representaciones que abusan de lo explícito, muchas veces pasando por encima de cualquier deseo de los familiares o las propias víctimas. Como se dijo anteriormente, esta es una respuesta a aquella pregunta de Adorno que pareciera resonar a través de la historia: así se puede crear después del horror, con un profundo sentido ético y habitando de forma consciente la realidad.

## Referencias

- Aira, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo & En La Habana*. Penguin Random House.
- Adorno, T. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Ariel.
- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo.
- Arendt, H. (2003). *Eichman en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Lumen.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca.
- Bello, J. (2011). Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005). Cinco autores de la década del noventa: Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco [Tesis de doctorado, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. <http://hdl.handle.net/10553/17152/>
- Biblioteca Nacional de Chile. (marzo de 2023). *Movimientos y generaciones*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-propertyvalue-137782.html>
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Cussen, F. (2018). Borraduras digitales. *Virtualis*, 9(17), p. 55-82.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta.
- Derrida, J. (2003). *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Trotta.

Dieguéz, I. (2017). De cuerpos y sombras. A propósito de la mirada y la pérdida en I. Dieguéz, M. Farías, I. Insunza y L. Saavedra (Ed.), *Poéticas del dolor. Hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada*. Oxímoron.

Dorfmann, D. (2022). «Denied in toto». Poesía documental y colectivización de archivos en Chile. *Aisthesis*, (72), 359-382. <https://doi.org/10.7764/Aisth.72.19>

Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Alfons el Magnanim.

Foster, H. (2016). El impuso de archivo. *Nimio*, (3), 102-125.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo veintiuno.

Groys, B. (2014). *Volverse público*. Caja Negra.

Guasch, A. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, (5), 157-183.

Guasch, A. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.

Guerrero, C. (2017). *Qué será de los niños que fuimos: Imaginarios de infancia en la poesía chilena*. Inubicalistas.

Hernández, B y Guerrero, C. (2020). Documentalismo, reescritura y apropiación en la poesía chilena reciente. *Aisthesis*, (20), 89-110. <https://doi.org/10.7764/68.5>

Hernández, B y Simon, F. (2022). Poéticas documentales en la poesía chilena del siglo XXI en O. Sandoval-Leon y C. Zegarra (Ed.), *Partera de la historia: Violencia en la literatura, performance y medios audiovisuales en Latinoamérica*. Nómada.

Hirsch, M. (2021). *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del holocausto*. Carpe Noctem.

Instituto Nacional de Derechos Humanos. (2012). *Imprescriptibilidad de los Crímenes de Guerra y de los Crímenes de Lesa Humanidad*. <https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/250/minuta-imprescriptibilidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Insunza, I. (2017). Reflexiones frente a la puerta cerrada en I. Dieguéz, M. Farías, I. Insunza y L. Saavedra (Ed.), *Poéticas del dolor. Hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada*. Oxímoron.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno.

Ludmer, J. (Diciembre 2006). Literaturas postautónomas. *Linkillo*. [http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html)

Klein, P. (2019). Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente. *Cuadernos LIRICO*, (20), 1-13. <https://doi.org/10.4000/lirico.8605>

Montalbetti, M. (2018). *Sentido y ceguera del poema*. Bisturí 10.

Pinos, J. (2018). *Documental*. Alquimia.

Pastorino, M. y Bettoni, S. (2023) Las estrategias conceptualistas en artes visuales desde un enfoque hermenéutico simbólico. *Kañina*, 47(2), 67-85. <http://dx.doi.org/10.15517/rk.v47i2.55457>

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM.

Reyes, C. (2017). Reflexiones sobre la indestructibilidad del deseo de inscripción. Las mujeres buscadoras de Calama en I. Dieguéz, M. Farías, I. Insunza y L. Saavedra (Ed.), *Poéticas del dolor. Hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada*. Oxímoron.

Richard, N. (2000). *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Cuarto Propio.

Richard, N. (2001). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Cuarto Propio.

Richard, N. (2020). *Reescrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada*. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

Ruffel, L. (2012). Realismo contemporáneo: narrativas documentales. *Littérature*, 2(166), 13-25. <https://doi.org/10.3917/litt.166.0013>

Rukeyser, M. (prólogo de Pinos, J.). (2021). *El libro de los muertos*. Editorial USACH. (Obra original publicada en 1938)

Sepúlveda, M. (2010). El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición. *Estudios filológicos*, (45), 79-92. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132010000100007>

Sepúlveda, M. (2011). Memorias del 2000: entre la poesía y la música pop. *Taller de letras*, (49), 193-203. [https://www.academia.edu/40416360/Sepúlveda\\_Eriz\\_Magda.\\_Memorias\\_del\\_2000\\_entre\\_la\\_poes%C3%ADa\\_y\\_la\\_m%C3%AAsica\\_pop.\\_Taller\\_de\\_Letras\\_49.\\_2011\\_193-203](https://www.academia.edu/40416360/Sepúlveda_Eriz_Magda._Memorias_del_2000_entre_la_poes%C3%ADa_y_la_m%C3%AAsica_pop._Taller_de_Letras_49._2011_193-203)

Sepúlveda, M. (2013). *Ciudad quiltra: poesía chilena (1973-2013)*. Cuarto Propio.

Soto Román, C. (2013). *Chile Project [Re-classified]*. Gauss PDF.

Soto Román, C. (2017). *11*. Autoedición.

Soto Román, C. (2023). *Tercera estrofa*. Naranja Publicaciones.

Tello, A. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, (58), 125-143.  
<https://doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>

Tello, A. (2018). Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis. Revista de Filosofía*, 1(1), 43-62.  
<http://dx.doi.org/10.15691/0718-5448Vol1Iss1a234>

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.

Urrutia, A. (2017). Estetizaciones de la muerte y omisiones de la memoria en I. Dieguéz, M. Farías, I. Insunza y L. Saavedra (Ed.), *Poéticas del dolor. Hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada*. Oxímoron.