

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de Historia
INSTITUTO DE ESTUDIOS AVANZADOS IDEA



**RELATOS DE LA REPRESIÓN Y USOS DE LO
TESTIMONIAL EN LAS NARRATIVAS GRÁFICAS DE
SEGUNDA Y TERCERA GENERACIÓN**

**Representaciones del miedo en concurso Mala
Memoria**

WALTER ROBLERO VILLALÓN

Profesor Guía: José Santos Herceg

**Tesis para optar al grado académico de
Magister en Arte, Pensamiento y Cultura
Latinoamericanos**

SANTIAGO DE CHILE

2019

© Walter Alejandro Roblero Villalón, 2019

Algunos derechos reservados. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
AtribuciónNoComercial-Chile 3.0. Sus condiciones de uso pueden ser revisadas en:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/cl/>

Resumen

La presente investigación se centra en el análisis de obras de narrativa gráfica que han recurrido a las fuentes testimoniales como insumo creativo para abordar experiencias represivas del pasado reciente. Es un proyecto que pretende examinar la combinatoria entre la narración gráfica como forma de representación, el testimonio como insumo creativo y el miedo como un motivo que emerge, tanto en la evocación del testigo, como en su reinterpretación por parte de los exponentes del arte secuencial.

A este respecto, acudiré a trabajos realizados por los participantes del Concurso de Narrativa Gráfica Mala Memoria, iniciativa del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) para el año 2019, que busca incentivar la creación de jóvenes concursantes utilizando los archivos testimoniales audiovisuales disponibles en su Centro de Documentación –en el que se han registrado, recopilado y puesto en valor alrededor de 500 testimonios en formato de entrevistas a sobrevivientes de la represión dictatorial-.

Resulta de sumo interés el criterio etario de este certamen, puesto que señala participantes entre 15 y 35 años, cuestión que supedita un corpus de obras realizadas por personas que crecieron en la posdictadura. Esta delimitación generacional permitirá realizar un examen respecto de representaciones del pasado distintas de las que podrían hacer las generaciones anteriores, pero que están unidas por una tradición represiva institucional.

Las claves de lectura para este trabajo estarán supeditadas a dos tensiones fundamentales: por una parte, las representaciones del miedo como narración gráfica; y por otra la tensión entre el testimonio como recurso de memoria y su representación en la combinatoria entre dibujo y guion. Ambas tensiones, necesariamente, están atravesadas por el tema de la mediación de un pasado de otro, pero que se relee desde la experiencia personal.

Palabras clave: Narrativa gráfica, cómic, testimonio, dictadura, infancia, miedo, violencia de estado

Abstract

The present work focuses on the analysis of graphic narrative works that have used testimonial sources as a creative input to address the repressive experiences of the recent past. It is a project that aims to examine the combination between graphic narrative as a form of representation, testimony as a creative input contribution and fear as a motive that arises, both in the evocation of the witness and in its reinterpretation by exponents of sequential art.

In this regard, I will review the work carried out by the participants of Mala Memoria Graphic Narrative Contest, an initiative of the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) for the year 2019, which aims to encourage the creation of young contestants from audiovisual testimonial archives available at its Documentation Center - in which around 500 testimonies have been registered, in the format of interviews with survivors of the dictatorial repression, compiled and valued.

The age criterion of this contest is of great interest, since it indicates participants between 15 and 35 years old, an issue that subordinates a corpus of works done by people who grew up in the post-dictatorship. This generational delimitation will make it possible to examine with respect to representations of the past that are different from those that could be made by previous generations, but which are united by a repressive institutional tradition.

The keys to reading this work will be subject to two fundamental tensions: on the one hand, the representations of fear as graphic narrative; and on the other, the tension between testimony as a resource of memory and its representation in the combination between drawing and script. Both tensions are necessarily crossed by the theme of mediation one past from another, but which is re-read on the basis of personal experience.

Keywords: Graphic narrative, comic, testimony, dictatorship, childhood, fear, state violence

Agradecimientos

Estas páginas se terminaron de escribir durante la cuarentena por la Pandemia del COVID-19, lo que le ha añadido una nueva dosis de dramatismo a un trabajo que trata sobre los miedos de ayer y hoy. Sin embargo, la compañía presencial, virtual y moral ha sido de gran ayuda para lograr que el miedo y la incertidumbre se transforme en motivación:

Infinitas gracias a las personas testimoniando cuyos relatos están presentes en estas páginas y a las y los artistas que representaron estas historias en el Concurso Mala Memoria IV de Narrativas Gráficas. A Marcela Trujillo y Paula Ilabaca, que fueron parte de esta experiencia como profesoras y a todo el jurado del concurso. Un agradecimiento muy especial a mis compañeras que trabajaron desde el MMDH en el certamen; Alejandra Ibarra, Angèle Gay, Paz Moreno y Javiera Gaete.

A mis compañeras y compañeros del MMDH con quienes hemos compartido más de una década de trabajo y amistad, especialmente a Daniela Fuentealba, María Luisa Ortiz, Soledad Aguirre, Soledad Díaz, Verónica Sánchez, Cristóbal Aguayo, Paulina Vera, Vilma Ruiz, Juan Carlos Vega, José Manuel Rodríguez, Rodolfo Ibarra, Elías Fuentes y Rayen Gutiérrez.

A todas y todos quienes conforman la Red de Historia Oral y Archivos Orales.

A mis compañeras y compañeros del Magister en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos, especialmente a Carlos Rojas, Carola Hidalgo, Mauricio Tapia, Samanta Sanhueza, Consuelo Tupper, Vladimir Garay y Max Andrade. A todas y todos quienes forman parte del equipo académico, profesional y administrativo del Instituto de Estudios Avanzados IDEA, especialmente a Carolina Pizarro, Sandra Navarrete, Valentina Buló, Felipe Cussen, Pedro Canales, José Miguel Santa Cruz, Anita Gallardo y Tamara Soto. Agradecimientos ultra especiales para mi profesor guía, José Santos Herceg.

A Carolina González y a Sebastián Sampieri por sus sabias observaciones y consejos académicos.

A Gonzalo San Martín por iniciarme en la hermosa degustación del arte secuencial y por aquella tarde, una semana después del estallido social, en que pudimos abrazar a Joe Sacco.

A Carlos Reyes por compartir siempre lo mucho que sabe sobre la historieta en particular y los monos en general. A Mariana Muñoz por compartir todo lo que sabe sobre las artes gráficas. A Varco Millar por sus artes gráficas y su pesimismo constructivo.

A mis amigas y amigos con quienes he podido hacer música, en especial a Carolina Espinoza, Estefanía Romero y Juan Pablo Cacciuttolo por acompañarme en mis aventuras durante los últimos años. A todos en Sello Fisura. A Congelador, por la tradición.

A mi madre, mi padre, a mi hermana Paloma Roblero y toda mi familia.

Los más especiales agradecimientos a mi compañera Rosario González y a Martín Roblero González que, al momento de escribir estos agradecimientos, viene en camino.

Tabla de contenido

1.	Introducción	1
2.	Las narrativas gráficas y las historias de represión	3
2.1.	Voces que se convierten en dibujos y palabras.....	4
2.2.	Sobre lo testimonial y lo inenarrable.....	7
2.3.	Sobre el miedo y las caligrafías de la violencia.....	13
2.4.	Estado del arte.....	17
2.5.	Las narrativas gráficas desde su propio lenguaje	19
2.6.	Preguntas y respuestas posibles ante el miedo	20
3.	Del testimonio al arte secuencial	23
3.1.	La solidaridad de uno con la voz de otro.....	24
3.2.	Los pactos propios de la narrativa gráfica.....	28
4.	Narrativas gráficas y las reeleboraciones del pasado.....	31
4.1.	Fijaciones.....	32
4.2.	De la idea al taller	35
4.3.	La elaboración de la infancia en dictadura.....	39
5.	De monstruos, pérdidas y exilios.....	42
5.1.	Monstruos y la sinrazón	42
5.2.	Por los caminos de salvación	53
5.3.	El uso del tiempo	64
5.4.	Un presente muy cercano: incertidumbre, constatación, incertidumbre.....	68
6.	A modo de conclusiones	79
7.	Fuentes y bibliografía.....	82
7.1.	Bibliografía	82
7.2.	Artículos y tesis académicas	84
7.3.	Testimonios audiovisuales	86
7.4.	Prensa y revistas	86
8.	Anexos.....	87

Tabla de ilustraciones¹

Ilustración 1: La Salida.....	0
Ilustración 2: La Salida.....	43
Ilustración 3: La Salida.....	44
Ilustración 4: Los Marcados.....	47
Ilustración 5: Escenas del libro de Daniel.....	48
Ilustración 6: La Salida.....	49
Ilustración 7: Los Marcados.....	51
Ilustración 8: Escenas del libro de Daniel.....	52
Ilustración 9: Los Marcados.....	53
Ilustración 10: La Salida.....	55
Ilustración 11: La Salida.....	56
Ilustración 12: La Salida.....	57
Ilustración 13: Los Marcados.....	58
Ilustración 14: Los Marcados.....	59
Ilustración 15: Los Marcados.....	60
Ilustración 16: Escenas del libro de Daniel.....	63
Ilustración 17: La Salida.....	65
Ilustración 18: Escenas del libro de Daniel.....	68
Ilustración 19: Los Marcados.....	70

¹ Todas las ilustraciones analizadas en este trabajo fueron publicadas en: Museo de la Memoria y Los Derechos Humanos. *Mala Memoria. Testimonios Gráficos*. Santiago: MMDH, 2019.



Ilustración 1: La Salida, por Hola Grafiki.

***Saber amargo aquel que se aprende el viaje.
El mundo es tan pequeño, monótono y sombrío,
Que nos permite siempre nuestro propio miraje:
¡un oasis de horror en desierto de hastío!
(Charles Baudelaire)***

1. Introducción

El presente trabajo de investigación tiene, como toda actividad desarrollada durante el segundo semestre del año 2019, la impronta de la revuelta social chilena. Existe una marca evidente y una influencia de los hechos recientes en las ideas que se intentaron esbozar en estas páginas, especialmente una consternación generalizada que por momentos se transformó en parálisis, pero que luego, en el caso personal, mutó en algo parecido a un aliciente. Buscando las conexiones entre testimonios sobre hechos relacionados con la represión dictatorial en los años de Pinochet y narrativas gráficas de reciente factura, se estableció un nuevo elemento que vino a refrendar varios de los supuestos que guiaron esta investigación, a decir de las continuidades que ha tenido y sigue teniendo la imposición del miedo mediante la violencia estatal en nuestra región.

A este respecto, es un desafío de este trabajo tratar de establecer cruces entre, por un lado, el estudio de la violencia de estado, la imposición del miedo, el testimonio y la memoria como una forma de revisitación de pasados catastróficos, y por otro, cómo estas memorias son representadas mediante las narrativas gráficas. Es decir, contando con un marco conceptual enfocado a lo primero, este estudio se acercará a esos temas desde la observación metodológica de los lenguajes del cómic, indagando en un corpus conformado por algunos de los trabajos gráficos realizados por las y los participantes del concurso Mala Memoria IV de Narrativas del gráficas del MMDH, realizado entre agosto y septiembre del 2019; además de la incorporación de los testimonios tanto de quienes inspiraron estos relatos y como también de los realizadores. Se trató con esto de dar un enfoque interdisciplinar, cuestión que se espera haber cumplido a pesar de las limitaciones teóricas que pueda revestir esta mirada.

El presente texto se centrará, en primer lugar, en la definición de nuestro campo de acción y metodología, que involucra, desde las narrativas gráficas, las historias de represión y los pasados conflictivos, cuestión que ha dado tema y ha otorgado un vasto campo de publicaciones con diferentes perspectivas, desde la autobiografía, el trabajo documental, el relato histórico o la investigación periodística, hasta cuestiones más experimentales y ensayísticas, algunas de las cuales se han convertido en verdaderos impactos editoriales a escala mundial. Esto ha hecho que este tipo de libros ya se hayan consolidado como un género en sí mismo.

A continuación, observaremos como se dan los cruces entre lo testimonial y la narrativa gráfica y cuáles son las relaciones que se generan entre los actores involucrados en el desarrollo de estos trabajos inspirados en un testimonio, lo que supone nuevas dinámicas y tensiones entre lo que es la elaboración de las memorias y la realización de un cómic. Posteriormente, nos

centraremos en la mirada que los artistas de la narrativa gráfica dan a estas revisitaciones del pasado, a fin de determinar cuáles son las fijaciones, es decir qué cuestiones son las que reclaman la atención de las y los artistas al momento de trabajar dibujo y texto.

El último segmento se consagra a las figuras, motivos y elementos propios del lenguaje de los cómics que son utilizados por dibujantes y guionistas para el tratamiento de cuestiones fundamentales como la represión, la violencia, la imposición del terror o las dictaduras. Estos trabajos abordaron una mirada común con las historias de infancia. De la misma forma esbozarán las soluciones que se proponen en sus narrativas y cuáles son los caminos de salida y las liberaciones ante las situaciones más adversas. Del mismo modo, este capítulo intenta introducir una reflexión actualizada respecto de las obras, revisadas desde la crisis sociopolítica que estamos viviendo en la actualidad y cómo es posible hacer dialogar el presente con el pasado, tanto en el testimonio como en la obra gráfica.

Seguramente esta tesis de investigación, por el momento en el que fue elaborada, posee varias cuestiones que pueden ser constitutivas de un proceso en desarrollo. La misma producción gráfica que ha proliferado en abundancia en los últimos meses da para realizar nuevas lecturas que exceden este trabajo, pero que obligan a permanecer con atención frente a los nuevos procesos que estamos experimentando como sociedad, protagonizados estos, por generaciones nacidas en posdictadura, incluso que ni siquiera llegaron a conocer un segundo del Siglo XX, pero sobre las cuales pesa un pasado dictatorial que constantemente está asediando el presente.

2. Las narrativas gráficas y las historias de represión

Como ejercicio de memoria y revisitación de los pasados traumáticos, la narración gráfica, se ha posicionado como una forma de representación atractiva para abordar aspectos a los que probablemente no es posible acudir de otro modo. En cualquiera de sus formas (la historieta, la novela gráfica, las tiras de humor político) se revela una búsqueda por la universalidad, la síntesis de ideas y el dinamismo secuencial de las viñetas.

En combinatoria con los aspectos testimoniales, ya sean autobiográficos o mediados por los realizadores, se nos presentan como recursos de memoria eficientes para reelaborar aquello en lo que no caben solamente palabras, por su dimensión de brutalidad e inenarrabilidad. Sin embargo, las imágenes de aquello que no se puede verbalizar están ahí, asediando la memoria. Esta potencialidad se acrecienta cuando se hace combinatoria con otros recursos de acercamiento e investigación como los archivos, las fotografías y los objetos.

El abordaje de la memoria sobre estos pasados traumáticos a través de este tipo de narrativas es relativamente reciente en nuestra región -a diferencia de lo que se ha hecho en Europa, Estados Unidos y Asia, donde existe una tradición- pero que se presenta auspiciosa respecto de la producción del libro de cómic (*comicbook*), el *comic underground*, la narrativa gráfica para adultos y novelas gráficas.

Ya es sabido el impacto de obras cumbres como *Contrato con Dios* (1978) de Will Eisner, *Maus* (1980-1991) de Art Spiegelman, o *Persépolis* (2000) de Marjane Satrapi, referentes mundiales de popularidad en la historia de la novela gráfica autobiográfica. Estos *best sellers* del cómic han sido de enorme influencia en el desarrollo de nuevas formas en el arte secuencial de contenido político y social desde una perspectiva personal, influencia que se ha expandido a escala planetaria. Autores y autoras han recibido su legado y han visto en sus formas y metodologías de creación y narración un poderoso medio para abordar la memoria individual y colectiva. Al respecto, Daniel Ausente señala que dentro de las cualidades que comparten estos tres pilares creativos se da que:

desde estilos gráficos muy diferentes (realismo estilizado, expresionismo antropomórfico, naif orientalista) acuden a la memoria familiar para desarrollar un relato personal que forma parte de la historia en minúsculas, ajena a la construida y académica, porque sus protagonistas son personas comunes, anónimas para los libros de historia, y porque muestran cómo el cómic, como medio, ofrece unas

posibilidades narrativas propias, múltiples e intransferibles. (Ausente, Daniel: 116).

Existen otras obras de importancia en el cómic político. No podrían obviarse *El Fotógrafo* (2003) de Guibert y Lefevre, o todo el trabajo sobre zonas en conflictos bélicos que ha hecho Joe Sacco, que valen la pena mencionar por su influencia en el cono sur, en trabajos como *Rupay*, *Historias Gráficas de la Violencia en Perú* (2008), de Rossell, Villar y Cossio –sobre los años de Sendero Luminoso-; o *Tortas Fritas de Polenta* (2013), de Bayugar y Martinelli -sobre Malvinas-. Estas se adscriben a un tipo de novela gráfica que incorpora la metodología periodística y de investigación con fuentes archivísticas para articular una narración que impacta por la crudeza en la exposición de episodios reales de violencia, que no necesariamente son historias personales autobiográficas, pero si dan cuenta de procesos cercanos a los de un corresponsal de guerra.

En Chile, durante los últimos años, se han sumado títulos que incorporan lo testimonial, como el caso de *Historias Clandestinas* (2014), autobiografía de Ariel y Sol Rojas Lizana; otras que lo asumen como un insumo, como en *Vencidos Pero vivos* (2016), de Löic y Locatelli; o *Donde se termina la tierra* (2017) de Desiree y Alain Frappier, curiosamente ambas realizadas por extranjeros con relatos de exiliados sobrevivientes de la dictadura y editadas inicialmente fuera de nuestro país. A este carácter transnacional de la memoria se le suma el hecho de ser relatos en segunda persona, es decir, tanto guion como dibujos han sido desarrollados por artistas que no son los propios testimoniantes, pero en colaboración directa con ellos.

2.1. Voces que se convierten en dibujos y palabras

Esta investigación utilizará como corpus de análisis los trabajos finalistas del concurso Mala Memoria IV de Narrativas Gráficas², que fueron editados por el MMDH, en colaboración con la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven, en el libro *Mala Memoria, Testimonios Gráficos* (2019). Resulta necesario destacar que estas obras corresponden a autores y autoras desconocidos o que recién comienzan a hacer un camino en el oficio de la narración gráfica, por

² El concurso Mala Memoria es una línea bianual permanente del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos que, desde el año 2013, ha venido incentivando la creación juvenil en diversas áreas del arte, con inspiración en elementos propios de la muestra o las colecciones disponibles en la institución. Es así como su primera edición fue una convocatoria para la creación de canciones en homenaje a víctimas de la desaparición forzada. A continuación, en el año 2015 el concurso se centró en la ilustración de diferentes momentos de la dictadura chilena. En el 2017 fue el turno de la realización audiovisual, con un certamen que abordó la creación de micro-documentales basados en la colección de cartas y postales del Museo.

lo que los distanciamientos generacionales y su vinculación con los hechos abordados son aspectos cruciales en la observación de sus obras.

Las personas participantes fueron seleccionadas de entre un total de 150 propuestas recibidas. Esta decena de participantes realizó un taller de ocho sesiones dictado por la narradora gráfica y artista visual Marcela Trujillo "Maliki"³ y la escritora Paula Ilabaca⁴, con quienes el grupo pudo trabajar tanto dibujo como guion, para concretar sus respectivas historias.

Cada obra está inspirada en un testimonio del archivo oral audiovisual, pertenecientes a personas que han registrado su relato como parte de los proyectos de investigación del MMDH, por tanto, es necesario trabajar con la fuente primaria que dio pie al desarrollo de estas historias. Las obras están firmadas con seudónimos y se indica el nombre de la persona testimoniante en la que se inspira su realización. Revisando las propuestas, fue posible detectar tendencias temáticas, estas son:

Infancia y represión: En esta categoría se agruparon la mitad de las obras finalistas. Todas coinciden en abordar desde la mirada de la infancia, diferentes vivencias relacionadas con el exilio, la desaparición y la represión del círculo familiar y cercano.

- Qaltati. *La apertura del corazón*. (inspirado en el testimonio de Marlene Soto Godoy, quien siendo niña salió al exilio con su familia a la URSS).
- Hola Grafiki. *La Salida*. (inspirado en el Testimonio de Marlene Soto Godoy, al igual que la anterior)
- Chirimoyas Tristes. *Los Marcados*. (Inspirado en el testimonio de Jessica Meza Becerra, quien siendo niña salió al exilio con su familia en Francia)

³ Marcela Trujillo es ilustradora y dibujante de cómics autobiográficos, además de artista visual y docente. Sus cómics han sido publicados en diversas revistas desde fines de los ochenta. Es autora de los libros de cómic *Las crónicas de Maliki 4 ojos* (Feroce editores), *El diario íntimo de Maliki 4 ojos* (Ril Editores), *Maliki en tinta china* y *El diario iluminado de Maliki* (Ocho Libros), *Quiero ser flaca y feliz* (Planeta editores), coescrito con la psicóloga Karolina Lama y recientemente su primera novela gráfica y primer trabajo de ficción *Ídolo, una historia casi real* (Penguin Random House). Actualmente es parte del colectivo que edita la revista de cómic feminista *Brígida*, que a hasta la fecha lleva siete entregas, dedicándose la última al "estallido social".

⁴ Paula Ilabaca es escritora, Licenciada en Literatura Hispanoamericana, profesora de lenguaje y gestora cultural. "Premio de la Crítica" UDP año 2010 por su libro de poesía *La Perla Suelta*, que escribió como becaria de la Fundación Pablo Neruda el año 2007. Sus libros de poesía *La Ciudad Lucía* y *Penínsulas* (inédito), recibieron la beca de creación del CNCA los años 2006 y 2013 respectivamente. Ha participado en encuentros literarios en Argentina, Perú, Colombia, Alemania, México, Uruguay, Ecuador, Venezuela y Noruega. El año 2014 recibió el premio "Juegos Literarios Gabriela Mistral" otorgado por la Municipalidad de Santiago a su novela inédita *En llamas*, que se publica con el título *La regla de los nueve*.

- Supnem. *NN (Nomen nescio)*. Inspirado en el testimonio de Roberto Portilla Arellano, hijo de un detenido desaparecido.
- Trompetista. *Escenas del libro de Daniel*. (Inspirado en el testimonio de Daniel Palma, hijo de militantes de izquierda, posteriormente de adulto fue uno de los fundadores de las fiestas Spandex)

Organizaciones de mujeres en dictadura: En esta categoría, la segunda en cantidad de abordaje, se hace hincapié en la sobrevivencia, en lo comunitario, en la solidaridad y en la resistencia de las organizaciones de mujeres. Se incluyen aquí temas como la creación de las ollas comunes, el surgimiento de movimientos regionales de mujeres en contra de la dictadura y los talleres de arpilleristas, en relación estos últimos a los apoyos de la solidaridad internacional.

- Alikha. *Olla Común*. (inspirado en el testimonio de Ema Alegría, pobladora de El Montijo)
- Moska. *Sin miedo*. (inspirado en el testimonio de Coordinadora de Mujeres de San Fernando)
- Chikinan. *La Puntada*. (inspirado en el testimonio de Genevieve Jacques, ciudadana francesa que trabajo en instituciones de solidaridad internacional, como el CIMADE)

Ayudismo y clandestinidad: En una propuesta se abordan las acciones clandestinas de apoyo a la reconfiguración política y resistencia a la dictadura.

- E con E. *Funicular Cerro San Cristóbal*. (inspirado en el testimonio Angélica Moreno Aguirre, mujer ayudista de militantes de izquierda)

Memoria heroica (mártir): Se aborda la historia de personajes históricos que han funcionado como íconos de una memoria emblemática, en este caso la de un testimoniante y su cercanía con los hechos posteriores al asesinato de Víctor Jara.

- Sofrosine. *Devolución*. Testimonio de Héctor Herrera (funcionario del registro civil que notificó a Joan Jara y la acompañó en gestiones para sepultar a Víctor).

De estas obras participantes centraremos nuestro análisis en tres obras del primer eje mencionado **Infancia y Represión**, que por varios motivos sirven a los propósitos de esta investigación, siendo el principal su vinculación temática y sus puntos de encuentro para tratar el tema la vulneración infantil en época de dictadura: **La Salida, Los Marcados y Escenas del Libro de Daniel**. Estos trabajos logran situar una mirada desde el punto de vista de los niños y

niñas que fueron víctimas de la represión, se inspiran en testimonios de personas que cuentan su experiencia traumática y sus recuerdos dolorosos en la primera etapa de su vida. Se hace relevante, entonces, acudir a las entrevistas de las personas en quienes se inspiraron estos relatos⁵.

Junto con esto, esta investigación hace uso de la propia palabra de los autores, puesto que fue necesario incorporar sus reflexiones especialmente buscando establecer las continuidades en el tema de la violencia, los miedos y la resistencia a la luz de los hechos posteriores al 18 de octubre de 2019, pero también a la luz de sus propios trabajos.

Por otra parte, el marco epistemológico de esta investigación se enmarca en dos ejes fundamentales: la fuente testimonial y sus límites respecto de lo inenarrable, y por otra, el miedo como travesía generacional desde el terrorismo de estado hasta nuestros días. Observaremos entonces, tanto testimonio (para los casos que analizamos, en formato de entrevistas audiovisuales) como su representación en la narrativa gráfica desde estas dos perspectivas.

En esta investigación no nos detendremos en los aspectos del lenguaje audiovisual del registro de las fuentes testimoniales utilizadas, no por falta de interés, sino porque esto abriría una puerta a otra investigación. Junto con esto, ninguna obra del corpus de narrativa gráfica seleccionado se centró en estos aspectos de manera literal. Es decir, de estos relatos gráficos ninguno utilizó la imagen del testificante tal como fue capturada por la cámara y lo que predominó fue la narrativa y la evocación de las personas. Sin embargo, si podemos detectar una influencia del estado de ánimo de las personas testificantes en las obras, cuestión de la que, por cierto, este trabajo se hace cargo.

2.2. Sobre lo testimonial y lo inenarrable

Una frase de Adriana Cavarero nos permite entender lo valioso de poner en el testimonio la experiencia horrorosa del pasado, porque precisamente se ha vivido para contarlo: “Dado que lo humano se da en la pluralidad de los seres únicos, la biografía, en cuanto revela esta unicidad y la expresa en palabras, contrasta con la marca deshumanizante de la masacre”. (Cavarero: 11)

⁵ Todos los testimonios utilizados en la presente tesis, los cuales fueron registrados por el Área de Colecciones e Investigación del MMDH para fines de preservación, puesta en valor y publicación, se encuentran disponibles para consulta pública en su Centro de Documentación (CEDOC). Sus usos están autorizados para fines académicos por las propias personas entrevistadas mediante convenios con la institución, expresados en contratos de uso interno. Otros materiales utilizados, como archivos, libros y bases de datos, fueron autorizados en su uso por la Dirección Ejecutiva del MMDH (ver Anexos).

Es menester de esta investigación abordar el testimonio en su dimensión de recurso de la memoria, esta última entendida en términos simples por Grimson como las “construcciones del pasado hechas desde el presente” (Grimson:107) o, como señalan Cerrutti y Raggio, “el presente del pasado” que “se disfrazaba con sus múltiples sentidos de acuerdo a las premuras del presente” (Cerrutti y Raggio: 85). Para abordar lo testimonial me centraré en los estudios que se han realizado en el Cono Sur, pues contamos con una acumulación de conocimiento que si bien en un inicio (especialmente desde mediados de los noventa) acudió insistentemente desde la historia a la producción europea buscando tramas comparativas con el holocausto, podemos perfilar que se ha avanzado en el reconocimiento de particularidades propias de lo latinoamericano. Esto toma mayor consistencia al evidenciar que en la línea que se escribe desde el terrorismo de estado a las violencias actuales se puede constatar una continuidad.

Para abordar lo testimonial, resultan claves los estudios que ha realizado Nora Strejilevich sobre testimonio y narrativa, pues sistematiza muchos de los conceptos que se han venido trabajando respecto de las posdictaduras del Cono Sur. Citando a Manuel Reyes Mate, la autora argentina señala sobre el testimonio que se trata de:

“una voz en primera persona que nos habla en nombre de la tercera persona” (2003:172). Este acto implica una dualidad esencial: por un lado, aspira a ser legitimado –de ahí el imperativo “creedme, y si no, pregúntele a algún otro”- y, por otro lado, le pone voz a lo que no tiene voz. Por último, como indica Levi, el testimonio del sobreviviente responde a un impulso que, cuando se presenta, irrumpe: “La necesidad de contarle nuestra historia “al resto”, de hacer que “el resto” participe en ella, se nos ha presentado, antes y después de nuestra liberación, como un impulso inmediato y violento” (1961: 6) 91.

A este respecto es necesario abordar, por cierto, las reflexiones sobre el trabajo testimonial desarrolladas especialmente en Argentina y Chile, que partieron mirando al noreste, pero que hoy se han centrado en la elaboración de un relato propio del Cono Sur. Aunque para Strejilevich estos acercamientos sean “una fuente conceptual indispensable para el estudio de otros genocidios, el comparativismo se realiza en el plano simbólico” (Strejilevich: 63), cuestión crucial para hacernos cargo de nuestra propia memoria, nuestra historia y las narrativas que de ellas se desprenden.

Siguiendo esta idea no se puede obviar lo referido a los aspectos del, testimonio, por una parte, entendido como aquello que, según señalan Oberti, Pacci y Skura citando a Paul Ricoeur, “combina en la rememoración en tanto ejercicio, esa dimensión del trabajo, con las superficies

de la reflexividad y la mundaneidad en las que se articula el sujeto que recuerda y los otros que forman parte de su memoria, y sin los cuales no podría recordar”. (Oberti, Pacci, Skura: 68)

Resultan útiles a este menester los conceptos trabajados sobre el testimonio por un lado como recurso de la memoria y por otro como insumo para construcción de la historia. Para Nancy Nicholls este es un elemento controversial especialmente en aquellos casos de quienes sobrevivieron la experiencia de la prisión política:

El testimonio también presenta problemáticas, sobre todo porque cuando se está frente a realidades que se escabullen de la lógica y la comprensión, pareciera que este tampoco puede dar cuenta de ellas. En el ámbito concentracionario ocurre esto, y el testigo está en una situación límite que muchas veces dificulta su real comprensión no sólo de lo que está sucediendo en su entorno sino también en su propio ser. (Nicholls; 31)

Nicholls se refiere a una imposibilidad; la de elaborar de manera racional el pasado represivo. Algo similar a lo que refiere Primo Levi cuando se pregunta “¿Hemos sido capaces los supervivientes de comprender y hacer comprender nuestra experiencia?” (Levi: 411). En el siglo XXI, con décadas de trabajo en el campo testimonial en diferentes formatos, en una era donde predominan los ejercicios de memorialización y de registro, hemos asistido a procesos continentales para conocer estas experiencias. Si bien el silencio y la imposibilidad de hablar se ha diluido a través de los trabajos testimoniales, esos lugares de desajuste de lo que no se puede relatar ni entender siempre terminan por hegemonizar algunos territorios intermedios en la comunicación de estas narrativas. No obstante, para Nicholls un punto relevante de este ejercicio es la validación del estatuto de testigo:

Mucho se ha reflexionado también sobre las posibilidades que experimentan quienes han vivido eventos de esta naturaleza cuando acceden a realizar el ejercicio de testimoniar sobre su pasado en presencia de un otro que no sólo está dispuesto a escucharlo, sino que además ofrece contención. En esta situación, los individuos logran poner en palabras la experiencia traumática, y con ello, recuperan su posición de testigos, perdida por la naturaleza abrumadora del evento. (Nicholls: 31)

En concordancia con Nicholls, para Strejilevich -en su doble (o triple) rol de académica, sobreviviente, pero también receptora testigo-, la legitimidad del testimonio sobreviviente no

está en duda pese a la problemática del silencio de quien no está para contarlo. Su confrontación con aquellas perspectivas que minimizan la validez del testigo vivo, hacen resonancia para fines de esta investigación:

“Cuestionamiento a la palabra del testigo” comienza con “Giorgio Agamben: en torno a la imposibilidad del testimonio”, donde planteo que una interpretación literal de su hipótesis sobre el imposible testimonio, basado en la figura del “musulmán” de los campos nazis, alienta en nuestra región a quienes bregan por la deslegitimación del relato de los sobrevivientes. Por eso confronto su idea del rol vicario del testigo (que hablaría “por delegación” o en nombre de otros que no sobrevivieron) originada en su lectura de lo dicho por Levi (...) Una de las condiciones de posibilidad del testimonio es la existencia de un entorno que albergue su palabra. (Strejilevich: 19-20)

Otro aspecto de interés de abordar en este proyecto de tesis es la relación entre miedo y testimonio. ¿Como surge el tema del miedo en los testimonios? ¿Cómo se aborda? ¿Cómo podemos leerlo? Nos interesa entrar desde el desajuste que esto provoca en el cotidiano. El terrorismo de estado precisamente operó no solo en una dimensión de violencia como una medida de disciplinamiento y anulación de quien era considerado adversario o adversaria; también pretendía permear en las conductas habituales de quienes habitaban un territorio. Lila Pastoriza observa sobre el caso de la dictadura argentina y respecto de un análisis testimonial que:

la matriz social y cultural de representaciones e imaginarios que sustentan las respuestas cotidianas fue el objetivo al que, paralelamente a la ejecución del terror, apuntó el discurso dictatorial para intentar naturalizar la acción criminal a la vez que buscaba activar los núcleos latentes del autoritarismo y la obediencia. En este terreno alcanzó logros de peso cuya raigambre cultural debe tomarse en cuenta desde los riesgos y requerimientos actuales. (...) Resulta indiscutible entonces que el avance en el trabajo de memoria sobre la sociedad es un requisito imprescindible hacia la comprensión de cómo fue posible el terror estatal exterminador y respecto de los modos en que las tramas culturales establecen continuidades entre pasado y presente. (Pastoriza: 4)

La investigación que pretendo llevar a cabo, precisamente se inscribe en este último espacio. Las justificaciones más comunes sobre los procesos de memoria y moralización se hacen a este título, pensando en las nuevas generaciones y en un aprendizaje para el futuro. Sin embargo (y no solo gracias a este proceso) las nuevas generaciones de la posdictadura han comenzado a generar su propia memoria y representaciones del pasado. Tal como lo señala Loreto Rebolledo, la experiencia de los hijos e hijas, y a estas alturas de nietos y nietas configuran relatos que ya se ha validado dentro de las memorias de la posdictadura:

Entendemos que una generación da cuenta de las particularidades de un grupo etario que comparte experiencias históricas comunes que, de una u otra manera, configuran su manera de situarse en el mundo. En este sentido, aquellos nacidos en la misma época comparten una sensibilidad que los diferencia de la generación anterior y de la siguiente. (Rebolledo, L. En Horvitz y Peñaloza: 349)

Esta diferenciación y estas particularidades son evidentes, a decir de Strejilevich, dan cuenta del ejercicio de una generación que ha “procesado” y ha realizado sus propias anotaciones respecto de la época de la dictadura y lo ocurrido en el mundo adulto y traumático de sus antecesores:

El tono apocalíptico no será el de los sobrevivientes, imbuidos del imaginario setentista: los jóvenes han nacido y se han alimentado de una catástrofe que a menudo se vive como “definitiva e irrevocable” y cuyo locus, como no puede ser de otra manera, será la infancia y el mundo familiar destrozado- Lo que me atrae de esta lectura es que no propone un corte tajante entre el antes y el después, entre escrituras que “cierran sentidos” (las de los sobrevivientes) y las que “abren sentidos” (las nuevas), entre relatos “sin intención literaria” o “con intención literaria”, sino que sitúa ambas textualidades en el continuum de un legado en que todos seguimos sumergidos y del que la narrativa se sigue haciendo cargo, siempre desde el lugar, que es su lenguaje. (Strejilevich:151)

Las narrativas gráficas responden también a estos ejercicios, en los que se aborda la vivencia desde la infancia, la adolescencia y la juventud como perspectivas que se han posicionado, después de haber quedado relegadas a un segundo plano. Tal como lo indica Catalina Donoso:

La figura del infante (etimológicamente “el que no puede hablar”) se ha ubicado históricamente en un espacio subalterno, que depende de la mirada adulta para constituirse y cuyo testimonio es subvalorado respecto del que se emite desde la lógica adulta. Una de las cuestiones más problemáticas en la teorización de la infancia es su concepción a partir de un sujeto en construcción, un proyecto de ser humano que solo existe en función de lo que no es, es decir, de aquello que llegará a ser. Sin embargo, aproximaciones más recientes han valorado la toma de la palabra de parte del sujeto infantil, la valorización de su óptica, y en el trabajo que desarrollé durante estos últimos años, la reivindicación de este espacio intermedio como uno válido y autorizado. (Donoso: 150)

He esbozado un par de problemáticas del testimonio en palabras de algunas autoras: la situación límite de lo indecible y de la comprensión, el miedo en el testimonio, la legitimidad de quien testimonia y el tema generacional como voces autorizadas. A esto podemos sumarle otras variables: por un lado, el rechazo que genera la cercanía de lo terrible. Como señala Strejilevich citando a Sontag, “El testimonio muestra el dolor y eso trae consecuencias. Exhibir el dolor puede alejar a quien lo ve porque ciertas imágenes producen rechazo, no empatía”. Por otro lado, la controversia de su receptividad y lo restringido de su circulación, tal como señala Carolina Pizarro, que ha significado un silenciamiento:

Propongo que la causa de este silenciamiento del testimonio escrito es doble: radica tanto en factores históricos concretos asociados a las particularidades del proceso de transición chileno – en que se privilegiaron las políticas de consenso-, como en rasgos culturales de mayor arraigo y largo aliento. Entre estos rasgos identificamos la tendencia de cierto pensamiento histórico a anular las crisis y los conflictos, generando un imaginario sobre el pasado republicano en el que prima la ficción de orden. Dentro de este marco, el testimonio político de prisión y tortura, cuya publicación y difusión fue útil a los propósitos de denuncia en el exterior contra Pinochet, aparece como una voz disonante, sin una funcionalidad social concreta puertas adentro. (Pizarro: 15).

Si bien el acallamiento institucional es una evidencia, también es posible afirmar que, en las últimas décadas, han sido los usos de lo testimonial, las representaciones que se desprenden de ello y las revisitaciones a través de las obras artísticas las que han contribuido en parte a

deslavar las borraduras de la memoria, proceso del cual se han hecho parte dibujantes y guionistas contemporáneos, narradores gráficos que tratan de batallar con la ausencia de un relato para inventarlo.

Independiente de todo lo que se ha discutido y teorizado respecto de este último punto, existe consciencia que este estudio está situado en un espacio y un momento en el cual se derrumban muchas de las teorías y preconcepciones en las cuales se han sostenido los discursos institucionales sobre memoria y derechos humanos. ¿Como podemos enfrentar el tema de lo que se ha llamado la posmemoria en un contexto de crisis social y represión institucional que parece ser una vuelta circular en la historia? Tal vez este sea uno de los puntos que menos se podrá responder. Lo cierto es que la presente tesis no puede referirse a construcciones como el “Nunca más” o el “para que las nuevas generaciones sepan lo que ocurrió”, dos pilares de las políticas de memoria y derechos humanos desde más de dos décadas. Si no vamos a responder la gran interrogante que plantea el momento actual, al menos puede caerse en la cuenta del momento que atravesamos; una bisagra de incertidumbres. ¿Qué se le puede enseñar a las nuevas generaciones respecto de una violencia que están viviendo en carne propia? Al menos, para los humildes propósitos de este texto, evidenciar sus continuidades.

2.3. Sobre el miedo y las caligrafías de la violencia

Como esbozaba anteriormente, otro de los temas que interesa despejar en este apartado es el concepto del miedo y su instalación en diferentes contextos represivos graficados en las obras del corpus. Se comenzará desde el análisis de los conceptos que revisa Pilar Calveiro, quien señala que “el miedo es parte inseparable de la experiencia humana y social y, por lo mismo, se generan permanentemente mecanismos para manipularlo, educarlo y controlarlo”. Desde esta perspectiva, separa además la noción de terror situando a este último como “un miedo que inmoviliza y se conecta con lo ominoso –variedad de lo terrorífico- que se presenta cuando un horror nuevo se instala en medio de lo familiar, creando algo por completo desconcertante dentro de lo ya conocido, que impide orientarse”. (Calveiro: 75)

De aquí también se desprende su noción de terrorismo, concepto problemático y de múltiples definiciones, pero que para Calveiro se describe a partir de la “presencia reiterada de actos violentos, su carácter semiclandestino –ya que puede y suele estar amparado o ser ejercido por el propio Estado o por grupos protegidos por él-, así como la incorporación de distintos motivos –no sólo políticos- y la indiscriminación en la selección de los blancos de la violencia”. En esta idea, es que nos interesa abordar su noción de terrorismo de estado que en nuestra región se

relaciona con la doctrina de seguridad nacional como una estrategia de instalación del miedo y un instrumento de dominación:

La represión contra la izquierda en general y contra los grupos más radicales en particular se produjo al abrigo de la llamada Doctrina de Seguridad Nacional, en virtud de la cual los conflictos nacionales se leían a la luz de la gran confrontación entre occidente y el mundo socialista, en el contexto de la Guerra Fría (...) Así se abortaron proyectos tan diferentes como el socialista del presidente chileno Salvador Allende, la amplia alianza de la izquierda uruguaya o la revolución Sandinista, mediante la violencia y el terror, con las políticas abordadas entre los grupos de poder latinoamericanos y los servicios de inteligencia estadounidenses, cuya participación está ampliamente documentada en la mayor parte de los casos". (Calveiro: 2013, 40-41)

Operativos de represión regional como el Plan Cóndor que buscaron no solo estigmatizar al adversario político para transformarlo en un "otro subversivo", también anular su acción y, literalmente, desaparecerlo por completo. Se instalaron prácticas criminales y clandestinas en organismos de seguridad financiados por el estado y por potencias extranjeras que "ponen de manifiesto lógicas *resonantes* con las experiencias totales del siglo XX y se utilizaron, de igual manera que estas para diseminar el terror y paralizar sociedades conflictivas y resistentes" (Calveiro: 41).

La instalación del terrorismo de estado respondió, de todas formas a una planificación y a un proceso que se instaló con tiempo, recursos y voluntades política, sus prácticas no aparecieron de la noche a la mañana tal como señalan Cerrutti y Raggio, refiriéndose a la experiencia Argentina, "[E]l terrorismo de Estado no fue imaginado todo de una vez, ni cayó de repente sobre el país como un cataclismo", por el contrario "[F]ue una construcción de un Estado autoritario que se cimentó sobre una burocracia militar y una sociedad atomizada, dominada por el terror y permeable a los discursos del poder". (Cerrutti y Raggio: 84)

Las lógicas de persecución y exterminio fueron experimentadas por muchos sobrevivientes que han plasmado sus memorias en diversos trabajos testimoniales, ya sean en formato de textos (algunos publicados en forma de libro), o que han sido recogidos en sesiones de entrevistas o registrados de manera audiovisual para la conformación de archivos (como ha sido el caso de Memoria Abierta, en Argentina, o el Parque por la Paz Villa Grimaldi y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Chile), en un proceso memorialístico que comenzó hace ya más de

dos décadas en la región. Muchas de las narraciones de estos testimonios han servido de insumo para la creación de obras de narrativa gráfica, la mayoría de ellas han sido revisitadas por autores y autoras jóvenes que han basado sus historias en la historia sobrevivientes de la experiencia (salvo casos que han abordado desde lo autobiográfico).

En estas narraciones el miedo ha sido un tema central, sin embargo, es un miedo que está filtrado por los miedos actuales.

Para demostrar esto, también son eficientes las nociones de horrorismo en la obra de Adriana Cavarero, entendido como aquel terror paralizante y desmovilizador, un padecimiento centrado en las víctimas, propio de nuestros tiempos. El concepto de horrorismo tiene una doble función: “Por un lado, funciona como una refutación del vocabulario político que todavía se esfuerza en adaptar la violencia actual a los viejos conceptos de «terrorismo» y «guerra». Por otro lado, se propone como una jugada teórica que reclama la atención sobre las víctimas sacándosela a los guerreros”. (Cavarero:12)

Cavarero toma la figura de la Medusa (ser horroroso en sí mismo) como imagen de un horror espejo ante la acción de violencia. Esta misma figura es utilizada por Rossana Reguillo para referirse a las acciones de la violencia contemporánea que ya hace mucho han traspasado el umbral de lo netamente estatal para anclarse en nuestras sociedades transversalmente -ella se refiere a México y el exhibicionismo sanguinario e inmisericorde del asesinato naturalizado- en una trama donde junto con los aparatos represivos existe una colusión con el narcotráfico y el crimen organizado. La violencia desplegada, siempre dirigida hacia los más débiles y oprimidos, hoy se demuestra en un acto performático, tiene una “escritura” y “caligrafía”. Según Reguillo:

Podemos entender la violencia como una acción, es decir un ejercicio, una operación, cuyo “objetivo” es imponer —o autoimponer— de manera intencional un daño a través de ciertas conductas y métodos que causan dolor, sea este físico o psicológico. Asumiendo este tipo de definición es posible prever tres dimensiones elementales: la idea de la imposición —o autoimposición—, la intencionalidad en el acto y cualidad de lo violento y la no menos importante noción de causalidad. (...) Se trata de tres procesos que autorizan a pensar que la violencia, aquí en singular, puede ser metonímicamente asimilada a un lenguaje y a una cultura y por ende susceptible de ser leída o interpretada a través de la gramática: reglas, pautas, usos, dispositivos. El esquema que trato de esbozar contiene tres ingredientes clave: poder, racionalidad y alcances. En otras palabras, toda violencia está

sustentada en la capacidad o, mejor, competencia, de unos sujetos conscientes que buscan alterar la realidad o el curso de los sucesos mediante el uso de métodos, mecanismos o dispositivos violentos para conseguir ciertos resultados previstos, más los que se añaden a la cadena en espiral de las acciones violentas. (Reguillo: 36-37)

En este contexto, el horror y su dimensión performática es posible de ser visualizado, perfectamente, como una influencia en la narración gráfica actual, donde el abordaje del terrorismo de estado de los años '70 y '80 (que actuaba clandestina y silenciosamente en lugares desconocidos) se exhibe en el trazo mediante las representaciones gráficas. Esto se relaciona con los abordajes propios de las generaciones de la posmemoria surgidas en contextos de las transiciones posdictatoriales, que impusieron nuevos tipos de representación que según Strojilovich generan nuevos abordajes respecto del terrorismo de estado y sus repercusiones:

En la región del Cono Sur esta generación crea un universo visual propio para elaborar su identidad. El género documental, el cine de ficción, la fotografía y las novelas son géneros propios en que estos jóvenes a menudo investigan y crean su propia historia desde su lugar, a la vez subjetivo y político. Lillian Feierstein sugiere que dicho relato identitario no sería “una autobiografía narrada como recuento de una vida sino como forma de empezar a vivir”. (Strojilovich: 84)

Otro elemento al que resulta imperativo acudir es al miedo cotidiano instalado en las dictaduras y posdictaduras latinoamericanas, con escenarios donde las prácticas ya no son las de la imposición del terrorismo de estado, sino las de su asimilación en contraposición a la memoria revolucionaria. Es decir, el miedo legitimado en el cotidiano en paralelo a las prácticas policíacas y lógicas militares diseminadas ya no solo en las fuerzas armadas, sino en todo el entramado social, aquella “matriz social” cotidiana, cuyo objetivo fue “naturalizar la acción criminal a la vez que buscaba activar los núcleos latentes del autoritarismo y la obediencia”. (Pastoriza: 4). Pastoriza, citando a O'Donnell, se refiere a prácticas de patrullaje y autopatrullaje que fueron introducidas en dictadura, que permearon en la sociedad civil y de los cuales existen herencias y continuidades se instalaron hasta nuestros días como “patrones de autoridad que se tejen en la vida diaria” (Pastoriza: 4).

Por otro lado, los acercamientos al tema de los miedos es necesario realizarlos tomando en consideración la volatilidad de las relaciones en las sociedades actuales, que en cierta forma marcan otro distanciamiento respecto de la generación de los adultos del golpe y la dictadura,

identificada en las militancias y los grandes proyectos políticos. La actualidad está mucho más definida por la idea de lo líquido que plantea Zigmunt Bauman donde el miedo es otra dimensión de todas las relaciones que se configuran en la era del neoliberalismo global, en sociedades donde “Contra toda prueba objetiva, las personas que viven en la mayor comodidad registrada en la historia se sienten más amenazadas, inseguras y atemorizadas, más inclinadas al pánico y más apasionadas por todo lo relacionado con la seguridad y la protección que las personas de casi todas las demás sociedades, anteriores y actuales” (Bauman: 168). Observar cómo se inscriben los lenguajes de violencia y miedo mediante estas formas de representación contemporáneas realizadas por las nuevas generaciones es uno de los desafíos que plantea esta investigación.

2.4. Estado del arte

Esta investigación se inscribe en los campos bibliográficos de análisis de narrativas gráficas relacionadas con memoria y pasados dictatoriales, represivos y/o contextos de inestabilidad políticas y luchas armadas. Estas narraciones han comenzado a desarrollarse con mayor soltura durante las dos últimas décadas, en nuestra región. Respecto de la relación entre estas representaciones, con una mirada centrada en los recursos de la memoria, existen variados estudios sobre lo que ha sucedido desde el advenimiento de *Maus*, de Art Spiegelman, en adelante. Diferentes disciplinas han estudiado los principales hitos del género de la novela gráfica autobiográfica, desde el diseño gráfico, los estudios literarios, estudios de género, feminismo, memoria, historia y las ciencias de la educación. En habla hispana, encontramos en España casos similares enfocados a las representaciones de la guerra civil y el pasado dictatorial franquista en el análisis de obras populares como *El Arte de Volar*, de Kim y Antonio Altarriba, de las que existe gran número de artículos y tesis de pre y posgrado. La mayoría de estas ponen el foco en el tema de la memoria y los pasados traumáticos.

En Latinoamérica está siendo cada vez más abordado, con estudios desde diferentes y muy interesantes miradas centradas en los temas de violencia histórica y actual desde México hasta nuestras latitudes. En Chile se están realizando encuentros regionales que aúnan los criterios y la labor académica desde diferentes disciplinas, con el impulso de entusiastas y coleccionistas de la narrativa gráfica. Este es el caso de “Dibujos que hablan, Encuentro de Crítica, Historia y estética de las Narrativas Dibujadas” organizado por la USACH ya cuenta con cinco ediciones desde el 2015 y que han publicado las ponencias, ensayos y conferencias de sus dos primeras versiones⁶.

⁶ Podemos destacar los artículos de Yosa Vidal, *Imágenes de muertos: caricatura y rostro en la historieta política*, donde problematiza el cruce del humor y los dilemas éticos del terrorismo de estado; Catalina Donoso Pinto, *Dibujando historia: dos narraciones gráficas juveniles que toman la palabra*, donde busca relevar la figura de los niños y niñas, así como a los y las adolescentes que han sido subalternizados por el relato de la memoria adulta

Revisando estudios y artículos académicos, podemos decir que existe abundante material para consultar, textos que pueden dar luces de la diversidad de intereses que han existido a partir de las narrativas gráficas en el arte, los estudios culturales, las humanidades y las ciencias sociales. Esta revisión consideró tanto criterios de proximidad temporal como de cercanía con nuestras categorías o variables de investigación.

En lo que refiere a artículos y tesis internacionales se observaron trabajos realizados principalmente en Latinoamérica, encontrándose una prevalencia de estudios en Colombia, México, Argentina, sobre experiencias de violencia institucional, conflictos armados (donde intervienen las guerrillas, el crimen organizado y el narcotráfico) y pasados dictatoriales. Estos son abordados desde el cómic y su aporte a la construcción de memoria histórica, rescatando temas como infancias, minorías, subjetividades⁷. Se revisaron trabajos realizados en España y que ponen énfasis en el tema de la guerra civil y las posteriores décadas de Franco, desde análisis de los imaginarios, pero donde también se ha tratado de realizar un aporte relativo a las narrativas gráficas como un insumo para la educación. También existen casos en los que se han intentado establecer cruces continentales, observando continuidades y variaciones, cuestiones que se encontraron especialmente en casos que establecen paralelos entre Argentina y España en materias sobre la imposición de la dictadura, nomadías, diásporas, pero también el examen de la experiencia de sobrevivientes para dar sentido al presente⁸. En una línea similar, existe una línea que examina lo que se denominan las *memorias transnacionales*, es decir, que examina la existencia de obras realizadas por autores y autoras que no

tanto de la dictadura como de la posdictadura; también el trabajo de Alejandra Menichetti Caballero, *Violencia Política y representación en Los Años de Allende (2015)*, donde examina la narrativa gráfica de corte documental y su utilidad para la no repetición de las tragedias del pasado. Por su parte, Amadeo Gandolfo y Pablo Turnes, en *Dibujos Urgentes*, indagan sobre la obra del dibujante italo-argentino Franco Venturi y el chileno Luis Jiménez, ambos víctimas de desaparición de las dictaduras de sus respectivos países; en *Discursos revulsivos en la historieta argentina actual: memoria resistencia y género*, Lauri Fernández aborda el devenir de la historieta política de Argentina respecto de reivindicaciones de género y feminismo.

⁷ A este respecto, de interés para esta investigación resultaron las revisiones de *Novela gráfica: la imagen hecha voz en el Siglo XXI. Los once, La historia en imágenes* (2018), tesis de maestría en literatura de la colombiana Jenny Celeita; *Relato histórico de la violencia en cómic: una aproximación a sus potencialidades y retos a partir de un análisis aplicado a barbarie de Jesús Cossio* (2018), tesis de maestría en literatura de la colombiana Ana María Escobar; el artículo *Páginas en emergencia: un itinerario de la novela gráfica en Colombia* (2014), de Daniel Jiménez Quiroz; *Historia Una propuesta gráfica para narrar acontecimientos sociales complejos*, del argentino Nicolás Fazio (2012); *La Argentina en pedazos. Narración gráfica y construcción identitaria en el retorno de la democracia* de Mariela Acevedo (2011); *Narrativa gráfica, los entresijos de la historieta, de la mexicana Anna Peppino Barale*.

⁸ Sobre el tema de la Guerra Civil española existen abundantes estudios. Para estos motivos se revisaron *Nobody Expects The Spanish Revolution: memoria indignada e imaginarios de la historia en la narrativa gráfica española contemporánea*, de Ximena Dapena (2015); *La novela gráfica en el aula. Una aproximación a la Guerra Civil Española a través del arte secuencial*. (2014) de Carla Suárez Vega; *Historias y viñetas, una versión del pasado traumático. Carlos Giménez: variaciones entre España y Argentina* (2013) de Néstor Bórquez; *Exilio y memoria en la nueva novela gráfica española: Los surcos del azar* (2013) de Jorge Catalá Carrasco.

precisamente tienen relación connacional con las memorias ni los testimonios a los que se refieren, pero que los une una identificación con las historias y las realidades vividas por sus protagonistas⁹.

Dentro del espectro de estudios nacionales, fueron revisados textos que analizan y catastran exhaustivamente la producción nacional de la novela gráfica¹⁰, que hacen revisión de novelas gráficas realizadas en Chile, no sólo referidas al periodo de la dictadura; también de procesos sociales e históricos anteriores donde están instaladas materias relativas a la cuestión social, el movimiento obrero y las luchas sindicales. Incluso, ha llamado la atención encontrar propuestas que indagan en el tema de los negocios editoriales¹¹.

Esta propuesta, que se sostiene en una revisión acotada y específica de obras, examina la relación de testimonios de dictadura y sus representaciones mediante las narraciones gráficas hechas por generaciones que crecieron en la era concertacionista. Se plantea que su principal aporte es poder indagar en las continuidades de los miedos producto de la violencia institucional de la época dictatorial, que se expresa hasta nuestros días.

2.5. Las narrativas gráficas desde su propio lenguaje

Resulta necesario establecer cómo a través de la narrativa gráfica se puede abordar lo testimonial y cómo es posible representar el miedo. Ya es muy sabido de las aportaciones que hizo, a fines de los años '60, Umberto Eco para analizar el arte de los cómics y la narrativa gráfica desde la iconografía y la semiótica. A pesar de los años, sus lecturas no son algo que pueda obviarse al momento de encontrar un molde analítico para poder acercarse a este tipo de representaciones. Es quizá uno de los legados más importantes del italiano a este respecto; haber propuesto un paradigma de análisis del lenguaje mismo de los cómics, como una representación de la cultura de masas, que estableció una especie de semántica que se inscribe en un mundo con leyes propias y un “metalenguaje” particular. (Eco: 170)

⁹ En esta línea destaca el artículo *Trauma, memoria y transculturalidad en dos cómics franceses sobre la dictadura en Chile* (2018) de la autora alemana Karen Genschow, de la Universidad Goethe de Fráncfort.

¹⁰ En esta línea destaca el trabajo de Mariana Muñoz, doctoranda en Ciencias de la Comunicación PUC, *Ojo al charqui con la novela gráfica Intento por definir y revisar un género editorial que está creciendo en Chile* (2016).

¹¹ Se revisaron los trabajos Lota 1960: La huelga larga del carbón. De Alexis Figueroa y Claudio (2017); Breve historia de la narrativa gráfica chilena un viaje por la historieta nacional y una mirada a la reflexión académica, de Jorge Eduardo Monsalves Rabanal (2017); Novelas gráficas autobiográficas: una reconstrucción de la infancia a través del cómic, de Catalina Montenegro González (2017) y *Plan de negocios para desarrollar una productora de narrativa grafica chilena* de Enzo Nicolini Oyarce.

En una línea que le da continuidad a los aportes de Eco, también resulta imprescindible el trabajo de Roman Gubern, quien desde los años '70 y '80 realizó aportaciones al análisis de las estructuras de los cómics, relacionándolos con otras representaciones (como el cine) pero también identificando sus cualidades que le son particulares: el *balloon*, las onomatopeyas y los signos cinéticos.

Sin embargo, son los propios autores de la novela gráfica quienes han hecho los mayores esfuerzos en la comprensión de estas formas de narración como un lenguaje particular, en el que tanto texto como dibujo son imposibles de separar. Tal como lo señala Will Eisner: “El formato del cómic presenta un montaje de palabras e imágenes por lo tanto es requerido del lector ejercitar habilidades interpretativas tanto verbales como visuales. El régimen artístico (perspectiva, simetría, líneas) y el régimen literario (gramática, trama, sintaxis) se superimponen mutuamente. La lectura de una novela gráfica es al mismo tiempo un acto de percepción estética y una persecución intelectual” (Eisner, 2008: 2).

Puede decirse que Will Eisner, en tanto pionero del análisis del lenguaje de los cómics, desde el cómic mismo, sentó las bases para el trabajo analítico de otros autores como Scott McCloud, quien amplía sus logros realizando un manual elaborado en el formato de narración gráfica, incorporando elementos de mucha riqueza en la observación de la relación entre la obra y el lector, aquello que denomina como “clausura”, determinada en las gramáticas del cómic por su secuencialidad viñeta a viñeta y sus diferentes tipos de transiciones. McCloud dice: “Por muy dispar que sea una imagen de otra siempre hay una suerte de alquimia operando entre viñetas, que puede ayudarnos a encontrar un significado o una resonancia incluso en la combinación más discordante que pueda darse”. (McCloud: 73).

Este trabajo intentará, precisamente, indagar en aquellas zonas discordantes que puedan darnos luces sobre los traumas y los miedos presentes en las narraciones gráficas inspiradas en historias de la represión.

2.6. Preguntas y respuestas posibles ante el miedo

Cuatro meses antes del comienzo de la revuelta social de octubre 2019, la revista Capital publicaba un artículo titulado *Los Miedos de Chile*, continuación de un texto editado en el mismo medio de periodismo económico una década antes, con la finalidad de “entender cuanto hemos cambiado en los últimos diez años”. Ahí se expresa: “Si en el 2009 los principales miedos de los chilenos tuvieron que ver con la vida personal o familiar de los encuestados: a no tener éxito, a la soledad, a que no alcance la plata para vivir, o a enfermarse, hoy son factores

externos los que más inquietan”. Dentro de los análisis de encuestas, realizadas en ambos estudios por la Consultora Feedback¹², llama la atención un aumento considerable en el miedo a las instituciones. Ante la pregunta **¿en qué medida diría usted que siente algún grado de amenaza por el comportamiento de los siguientes actores?**, todos los ahí representados tuvieron un aumento respecto del 2009: jueces, empresarios, partidos políticos, iglesia católica, militares o FFAA, iglesia evangélica, carabineros, sindicatos y PDI. Curiosamente, lo único que presentó una disminución, colocándose al final del gráfico fue el Movimiento Mapuche. También se hizo la pregunta **¿cuánta confianza tiene usted en cada una de las siguientes instituciones?**, siendo Bomberos la única que logró posicionarse con un nivel por sobre el 90%; todas las demás se colocaron con un nivel igual o inferior al 50%, siendo la televisión la con menor porcentaje de confianza (un 9%). Por otra parte, ante la pregunta **¿Cuánto temor le producen las siguientes acciones que fomentan algunos sectores?**, la que representó mayor temor entre la muestra encuestada fue la alternativa *El respaldo a dictaduras de cualquier signo* (Capital; 30-39).

Falta de confianza en las instituciones, incluso verlas como una amenaza, y el temor a las dictaduras, nos hablan de una reiteración de miedos pretéritos en pleno contexto neoliberal. Estos miedos son cuestiones que, como veremos, forman parte de la forma de ver el mundo de los autores contemporáneos que analizaremos; marcan un punto de vista generacional.

No cabe ninguna duda, a estas alturas, que el tema de la dictadura es una cuestión que sigue circundando nuestros imaginarios y de esto no han quedado al margen artistas de la narración gráfica, incluso aquellos que no vivieron ese periodo. Al respecto se nos vienen varias preguntas desde las que parte esta investigación: ¿cómo se representan los miedos del pasado en los contextos del presente?, ¿mediante qué figuras y claves implícitas?, ¿Cuáles son las tensiones que se generan entre las representaciones del miedo y la narración gráfica?, ¿Cuál es la tensión entre el testimonio como recurso de memoria y su representación en la combinatoria entre dibujo y guion?

A este respecto, este análisis se enmarca en la hipótesis de que la narración gráfica inventa nuevas formas para representar el miedo, haciéndose cargo también de aquellas cuestiones que resultan difíciles o imposibles de narrar o verbalizar, aquello que se dice inenarrable. Esto

¹² Según la Ficha Técnica incorporada en el estudio de revista Capital “La encuesta la realizó Feedback entre el 11 de abril y el 3 de mayo [2019], vía telefónica fijas y celulares, a 600 personas representantes de las 34 comunas del Gran Santiago Urbano. La muestra representa un universo de hombres y mujeres mayores de 18 años. 525 de los encuestados son hombres, 48% mujeres; 37% tienen entre 18 y 34 años, 27% entre 35 y 49 años y el 36% son mayores de 50 años. 48% pertenecen al nivel socioeconómico bajo, 31% medio y 21% alto. La encuesta tiene un error muestral de 5%. Los resultados son ponderados según los datos del Censo abreviado de población y vivienda de 2017 por el INE”.

opera a través de diferentes figuras atinentes al lenguaje de los cómics, es decir, son universales y estereotípicas, pensadas para ser comprendidas en diferentes contextos.

En este sentido las narrativas gráficas realizadas por segundas y terceras generaciones de las que nos ocuparemos y que, en estos casos, están basadas en testimonios de la represión de la época dictatorial, corresponden a formas de representación que reelaboran el pasado en una clave propia, en la que destacan dos rasgos: Por una parte, en estas narrativas, las y los autores de segunda y tercera generación problematizan la vivencia de las generaciones anteriores revisitando sus propias historias personales. Por otra, la indagación en el pasado de otro u otra que proponen estas obras configura una lectura respecto de los propios miedos del presente.

Para demostrar estas hipótesis este estudio determinará principalmente que, en las narraciones gráficas basadas en testimonios de la represión, realizadas por segundas y terceras generaciones, se establecen relaciones entre las historias personales surgidas en contextos dictatoriales del pasado y los miedos del presente. Se analizará cómo se representa el miedo y lo inenarrable mediante el lenguaje de la narrativa gráfica y las figuras que dan sentido a estas narraciones desde el lenguaje propio de los cómics. Además, se intentará demostrar cómo, a través de la instalación de un decir propio, se reelabora desde el presente la experiencia de las generaciones anteriores que están plasmadas en los testimonios y, a su vez, qué este tipo de representaciones narrativas tensionan el concepto de lo testimonial.

3. Del testimonio al arte secuencial

Tal como señala José Santos Herceg, “Las imágenes lingüísticas mentales que son los testimonios deben ser interpretadas en tanto imágenes. No tiene sentido comenzar a desarmarlas, a desarticularlas lingüísticamente con la intención de desentrañar o extraer el pensamiento que está detrás. Ellas son el pensamiento mismo: un pensamiento en imágenes” (Santos Herceg: 18). Las experiencias, por tanto, representadas a través de una narración oral, traspasadas al texto contravienen o fuerzan la forma original que toman en ese espacio habitado de recuerdos y evocaciones en forma de imágenes, que vendría a configurar el espacio de la memoria.

La narración gráfica es, por tanto, una forma de representación absolutamente atingente y adecuada para trabajar la abundancia de imágenes que brinda el campo de lo testimonial, pues sus lógicas y formas de funcionamiento, que en muchos casos no precisa externalizar todos sus elementos verbalmente, pero otorga la libertad para que esas imágenes se transformen en otra cosa, en un mundo nuevo de libertad representacional. En este sentido, para Santos Herceg “El uso de imágenes no obedece tan solo a una estrategia escritural, sino que, como señala acertadamente Gottfried Boehm, posee una lógica propia, “una lógica icónica” (1978)”.

Esta lógica es la que nutre al arte secuencial, desde aquí se traza su camino. Así lo han comprendido probablemente desde el campo autobiográfico artistas como Eisner, Spiegleman y Satrapi, verdaderos responsables de posicionar la novela gráfica autobiográfica sobre adversidades sociopolíticas o pasados represivos como un género superventas. Estos clásicos no solo mostraron al mundo una forma de representación interesante y atractiva para acercarse a historias personales que por su crudeza (el holocausto contado como un cuento de gatos y ratones, el drama de la migración y el exilio, la ausencia de derechos y el ser mujer en sociedades fundamentalistas) pueden generar resistencias en sus acercamientos despojados de un nivel representacional; también sirvieron de modelo y fuente de inspiración para muchos autores y autoras que se atrevieron a narrar sus historias echando mano no solo a dibujo y guion, también a las inagotables particularidades del lenguaje de los cómics, a los dispositivos detonantes de la memoria (las fotografías, los objetos, los documentos, los diarios) y por supuesto, al testimonio propio y el de otras personas.

Nuestros análisis se centrarán en este último elemento, pues nos enfocaremos en obras que han sido realizadas a partir del testimonio de un otro o de una otra. Esto plantea un dilema inicial ¿qué es lo que debe existir para que narradores y narradoras gráficas quieran representar la historia de una persona sobreviviente de pasados represivos? Puede resultar

sencillo y un poco obvio imaginarlo: interés, empatía, valoración por este pasado. Pero es posible que haya algo más: la identificación con aquel otro pasado.

Lo que es necesario dejar en claro respecto de este tema es que el testimonio está cargado de subjetividades; al momento de seleccionar que es lo relevante de ser contado, la persona testimoniante no está realizando una narrativa exhaustiva de su vida, detalle por detalle, por muy dilatada que sea su evocación. Para nuestros fines, lo interesante de estos relatos es que abren puertas a la interpretación del otro, tal como lo señala Strojilovich: “Los testimonios, al hablar desde sí, no pretenden contar <<todo>> -ya que no pueden dar una vista panorámica-. Son ellos los que logran, por esto mismo, poner en escena la dimensión más elusiva de esta particular experiencia”. Es en esta relación del testimonio con un “otro”, narrador gráfico, que se genera una nueva relación de selección. Como exponentes del arte secuencial, procesan el relato testimonial, extraen lo que les parece más interesante y lo traducen combinadamente en imágenes y guion, como señala Will Eisner:

En la práctica, el creador una vez concebida la idea, se dispone a desarrollarla con palabras e imágenes en un todo unificado. Es entonces cuando los elementos gráficos ejercen su predominio, pues al fin y al cabo hay que leer el producto final como un conjunto visual. En el análisis final, es esta “mezcla” la prueba definitiva del éxito y calidad del producto del arte secuencial. (Eisner, 1990: 129)

3.1. La solidaridad de uno con la voz de otro

El campo de lo testimonial en nuestra región se inscribe en varias líneas de producción, por lo que es necesario hacer ciertas distinciones para despejar el tema que interesa abordar a estos propósitos. Para Pizarro y Santos Herceg, el campo testimonial es una zona de entrecruce principalmente social en la que confluyen autores, textos y lectores de testimonios formando vínculos. Señalan al mismo tiempo que en Latinoamérica, el campo testimonial ha sido “subsumido por distintas razones dentro del campo literario”. Sin embargo, para autora y autor, este se distinguiría del último por dos aspectos:

[P]or una parte, la aguda relación con el referente, es decir, con los hechos históricos mismos que el testimonio aspira a representar, y, por otra, la disputa interpretativa que promueve el texto, que no se puede reducir en ningún caso a los aspectos estéticos de la expresión, en tanto busca abiertamente influir en el sentido que un grupo social le

otorga a su pasado. En virtud de los rasgos antes mencionados: referencialidad y voluntad de interpretación de los hechos, cabría preguntarse si hay algún vínculo entre el campo testimonial y el campo histórico que supere la consideración de los testimonios como fuentes para la historiografía. Sostendremos provisionalmente que el testimonio es una forma de representación que se emparenta con determinadas corrientes historiográficas, pero que conserva no obstante su autonomía. Los rasgos distintivos del campo testimonial frente al campo histórico son, por una parte, el necesario vínculo entre experiencia vivida, relato e interpretación, y, por otra, el reconocimiento explícito de la posición subjetiva del emisor. (Pizarro, C.; Santos Herceg, J.: 247)

A partir de aquí interesa decir que el testimonio es un elemento que puede constituir diferentes formas de representación. El testimonio suele confundirse con la historia y la historiografía oral, con la narrativa testimonial o con el documental testimonial. Partiremos de la base que, si bien está estrechamente relacionado con estas formas de revisitación del pasado, el testimonio es más bien su fuente primordial, su insumo básico y su punto de partida.

Junto a este acercamiento al testimonio en su condición más pura, también es interesante detenerse en la condición de imposibilidad de existir en la individualidad. Como señala Strejilevich citando a Segato, el testimonio es “marcadamente relacional: no existe sin escucha, el “otro” atento es quien lo posibilita” (Strejilevich: 39). En este sentido, el testimonio tiene mucho de compromiso entre quien testimonia y quien recepciona el testimonio en un momento único e irrepetible. A este respecto resultan interesantes las indagaciones sobre la motivación que pueda tener la persona sobreviviente para relatar sus memorias, estas pueden ser de variada índole y tan diversas como testimoniantes existan. Así lo señalan Oberti, Pacci y Scura en su texto para el Archivo Testimonial de Memoria Abierta de Argentina:

Los entrevistados explican de muchas maneras las características y motivaciones que los impulsan a dar testimonio: Tomar la palabra, articular las memorias privadas con la historia social, relatar aquello que pugna por salir pero que no es pertinente en el marco de un testimonio judicial y es demasiado privado para una entrevista periodística, que no está en los documentos ni en la bibliografía elaborada hasta el momento, dar lugar al cuerpo en el relato, encontrar una escucha atenta y cuidadosa, escucharse para no olvidar y para poder olvidar un poco confiando en que ha elegido quién

conservará y difundirá ese relato, responder a otras voces, aportar a una memoria colectiva siempre en proceso de redefinición, poder brindar/se un espacio para reflexionar sobre la represión del terrorismo de Estado, sus antecedentes y consecuencias. (Oberti, Pacci y Scura. En Testimonio y Archivo: 11-12)

En esta dimensión nos enfrentamos a la tensión sobre quien es el que registra el testimonio del otro, quien recepciona y quien es el que genera las condiciones de existencia de ese testimonio, incluso quien es el que posibilita una materialidad en su soporte, ya sea por la elaboración de un texto, ya sea por el registro de su voz en una grabación o de su voz e imagen en un medio audiovisual. La figura de quien recepciona el testimonio de otra persona –por motivos diversos: requerir colaboración para la redacción de una narrativa, porque necesita apoyo de alguna organización o institución, porque desea el material resultante pueda ser resguardado y administrado en sus usos- ha sido estudiada y problematizada bajo el rótulo del “intelectual solidario” o “letrado solidario”.

Esta categoría ha sido ampliamente debatida desde los estudios sociales y es una de las problemáticas centrales en los estudios sobre subalternidad, especialmente en términos de quien es el que cuenta con la investidura de dar voz y tomar la palabra de quienes les ha sido negada la visibilidad hegemónica de la historia y la autobiografía. Así lo expone Hugo Achugar,:

El letrado solidario, por lo tanto, logra con el testimonio incorporar una forma discursiva que las prácticas anteriores no le posibilitaban y que, de hecho, pasa a ser una especie de contracara de la autobiografía. Aunque la autobiografía y el testimonio presentan algunas diferencias, podría aventurarse la hipótesis de que el testimonio es, en una de sus formas, la autobiografía del iletrado o de aquel que no controla los espacios de la historiografía y de la comunicación. Una de las diferencias mayores entre el testimonio y la autobiografía, sobre todo la confesional, radica en que mientras la autobiografía es un discurso acerca de la "vida íntima", o interior, el testimonio es un discurso acerca de la "vida pública" o acerca del "yo en la esfera pública". Esta misma diferencia es la que quizás podría acercar, eventualmente, el testimonio a lo que se ha llamado "autobiografía despersonalizada". (Achugar: 68-69)

Para Achugar, el testimonio posee dos funciones que son primordiales, una es el rol ejemplarizante y la otra es su carácter de denuncia. Por una parte, el rol ejemplarizador no se

relaciona necesariamente con dar cuenta de una vida ejemplar –en este sentido, el testificante perfectamente puede ser una persona que ha vivido una vida libertina, de padecimientos, o al margen de la legalidad-, sino más bien de constituirse en un aporte para la posteridad, aquella idea a la que se acude con frecuencia en frases institucionalizadas que mencionábamos con anterioridad como “para las nuevas generaciones” o “para que nunca más”. En este sentido, Achugar, citando a Plutarco, señala que “el propósito moral se realiza “por la sola narración de los hechos”; es decir, por la abrumadora evidencia que la "verdad" de los hechos trae a la argumentación y a la narración”.

Por otra parte, la dimensión de la denuncia justamente se da porque se sitúa en los márgenes de lo que es la institucionalidad. Al referirnos a testimonios de sobrevivientes o personas, que para el caso que nos convoca, resistieron la represión dictatorial, el testimonio presenta la relevancia de constituir otra parte de la historia mediante la narrativa del subalterno, quien desde su propia experiencia relata aquello que constantemente intenta ser borrado - negacionismos explícitos o solapados mediante- de los discursos hegemónicos.

El testimonio en la mayoría de las veces es también una denuncia, precisamente por lo que antes señaláramos acerca de su atención al Otro y a la historia Otra. Denuncia de excesos del poder, denuncia de la marginación, denuncia del silencio oficial, denuncia en definitiva que va de la mano con el comportamiento extraordinario de que da cuenta el testimonio. El yo y el Otro, sin embargo, no necesariamente son siempre excepcionales o extraordinarios. Pero el caso de los testimonios sobre vidas no extraordinarias siempre conlleva un rasgo de excepción, ya sea el origen social del informante, ya otro rasgo, pues si un testimonio similar (es decir sobre las llamadas "vidas grises") se reiterara, perdería "interés". (Achugar: 72)

De esta forma, también el testimonio, en sus condiciones de ejemplarización y denuncia desprende otra dimensión de interés y es la de situarse en la dualidad de interpelar la realidad contemporánea, en la relación entre el “ser y el deber ser” que siempre supone una idea de progreso, y como tal es una noción que surge con la modernidad. Achugar apunta sobre esto, que la diferencia radica en que las voces testimoniales de la actualidad se sitúan desde el margen de la crítica a todo aquello que instaló la noción de la modernidad y la ilustración “en contra de quienes capitalizaron social, económica y políticamente dicho proyecto”, pero moralmente utilizando los mismos preceptos humanistas que lo generaron.

En el mejor de los casos, este estudio se centrará en los aspectos colaborativos que surgen de estas tensiones entre testimoniante (quien otorga una historia para contar) e intelectual solidario (quien narra mediante los recursos gráficos), puesto que, como observaremos, en el desplazamiento entre la configuración de un relato testimonial a la narración gráfica testimonial se agregan otras relaciones determinadas por nuevos actores y actoras.

3.2. Los pactos propios de la narrativa gráfica

Sobre el pacto o compromiso que señalábamos anteriormente entre el testimoniante y el receptor creador, o para estos casos el intelectual solidario, existen operaciones similares en la realización de una obra de narrativa gráfica. Primero, la relación que existe entre el dibujante y el guionista, cuando se da el caso, bastante habitual, del trabajo en duplas –salvo que dibujante y guionista sean la misma persona-. Scott McCloud hace hincapié en este aspecto relevando el pacto entre estos dos sujetos “para conseguir hacer un cómic de calidad” (McCloud: 48).

Cuando estamos frente a un cómic o narrativa gráfica basada en lo testimonial, es posible que esta relación aquí señalada cambie, pues se le añaden nuevos elementos cuando se trabaja directamente con la voz de la persona testimoniante; el pacto se vuelve tripartito. Ejemplos los encontramos en obras sobre la vida de militantes de movimientos revolucionarios exiliados, como *Vencidos pero vivos*, de Loïc y Locatelli, quienes trabajaron con el testimonio de la realizadora audiovisual y ex militante del MIR, Carmen Castillo, o *Donde se termina la tierra*, de Desiree y Alain Frappier, quienes trabajaron con el testimonio de Pedro Atíaz, también militante de la misma colectividad. En ambas obras, las duplas realizadoras laboraron en investigación, desarrollo de la historia y tratamiento narrativo, conjuntamente con los testimoniante, haciéndolos parte del proceso, utilizando además otro tipo de insumos como documentales, libros, fotografías, cartas, prensa, objetos. En estos casos, si bien este aspecto colaborativo queda clarificado al involucrarnos en la historia, los testimoniante no figuran como autores de la obra.

Existen otros casos donde, a través de un trabajo de indagación directa con la persona testimoniante, se va desarrollando un guion colaborativo que queda explicitado en la historia, y que se da como un proceso conjunto, donde lo solidario se asume más bien como una co-creación. Ejemplo de ello lo encontramos en una obra como *Tortas Fritas de Polenta*, sobre la experiencia Ariel Martinelli, veterano de la Guerra de las Malvinas, quien trabajó con el narrador gráfico Adolfo Bayugar, apareciendo ambos firmantes de la obra. De hecho, resulta muy revelador que dentro de la historia misma hayan incorporado segmentos de viñetas dedicadas a

las controversias suscitadas por recuerdos inexactos o difusos, los silencios¹³ y las zonas irresolutas del testimonio de Martinelli. La opacidad del recuerdo, la inutilidad de lo verosímil en el trabajo de memoria y lo inenarrable aflora en pasajes que dejan de manifiesto la relación e involucramiento del testimoniante y narrador gráfico. Un pacto verdadero.

Otra forma de abordaje, de la que nos ocuparemos específicamente en este trabajo refieren a las obras que han sido elaboradas a partir de testimonios a los que se accede no de forma directa y presencial como en los dos casos anteriores, sino a través de un registro, ya sea escrito, en una grabación de audio o un mediante un video. En este caso la relación entre testimoniante y narradores es mucho más distanciada pues existen instancias de mediación intermedia. Es lo que señala Ute Seydel respecto de cómo inciden estos procesos en la constitución de la memoria cultural¹⁴:

“Por medio de la representación y distribución mediática, se le confiere a la rememoración individual del respectivo creador una relevancia colectiva” (Seydel, “Espacios históricos”, 104); por otro lado, en vez de elaborar su propuesta a partir de experiencias vividas en carne propia, los creadores pueden partir de representaciones que recibieron y relatos que escucharon de otras personas”. (Seydel: 211)

Lo interesante de estas representaciones es que parten de insumos testimoniales autobiográficos, en el que existe una narrativa en primera persona, que alude un “yo”, ya sea por medio de una escritura, ya sea por estar siendo registrada su imagen por una cámara y su voz por un micrófono. Este es un punto de partida. En el traspaso a lo que refiere a la creación de una obra de narrativa gráfica de estas características, es decir de testimonios recibidos indirectamente, no necesariamente el personaje que enuncia responde a características inamovibles. El “yo”, en este sentido, puede estar presente o diluido en el relato gráfico. Sin embargo y a diferencia de lo que sucede en el formato escrito, en la imagen siempre existe la referencia a una tercera persona. Es lo que señala Federico Reggiani respecto de la historieta autobiográfica, pero que aplica perfectamente para obras de autores que han mediado el relato de otro.

¹³ Ludmila da Silva señala sobre el tema de los silencios en el testimonio: “En la producción de narrativas destinadas a hablar de las experiencias límites, se observa un factor común: el espacio reservado al silencio, a lo no-dicho, que debe diferenciarse claramente del olvido. Los silencios estarán enmarcados en un conjunto de reglas, de censuras específicas que pueden traducir la dificultad de hacer coincidir el relato con las normas de moral corriente (Le Breton, 1997)”. (Da Silva, L. En Oficios Terrestres: 52)

¹⁴ Se refiere a una revisión crítica sobre el concepto de “memoria cultural” abordado por Jan Assman y Astrid Erll.

En principio, permite examinar la diferencia entre el aparato formal de la enunciación como puede construirlo la lengua –sobre todo a partir del uso de pronombres personales y adverbios–, y el funcionamiento de los mecanismos equivalentes que utiliza una narración por imágenes. Cuando el autor de una biografía escribe, todo el sistema pronominal remite a un sujeto, el yo que escribe.

La imagen que apela al lector, en cambio, parece construir, por efecto de esa apelación, un “yo”. Sin embargo, quien dice “yo” está también representado, quién dice “yo” es el sujeto del enunciado, no el sujeto de la enunciación. No hay posibilidad de fundar mediante la imagen una identidad entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado: **a riesgo de forzar la analogía lingüística, podemos decir que toda imagen está en tercera persona** (las negrillas son mías) como ha planteado Esteban Palaci, “la deixis es parcial: sólo señala la posición del destinatario, el enunciador está representado”.¹⁴ (Reggiani: 111)

4. Narrativas gráficas y las reelaboraciones del pasado

Las tres obras seleccionadas en este corpus de análisis guardan varias similitudes, siendo, la más evidente de todas, el abordaje de la infancia. A este respecto se da una relación de doble reelaboración, pues las narradoras y narradores gráficos se inspiraron en testimonios realizados por adultos que se refieren al propio periodo de la niñez. Es una evocación desde la mirada que brinda el tiempo y la reflexión sobre el pasado. Estas vivencias, al ser resignificadas por los narradores gráficos a través de una historia son filtradas nuevamente desde una visión juvenil y adulta, pero intentando evocar o reconstruir un momento de la infancia.

Esta doble evocación del periodo de la niñez, en la representación en forma de narrativa testimonial (la voz de la persona testigo con sus gestualidades y silencios registradas en video) y en su representación libre y combinada de dibujo y guion, es lo que da como resultado en estos casos la consecución de una narrativa gráfica testimonial, que para las obras señaladas responden a formatos breves de diez páginas cada una.

Para el caso de las personas testimoniadas, cuyos testimonios fueron escogidos por los concursantes del Mala Memoria, se dan diferentes abordajes de una narrativa personal, intrínsecas todas ellas a los propios sujetos, con sus particularidades y formas de elaboración de su pasado. Por lo mismo, prevalecen niveles de descripción y temporalidades que no son fijas; algunas personas testimoniadas no tienen problemas con ser absolutamente detallistas y dilatados en sus evocaciones (necesitándose para su registro varias sesiones), otras son más concisas y acotadas, lo que no los hace menos profundos sus testimonios, pero si más sintéticos.

Por ejemplo, el testimonio de Daniel Palma, diseñador teatral con larga trayectoria en teatro y televisión, uno de los fundadores de las fiestas *Spandex*, es de largo aliento en sus dos sesiones que reúnen más de cuatro horas de grabación. Su rememoración de la infancia es vitalista y detallada, llena de anécdotas y recuerdos que intercalan con momentos de reflexión y elaboración. En cambio, el testimonio de Marlene Soto Godoy, niña exiliada en la Unión Soviética es más breve, pausado y silencioso, pero contundente en gestualidad y lenguaje no verbal. Es un testimonio rico en detalles a pesar de su contención y melancolía.

Se repara en el detalle de la forma de narración y se utilizan ciertos adjetivos para describir sus tonos, puesto que este es un aspecto relevante que va a repercutir en el estado de ánimo de la obra gráfica. Si un relato testimonial es realizado desde la desazón, la tristeza, la rabia o si se hace desde una épica o una heroicidad, ese tono indudablemente será leído y reinterpretado por el narrador gráfico, será una influencia que determinará sus opciones narrativas. Al respecto es

necesario aclarar que, aunque no estemos frente a un material escrito, sino registrado audiovisualmente, las personas testimoniantes asumen un rol frente a la cámara que determina un modo, que en este caso se puede asumir como un trabajo performático o puesta en escena, tal como señala Cesar Jiménez Rincón en su estudio sobre el arte del cuerpo en la narración oral:

La narración oral se entiende desde este enfoque como un arte performativo donde la intervención de un cuerpo representa una o varias acciones compartidas en un espacio y tiempo determinados. En otras palabras: se trata de pensar a la narración oral como acontecimiento escénico, un concepto que solo es posible cuando se establece una relación entre el artista y el espectador que coinciden en un espacio y tiempo presencial. (Jiménez Rincón: 46)

La repercusión que este acontecimiento registrado, en sus formas de relatar y sus estados de ánimo, al momento del visionado y cómo esto es leído por los narradores gráficos, marca una incidencia directa en el guion. A este respecto, es de sumo relevante el testimonio como una experiencia de sentido e interacción, tal como señala Carolina Pizarro: “Gracias a la capacidad de narrar, que es propia de la cultura humana, puede suplirse en el gesto testimonial la aparente ausencia de palabras. Frente a este esfuerzo mayúsculo no queda sino prestar oído atento para intentar comprender; no queda sino agudizar la mirada para captar la laboriosa red de sentidos que cada testimoniante ofrece a través de su relato”. (Pizarro: 39)

Desde aquí cabe preguntarse cuáles elementos son los que llamaron la atención a las y los artistas cuyas obras se analizarán. Al tratarse de relatos gráficos de breve extensión se pone a prueba la síntesis de ideas y las capacidades de contar situaciones haciendo uso de toda la riqueza de recursos que brinda el lenguaje de los cómics.

4.1. Fijaciones

Las obras de este corpus son coincidentes al reparar en ciertos detalles de los testimonios trabajados como materia prima. Al tratarse de obras sobre la infancia en dictadura, podemos decir que existen momentos del relato que llaman la atención a dibujantes y guionistas. En las tres obras se refleja un interés por cómo se narra el momento en que irrumpe el desajuste y el terror en el entorno que es conocido y habitual desde la perspectiva de una niña o un niño.

Por ejemplo, en el caso de *Los Marcados*, de Chirimoyas Tristes, existe una fijación por momentos puntuales del golpe de estado y la detención del padre de la protagonista, inspirados en el testimonio de Jessica Meza. La dupla de autores trabaja esos episodios como si fueran un solo momento, es decir, presentan el golpe en una viñeta introductoria a modo de portada y luego desarrollan el episodio de la detención de una manera que es imposible de separar narrativamente de la viñeta anterior. La testimoniante relata esos cuadros de la siguiente forma:

me acuerdo que ese día uno se levantaba para ir, bueno mi papá para ir a trabajar, se levantaba antes que yo para ir al colegio. Me levanté y mi papá estaba en la casa, eso ya era raro, estaban escuchando la radio y ahí me di cuenta que estaba pasando algo y bueno conversé... era muy preguntona, así que pregunté qué pasaba. No me dieron muchas explicaciones. Y me acuerdo mucho de una cosa, que pasaban esos *bandos militares* y me acuerdo siempre que decían que el niño que nacía ese día le iban a regalar como un ajuar gigante, no sé y yo decía "uy! Qué suerte eso, qué bonito", porque todavía no cachaba mucho po'. Y después cuando sentí el nerviosismo de mis papás y... esa sensación de al otro día después ya, cómo se llama esto, el... toque de queda. Yo vivía en un lugar donde todos los niños salíamos a jugar después del colegio y ahí no sé po', eran las tres de la tarde y uno estaba encerrado en la casa. Todo ese ambiente, así como muy, muy tenso... Sí me acuerdo perfectamente. Sin tener todavía bien la noción de lo que estaba pasando, no creo que me dieron muchas explicaciones. (Jessica Meza: 00:00:28 – 00:01:45)

El relato del día del golpe Jessica lo realiza desde una mirada despojada e inocente, con extrañezas que afloraron en su rutina cotidiana que comenzaron a marcar un desajuste respecto de lo que estaba acostumbrada. Podía sentir la tensión que le era derivada desde el mundo de los adultos. Sin embargo, será el momento de la detención de su padre lo más marcador de su relato y lo que generó todo el posterior drama familiar que se extendería durante dos años por los que pasó por varios recintos de detención de la dictadura:

Se lo llevaron preso... de esa gente que se llevaron presos que no tenía mucho que ver en el tema y ahí también estuvo preso más tiempo digamos, y...pero sabíamos dónde estaba, mi mamá sabía dónde estaba. Después de nuevo lo soltaron y ahí una tarde sin ningún tipo de escándalo, estábamos en la casa, seguramente un domingo porque mi papá estaba en la casa, y ahí golpean...ah, claro,

y... llegaron dos tipos, le preguntaron a mi mamá dónde estaba mi papá. Mi papá estaba conmigo, (...) Y claro eran tipos, no sé, de la DINA o algo así y, se lo llevaron preso y ahí esa vez fue más peludo porque mi mamá estuvo buscándolo como una semana y no lo encontraba. Y ahí yo vi la tensión grande (...) hasta que mi abuela, tengo entendido, que recibió un telegrama diciendo “su hijo está en tal parte, vaya a buscarlo” ... estaba en un barco¹⁵ y... bueno y ahí mi mamá fue (...) ahí lo pasaron a la Cárcel de Valparaíso. (Jessica Meza 00:07:06 – 00:07:12)

Por otra parte, será central en la historia el momento en que cuenta su acto de rebelión y de reconocerse con otros niños y niñas cuyos padres estaban viviendo la prisión política. Si bien este segmento de su relato es bastante escueto fue una de las cuestiones que más llamó la atención a los artistas, al punto de bautizar la obra como Los Marcados:

(...) ese tiempo fue como un poco difícil, porque... [se emociona y seca sus lágrimas] porque dentro de todo existía, por ejemplo, de la parte de los niños, saber que tu papá estaba preso y que los que van presos son criminales, asesinos, ladrones, cachai. Entonces era como difícil de explicar eso o ... esa cosa de cabro chico de defender a tu papá “no, mi papá no es ningún criminal”.

Y después me acuerdo también eso del colegio, no sé po', reconocerse entre cabros chicos que tienen a los papás presos, eso era así como...como que igual uno sentía que había algo que nos unía. Y eso, por ejemplo, cantar la Canción Nacional el día lunes y cuáles eran los que se quedaban callados durante la estrofa de los valientes soldados. (Jessica Meza: 00:06:26 – 00:10:38)

Sin ser detallada en su narrativa de ese momento, Jessica otorga una imagen significativa a la dupla Chirimoyas Tristes, quienes son capaces de imaginar y recrear la formación en el patio de la escuela. Este momento logra capturar un gesto de rebelión que cobra una centralidad narrativa. Otra cuestión que rescatan es la experiencia de exilio de la protagonista y su familia,

¹⁵ La testificante no recuerda el barco en el que estuvo detenido su padre, pero por lo que indica en su relato probablemente haya sido el Buque Lebu, nave de carga facilitada por la Compañía Sudamericana de Vapores a la Armada de Chile para cumplir los fines de centro de detención. Según el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, se estima que por dicho vehículo pasaron cerca de mil personas entre el 15 de septiembre de 1973 y un mes indeterminado de 1974.

que Jessica expresa desde la total tristeza por lo traumático de la partida, pero también desde el desajuste que esto le provocó siendo niña:

(...) un día mi mamá llegó y dijo que la embajada de Francia había acogido la demanda de asilo y ahí fue todo súper rápido. Mi papá se fue de la cárcel al aeropuerto con esposas. Lo vimos en una sala esposado, nos despedimos de él, se subió al avión, (...) cuando llegó ahí le sacaron las esposas. Y bueno, ahí se fue. Y nosotros viajamos quince días después. (Jessica Meza: 00:01:23 – 00:05:50)

El caso de *Hola Grafiki* es un poco distinto, pues su narración, si bien está constituida de un testimonio central que es el de Marlene Soto Godoy, finalmente señala que se inspiró no solo en un caso, sino en varios que se referían a la infancia en dictadura. Esto queda claro al ver que la historia de la niña protagonista del cuento difiere del destino vivido por la testimoniante, puesto que sus padres no son detenidos desaparecidos, sin embargo, se rescata el miedo como un denominador común en toda la obra. Ambas sitúan también el tema del exilio como un momento trascendental en la vida de sus protagonistas.

4.2. De la idea al taller

Uno de los temas gravitantes que se trabajó en el taller del MMDH fue el de la “identificación”, es decir, de los testimonios seleccionados para realizar su trabajo cuales eran los aspectos que hacían eco en la propia historia personal de cada participante del grupo. Este elemento de resignificación de la experiencia de otro u otra fue crucial a la hora de confeccionar la representación de un testimonio en la narración gráfica.

Respecto de la identificación, Stuart Hall resume que: “En el lenguaje del sentido común, la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento”. Sin embargo, contrastando esta definición respecto del enfoque discursivo, señala que la identificación no es inamovible sino más bien un proceso en constante cambio que a su vez es “condicional y se afinca en la contingencia”. Al mismo tiempo, de la perspectiva psicoanalítica señala que “el concepto de identificación hereda un rico legado semántico. Freud lo llama «la primera expresión de un lazo emocional con otra persona» (Hall: 15-16)

Para los casos analizados, este impulso de identificación, venía ya determinado en las razones señaladas por quienes participaron al momento del envío de sus propuestas mediante la

plataforma de postulación web del concurso Mala Memoria¹⁶. Fue un requisito del concurso consignar las motivaciones para trabajar con uno u otro testimonio. En el caso de los participantes cuyas obras estamos analizando fueron las siguientes:

El fundamento del guion se basa en el apartado “El Arte de Narrar. Niñas, niños y jóvenes en el exilio”, particularmente en el testimonio de Marlene Soto Godoy. Dicho apartado fue elegido ya que considero que relata una parte poco relatada dentro de los documentos que comprenden el golpe y la dictadura en Chile, me refiero a como fue irse de casa repentinamente, muchas veces dejando amigos, casa, familiares e historia atrás, para empezar como un desconocido en un nuevo lugar, algunas veces con un lenguaje extraño y bajo el estigma de ser un exiliado político. (Hola Grafiki, primer lugar en el concurso Mala Memoria 2019)

Elegí el testimonio de Daniel Palma Sepúlveda, pues me llamó la atención cómo describe a una comunidad evangélica debatiendo y comprometida con el sueño de un país más igualitario, como él lo llama.

Considero atractivo también poder atestiguar el golpe de estado, y la dictadura, a través de los ojos de un adolescente que ve su mundo venirse abajo, pero que sin embargo logra encontrar un camino creativo y luego desarrollar una resistencia fundada en el arte como medio de identidad y educación colectiva. (Trompetista, segundo lugar Concurso Mala Memoria 2019)

Chirimoyas tristes: Al revisar los testimonios me encontré con el relato de Jessica Meza, una mujer adulta que vivió la dictadura a los 4 años, que me evocó recuerdos de colegio con su historia, como cantar el himno nacional los días lunes, pero con la tensión de tener militares custodiando el colegio e hijos de presos y desaparecidos en el patio, manteniendo silencio al cantar el himno como modo de protesta por su familia. (Chirimoyas Tristes, dupla de narradores gráficos. Tercer lugar Concurso Mala Memoria 2019)

¹⁶ Estas motivaciones fueron recogidas directamente del repositorio de la web de postulación del Concurso Mala Memoria IV de Narrativas Gráficas. Esta es una plataforma de intranet, que configuró una base de datos sólo de uso interno, cuya información fue autorizada por la Dirección Ejecutiva del MMDH, para los fines de esta investigación.

En todos los casos se abordan temas relacionados con la niñez y adolescencia. Si bien, solamente en un caso se señala explícitamente una identificación, es persistente en estos tres participantes una motivación por trabajar temas infancia y la adolescencia. Los narradores gráficos seleccionan historias donde, de una u otra, forma se reflejan experiencias de niños, niñas y adolescentes, aunque cada uno tiene sus puntos de entrada diferentes: la salida obligatoria del hogar y del país, la pérdida de una forma de vida y el encuentro con el arte como una forma de salvación desde la mirada adolescente, la evocación de los recuerdos escolares en contextos de represión y la niñez violentada.

Como señala Marcela Trujillo, en un artículo del 2018 para The Clinic, “la infancia es un motor de energía pura, de amor total, de confianza e instinto, entusiasmo y emociones sin filtro”. Es muy común en artistas del cómic y las narrativas gráficas en general, esta conexión con el tema de la niñez al ser el dibujo una de las primeras formas de expresión y representación de los seres humanos.

Otro elemento que se trabajó a este respecto dentro del taller fue la idea de “dolor” en forma de asumir la experiencia de la persona testimoniante y relacionarla con el propio dolor personal. Este aspecto apunta a la noción de empatía que ha sido abordado en la narración gráfica como un elemento primordial de creación. Will Eisner señala:

Acaso la característica humana más básica sea la empatía. Este rasgo puede usarse como conducto principal a la hora de contar una historia. Su explotación puede considerarse como una herramienta del narrador.

La empatía es la reacción visceral de un ser humano ante una realidad ajena. La habilidad de “sentir” el dolor, el miedo o la alegría de otra persona, permite al narrador evocar un contacto emocional con el lector. (Eisner: 47)

Un detalle importante del taller en su etapa de finalización, fue que el grupo pudo afianzar no solamente una relación motivada por intereses comunes en el dibujo y la narración de historias; también se construyó compañerismo y amistad que afloró con más fuerza en los días posteriores al 18 de octubre del 2019. El grupo ya había conformado lazos a través de las redes sociales y medios de comunicación como WhatsApp, cuestión que hizo que luego del estallido estuvieran en permanente contacto durante los días más críticos. De esta forma, compañeros y compañeras pudieron conversar, para saber cuál era la situación del grupo, cuáles eran los sentires y los pensares respecto de lo que estaban viviendo. También esta fue una posibilidad de ir compartiendo creaciones propias y ajenas que comenzaron a circular

profusamente en diferentes plataformas de las redes sociales, así como imágenes rescatas desde el espacio urbano.

El día 10 de diciembre del 2019, el MMDH acogió un evento que podría caracterizarse como tridimensional, pues en la misma jornada se realizó la ceremonia de premiación de los ganadores del concurso, el lanzamiento del libro *Mala Memoria, Testimonios Gráficos* y la inauguración de la exposición que muestra una selección de viñetas de todos los trabajos en gran tamaño exhibidas en una de las galerías del museo. Sin embargo, uno de los hechos más significativos que tuvo esta actividad, que distinguió a todo el grupo tallerista, fue que varios y varias participantes pudieron conocer a las personas testimoniantes cuyas historias habían utilizado como fuente de inspiración. Este fue un hecho marcador, según las opiniones recogidas por el grupo, pues hasta el momento solamente habían trabajado con las grabaciones de las entrevistas y nunca habían tenido ningún tipo de acercamiento con estas personas. El establecer contacto con la fuente, de manera directa y presencial, fue un hecho conmovedor y que en cierta forma contribuyó a cerrar un círculo creativo y emocional, que antes solamente estaba determinado por una relación institucional. En cierta medida se terminó de cerrar el pacto.

Yorza Gallegos, una de las participantes del concurso, en su relato *Devolución*, trabajó el testimonio de Héctor Herrera, ex funcionario del Registro Civil, quien fue testigo clave del caso del asesinato de Víctor Jara y quien lo reconoció en el Instituto Médico Legal. La artista pudo reunirse con el testimoniante y conocerlo:

Fue emocionante. Pero también me dio un poco de pudor. Su vivencia no la va a entender nadie más que él. Entonces... yo haber llegado y hacer algo y que estuviera ahí... Pero me tranquilicé, porque cuando me lo presentaron él me abrazó y fue como si lo conociera de toda la vida. Me dijo cosas que nunca se me van a olvidar. Me dijo que le había sacado un peso de encima, me dijo que yo lo había entendido, porque siempre todo el mundo lo había visto como un héroe por haber salvado a Víctor Jara, pero yo en mi trabajo no lo vinculé con eso. Yo investigué bastante, hice estudios y leí varias entrevistas sobre su vida. La gente no entendía porque él había hecho lo que hizo, pero en realidad fue como un símbolo, en memoria de todas las personas que no iban a ser reconocidas nunca. Por eso hice esta historia sobre algo que podría haberle pasado a cualquiera. (Yorza Gallegos: 00:07:30 – 00:09:34)

Otra de las de las participantes, Katherine Supnem, pudo conocer a Roberto Portilla -hijo de Armando Portilla, dirigente del Partido Comunista desaparecido en 1976- en quien inspiró su trabajo. El testimonio de Portilla forma parte de las experiencias de personas que habían sido niños atendidos por la Fundación de Protección de la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia (PIDEE):

Tenía muchas ganas de conocerlo. De hecho, cuando vi el video y escuché su relato por primera vez, sentí algo así como “tengo que conocerlo, tengo que hablar con él”. Y fue impactante. Yo no sé si soy muy sensible o qué, pero sentía que en su cuerpo y en su expresión facial había algo en lo que se manifestaba el dolor del pasado. Cuando lo vi en persona y lo miré a los ojos, me impactó mucho y me quebré un poco, no pude seguir conversando con él. Fue fuerte hablar de eso sabiendo que a él le duele mucho todavía; sin que me lo haya dicho, se le notaba. Él estaba súper agradecido, tenía una actitud cariñosa y contenedora. Y decía que le había gustado (...) Para este trabajo hice una investigación sobre el PIDEE y cómo vivieron los niños en dictadura. Era horrible. Entonces sentía que no estaba conversando con este sujeto adulto, sino que estaba conversando con el niño herido. (Katherine Supnem: 00:09:55 – 00:11:36)

A este respecto, estos ejemplos también reafirman y consolidan el sentido de identificación respecto de la experiencia dolorosa, en un caso, el de despojar de heroísmo un gesto humanitario y al mismo tiempo solidarizar con esta acción, y por otro, comprender y equiparar la experiencia de la infancia vulnerada hacia la propia experiencia de pérdida de un ser querido, temas que fueron de suma relevancia en este proceso creativo. Identificación y dolor son los puntos de entrada para abordar los temas que se expresan mediante la narración gráfica.

4.3. La elaboración de la infancia en dictadura

El tema de los niños y niñas como individuos que padecieron la represión dictatorial, por muchos años fue abordada de una manera tangencial. No se consideraron como víctimas en sí mismos (salvo casos calificados con posterioridad por las comisiones de verdad) sino sujetos a quienes la represión tocaba de forma indirecta por ser familiares de militantes, invisibilizando su estatus de sujetos de derecho que no solo eran afectados como una repercusión de lo que estaba sucediendo en sus estos núcleos relacionales. Los niños y las niñas también estaban

sufriendo, de manera directa, la política represiva de la dictadura. Según lo expone Jorge Rojas Flores:

Tras el golpe de Estado muchos niños fueron afectados por la represión política que vivió el país. Diversas circunstancias los hicieron objeto de la violencia, aunque la intensidad de esta no fue uniforme. Algunos padecieron las tensiones de la época, mientras otros sufrieron de manera directa las medidas represivas, tanto por su condición de hijos de militantes o simpatizantes de izquierda, como por su propia participación social y política. Hubo niños y niñas que presenciaron detenciones de sus padres y parientes, casos que no fueron considerados en las estadísticas (...) otros fueron trasladados junto a sus madres a centros de detención y tortura, en donde permanecieron reclusos y en algunos casos interrogados. También se registran casos de niños ejecutados y desaparecidos, así como de nacimientos en centros de tortura, entre ellos algunos concebidos como consecuencia de violaciones a las que fueron sometidas sus madres. (Rojas Flores: 677)

Si bien, en los listados oficiales están considerados como parte integrante de las víctimas calificadas dentro de los casos de desaparición, ejecución, violencia política, prisión y tortura, no queda la plena certeza de que la información existente de cuenta del real impacto que tuvo la dictadura en la infancia y es asegurable que sus números y tipificaciones no son demostrativos del gran drama vivido por miles de niños y niñas que fueron sometidos a muchas más situaciones represivas, de violencia, abandono y desarraigo -todas ellas en cierta medida traumáticas- durante el periodo. Rojas también se refiere a aquello:

Todavía no existe pleno acuerdo respecto del número de situaciones en que niños y niñas fueron objeto de represión y del alcance de los delitos que hasta ahora han sido considerados. Pero, aunque el registro documental sobre estas dolorosas experiencias es insuficiente e incompleto, podemos conocer una parte importante de estas situaciones a través de los informes oficiales y los catastros realizados por distintas organizaciones de derechos humanos. (Rojas Flores, 2016: 678)

Al respecto, desde la década pasada han surgido una gran cantidad de obras realizadas por segundas generaciones, es decir, hijos e hijas de víctimas y sobrevivientes de la dictadura para

elaborar su propio pasado, pero también el de sus padres. Ellos y ellas, también sobrevivientes de dichas experiencias, hacen preguntas a los adultos que quizá no pudieron hacer en la infancia. Cuestionan de cierta forma el hecho de haber vivido una niñez en condición de familiares de presos políticos, de exiliados, de detenidos desaparecidos, de ejecutados, de clandestinos. Es la condición de sí mismos lo que está en juego, para lo que se acude a los recursos testimoniales propios y de su entorno. El testimonio se vuelve un insumo de gran rendimiento para la tarea de contar un relato para tratar de comprender y elaborar la propia experiencia de vida. Tal como lo señala Loreto Rebolledo en un análisis sobre la producción de obras de segundas generaciones del exilio:

Pese a que los testimonios se organizan a partir de preguntas, hay ciertos tópicos recurrentes en la forma de recordar que no son tan evidentes en otros testimonios. Así aparece por ejemplo claramente el recuerdo de las situaciones vividas antes de la salida de Chile: los allanamientos, la clandestinidad de los padres, el que los escondieran en casa de abuelos a amigos, pero también la falta de explicaciones de los padres respecto a lo que estaba sucediendo y lo que vendría posteriormente. (Rebolledo: 355)

Como analizaremos a continuación, junto con las particularidades que presenta lo narrado respecto de las generaciones anteriores, a esto se suman las opciones de las y los artistas gráficos para representar lo que les parece relevante de los testimonios. Por cierto, existe una motivación por rescatar aquello que resulta interesante para quienes asumen la narración gráfica, ciertos nodos de conexión de aquella historia ajena que es asumida como propia.

5. De monstruos, pérdidas y exilios

5.1. Monstruos y la sinrazón

La infancia en un mundo desajustado. Ser niño o niña donde termina la normalidad. Las tres historias de esta selección tienen como punto de partida el momento en que se rompe la tranquilidad del hogar o del entorno y se comienza a desintegrar el grupo familiar o se produce un quiebre en la comunidad producto del golpe y la instauración de la represión. Estas historias son narradas por niñas y niños que ven revolucionadas sus vidas sin comprender nada de lo que sucede a su alrededor, porque el mundo ha perdido el sentido.

En el caso de *La Salida*, de Hola Grafiki, se nos muestra, con un gran dominio del lenguaje de la narración gráfica, cómo la paz del entorno sureño en la Isla Grande de Chiloé, se ve afectada por la ausencia del padre, ante la angustia de la madre, que apila libros para enterrarlos en el patio. La mirada atónita e inocente de la protagonista y narradora se transforma en preguntas hacia su mamá, quien le explica la situación: “Y así supe que estábamos en guerra, que a mi papá lo buscaban los militares pero que había logrado salir de Chile para encontrarnos un nuevo hogar” (52). Las siguientes secuencias de viñetas instalan la idea del fascismo y también del rol de Estados Unidos en el golpe. Siempre con una mirada infantil -determinada gráficamente por los encuadres desde una vista desde media altura -émulo del *tatami shot* cinematográfico de Yasujiro Ozu¹⁷-, surge la pregunta por parte de la protagonista “¿Que es el fascismo mamá?” a lo que su madre responde “Son monstruos hija, que no quieren que la gente piense”.

“¿¡Monstruos!?” Dice la niña y en dos apoyaduras de viñetas consecutivas señala “No sé si fueron sus palabras exactas, me cuesta recordar...” “Pero sé que tenía miedo, mucho miedo” (52).

Monstruo y miedo, precisamente son dos conceptos que en este caso son utilizados para dar forma a una idea, que se relaciona con aquello que es aterrador e incomprensible. El monstruo que crea Hola Grafiki, irrumpe en los sueños de la protagonista, aparece en medio de un bosque oscuro para atacar a ese padre que ya no está presente y que surge como una figura

¹⁷ Puigdomenech, Giménez, Expósito y Mas, señalan respecto de los aportes estéticos de Ozu que “En las tomas interiores siempre utilizaba un plano de enfoque muy bajo, frontal, y con el mismo tipo de lente, de 50 mm. Usaba un trípode de medida especial para este tipo de tomas a la altura del *tatami*; relegando el trípode de tamaño estándar a las tomas exteriores (...) Con este particular enfoque Ozu solía eliminar o hacer pasar desapercibidos objetos o elementos extraños, ocultándolos entre los propios personajes” (60). Este tipo de plano, que también ha sido llamado “la posición del ojo del perro”, ciertamente tuvo un gran rendimiento en el cine del japonés cuando abordó la visión de personajes infantiles. Ejemplo de esto lo encontramos en películas como *Y sin embargo hemos nacido* (1932). Sin tener la certeza de que Hola Grafiki tenga una influencia del cineasta nipón, muchos de sus encuadres se sitúan a media altura, especialmente en los planos generales, como emulando el punto de vista de una niña o niño.

inasible. El monstruo es una mezcla entre fantasma, calavera y militar; su forma es mutable y vaporosa. Desde el momento de su aparición en el relato, asediara a su protagonista en la mayoría de las viñetas. Es una manifestación de su desajuste en este nuevo escenario de la dictadura.



Ilustración 2: La Salida, por Hola Grafiki

El carácter fantasmal de este monstruo acosador que crea Hola Grafiki se relaciona también con la idea de fantasmas que analiza Santos Herceg, en tanto que son entidades “que nos miran y lo hacen, en la mayor parte de los casos, sin que siquiera sepamos que lo hacen”. La niña protagonista, desde que ve su vida invadida por el terror, siempre se sentirá la presencia de este fantasma que invadirá cada espacio y cada momento de su vida, tomando muchas formas diferentes. Santos Herceg señala:

Con su sola aparición el fantasma comienza a tener efectos en el mundo. Un no-ente que está entre ser y no ser, pero que repercute en la realidad. Lo hace porque es, porque existe, aunque sea de un modo paradójico, aunque no exista del todo. La prueba de su existencia es justamente que tiene efectos: porque altera la realidad es que sabemos que existe. Basta con que el mundo se modifique, aunque sea solo un poco, basta con el miedo, con la angustia que provoca su posible aparición para que exista. El fantasma aterrera, luego existe. (Santos Herceg: 268)



Ilustración 3: La Salida, por Hola Grafiki

La idea del fantasma como monstruo simboliza en el relato no solo la forma en que la niña genera una entidad para tratar de dar forma a algo que no puede comprender, también es utilizado para graficar todo lo que simboliza la represión de los aparatos armados estatales, sin necesidad de echar mano gráficamente a elementos contextuales -no se muestra el golpe, pero se subentiende que ha ocurrido, y así otros hechos similares-. Al equiparar la figura de monstruo con la de militar, se establece además una relación entre las fuerzas armadas, en su rol institucional, y la responsabilidad que le cabe en el término del estado de derecho y la instauración de estado de sitio. A esto también se le suma, como práctica clandestina y al margen de toda legalidad, la implantación del terrorismo de estado para la desarticulación de toda forma de oposición política. A este respecto resuena la idea de Michel Foucault respecto de la figura del monstruo como una entidad que rompe con la legalidad:

El marco de referencia de este, desde luego es la ley. La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica –jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza-. Es en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de jurídico biológico. Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de

derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en caso extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido. (Foucault: 62)

En este sentido, el monstruo de la protagonista posee esa doble dimensión. Es por una parte la señal del quiebre institucional y la violación de derechos humanos, una entidad a la que se le atribuye la ausencia del padre y por otra un ser sobrenatural y fantásmico que se aparece en medio de un bosque de pesadilla, para asediar, en la vida real, cada espacio en el que está la protagonista. Desde el plano de lo testimonial, esto va muy en sintonía con lo que señala Strejilevich citando a Bruner respecto de la imposición de un terror el cotidiano que arrasa todo lo subjetivo:

La trama de un espacio familiar: la casa propia, donde la violenta aparición de lo desconocido altera tanto la existencia como el relato. Ya lo dijo Jerome Bruner: “para que exista un relato hace falta que suceda algo imprevisto; de otro modo “no hay historia”. Si no se altera algo, no hay nada que contar (2013:31 y 34). En la mayor parte de los testimonios ese imprevisto es la irrupción del terror en la vida íntima o “privada”. (Strejilevich: 151)

De forma similar, en *Los Marcados* realizada por Chirimoyas Tristes, también se aborda la ausencia de un padre, que es tomado prisionero desde la tranquilidad del hogar. Los militares tienen caras animalescas, también monstruosas. Pinochet es retratado como una figura omnipresente, con sus emblemáticos anteojos de sol –que alude a la icónica fotografía del dictador capturada por el fotógrafo holandés Chas Gerretsen-, con cara de cerdo, grandes orejas y un colmillo amenazante asomando por su boca. Su ejército de bestias irrumpe desde la primera viñeta para borrar la libertad y desbaratar la paz familiar de personas humanas. La animalización que hacen presente estos realizadores, es un recurso clásico a la hora de generar caracteres en el cómic, Eisner señala al respecto:

El reconocimiento de una persona peligrosa o la respuesta ante un gesto amenazador son, posiblemente, residuos de nuestra existencia primitiva. Puede que, en nuestro primer contacto con la vida animal, la gente aprendiera qué rasgos faciales o posturas eran amenazadoras o amistosas. Era capital para la supervivencia el reconocer de inmediato qué animales representaban una amenaza.

Prueba de ello son las imágenes basadas en animales de las que se sirven los cómics a la hora de caracterizar a un personaje.

En la narración gráfica no se dispone de mucho tiempo ni de mucho espacio para desarrollar los personajes. El uso de esos estereotipos basados en animales acelera la comprensión del lector y procura al narrador una excelente herramienta para explicar la manera de actuar de los personajes. (Eisner: 20)

El antropomorfismo monstruoso utilizado en esta narración está acompañado de la gestualidad terrorífica de estas bestias militares que visten uniformes, van con tanques y armamento pesado, luciendo banderas chilenas en sus brazos. En este caso, la bestia y lo bestial dialoga con el concepto de monstruo esbozado por Foucault, pero se diferencia en una cuestión que pone en discusión Jacques Derrida a partir de la reflexión sobre “el soberano”, que es una figura que no necesariamente está fuera de la legalidad pero que cuenta con “cierto poder de dictar, de hacer, pero asimismo de suspender la ley”. Es decir:

[es] el derecho excepcional de situarse por encima del derecho, el derecho al no-derecho, si puede decirse, lo que a la vez corre el riesgo de llevar al soberano humano por encima de lo humano, hacia la omnipotencia divina (que, por lo demás, habrá fundado muy a menudo el principio de soberanía en su origen sagrado y teológico) y a la vez, debido a esa arbitraria suspensión o ruptura del derecho, corre el riesgo justamente de hacer que el soberano se parezca a la bestia más brutal que ya no respeta nada, desprecia la ley, se sitúa de entrada fuera de la ley, a distancia de la ley. Para la representación corriente, a la que nos referimos para empezar, el soberano y la bestia parecen tener en común que su ser es estar-fuera-de-la-ley. (Derrida: 35-36)

Quien narra la llegada de estos seres bestia, también es una niña que mira atónita lo que ocurre en su entorno hogareño en una historia que luego se abre al mundo exterior, a los patios del colegio, a las poblaciones y las calles de Santiago. Este mundo es caótico y recargado de información, es una sociedad que se ha vuelto loca. Por sus viñetas desfilan seres humanos y animales (ya no necesariamente “malos”) que invaden un entorno urbano, a diferencia de los pasajes bucólicos y chilotes de la “La Salida”.

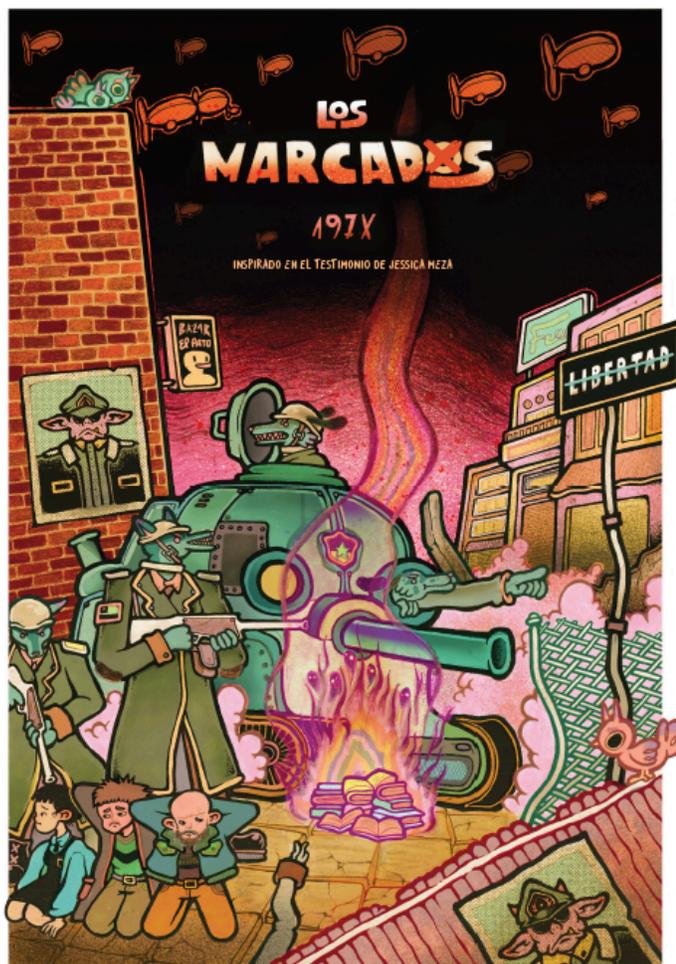


Ilustración 4: Los Marcados, por Chirimoyas Tristes

Por otra parte, y con una narración más “tradicional”, *Escenas del Libro de Daniel*, está inspirado en el testimonio de diseñador teatral Daniel Palma, quien fue una de las primeras personas en Chile en reconocerse portador del VIH, cuyas enfermedades asociadas lo hicieron perder la visión. Trompetista, autor de esta narración sintetiza una travesía por episodios y temas importantes en la vida del testificante: se centra en su infancia marcada por una educación evangélica, la irrupción de la dictadura, la homosexualidad, el trabajo en televisión, el descubrimiento de lo comunitario a través del teatro, la tragedia del SIDA, el retorno a la democracia y la pacatería de los años concertacionistas. La narración es cronológica y su estilo remite al trazo y entintado en blanco y negro del *comic underground* para adultos; su temática podría emparentarse con al cómic LGBT+ surgido en Estados Unidos, con autores y autoras como Howard Cruse, Mary Wings, Roberta Gregory o los hermanos Hernández. A este respecto, Trompetista asume un gran respeto por la historia, situándola en un lugar de compromiso con aquello que es importante para el testificante, ya convertido en personaje

narrador, quien da su pequeña lucha contra aquella “pechoñería angustiada que se te quiere meter en la sábana” (107).

Coincidente con las anteriores obras analizadas, el advenimiento de la dictadura en *Escenas...* también propone la figura de un monstruo que simboliza la llegada de los militares al poder por la vía de la violencia. Su estilo difiere en que este es un monstruo que remite a las criaturas pos-atómicas de las series japonesas como *Godzilla* o *Ultraman*. Es una bestia gigante que devora personas y que siembra la destrucción, en una metáfora de la imposición del estado de sitio. Este monstruo aparece en una gran viñeta compuesta, en la que un militar irrumpe en la realización de un servicio religioso evangélico diciendo que “El señor ha actuado” (100). A continuación, un portazo prepotente da pie a una gran onomatopeya “SLAM”, que sirve de unión dentro de la misma viñeta entre el espacio privado de la iglesia y el espacio público de las calles de la ciudad donde el monstruo está sembrando el terror en la población. Este recurso de la onomatopeya establece una conexión con convenciones propias de la semiótica de la narración gráfica. En este caso, la onomatopeya ocupa una centralidad dentro de la viñeta, pero a la vez otorga una universalidad al relato¹⁸.



Ilustración 5: Escenas del libro de Daniel, por Trompetista

¹⁸ Para autores como Roman Gubern, el uso de la onomatopeya es uno de los elementos que menos alteración presentan respecto de las pautas dictadas por la industria de la historieta norteamericana y es expresión de su colonialismo lingüístico. El autor señala que “Este hecho es sumamente importante y merece ser examinado con cierta atención. El gran valor plástico adquirido por las onomatopeyas condujo a su natural integración orgánica en la composición del pictograma, liberadas del *balloon*, y, por lo tanto, técnicamente imposibles de eliminar en las exportaciones de cómics realizadas por los sindicatos americanos a otros países, al contrario de lo que ocurre en los textos de los balloons, que son traducidos y subtítulos sin dificultad en las diferentes versiones nacionales”. Los *Slams!*, los *Pow!*, los *Boom!* y otro gran grupo de palabras que “refieren a fonemas con valor gráfico que sugieren acústicamente al lector el ruido de una acción o de un animal, o también como representación mediante la escritura fonética de ruidos o de sonidos emitidos por “animales”. (Gubern: 154-155)

Junto con los monstruos como imposición de la violencia y la brutalidad, en estas obras se aborda el tema de la falta de razón que se impone con la dictadura. En *La Salida* y *Los Marcados* esto opera mediante un símbolo específico, que es el “libro” (o más bien el acto de su destrucción) como una primera figura, muy simple pero muy gráfica y material, para denotar esta imposición del miedo. El ocultamiento de libros por parte de la madre de la protagonista, en el caso de *La Salida* y la quema de ellos en la primera viñeta de *Los Marcados* refiere a un primer gesto que también simboliza una pérdida de sentido producto del fin del estado de derecho. El estatuto central del libro impreso, en su condición de objeto formativo, por tanto, movilizador y peligroso para los fines de control total, quedó incrustado en el imaginario nacional de la dictadura y estos jóvenes autores apelan directamente a ese recuerdo del que existen variadas fotografías y representaciones, siendo quizá una de las más famosas aquella registrada en las Torres de San Borja a pocos días del golpe.

En una secuencia de viñetas de *La Salida* la protagonista se cuestiona: “Papá ya no estaba y mamá no me dejaba ir a la escuela” / “Me decía que tenía miedo de que nos pasara algo” / “Mientras enterraba todos nuestros recuerdos” (54), siendo la última viñeta la que muestra a la madre sepultando unas cajas en el patio, al lado de un árbol. El cuadro deja en evidencia que es una imagen que está siendo observada por la protagonista y en la que aparece la sombra tenebrosa de este monstruo omnipresente, como fiscalizando el acto desde su calidad de entidad superior. Más adelante, una viñeta compuesta a página completa profundiza en lo tenebroso de esta entidad que separa a la protagonista de sus seres queridos, con una cabeza de cono similar a indumentaria del *Ku Klux Klan*, que poco a poco se va transformando en gigante, invadiendo todo el cuadro con su oscuridad. La niña señala en las apoyaduras de esta secuencia: “Estaba en ninguna parte” / “Como las fotos y los libros que enterraba mi madre” / “Sentía como si yo fuese a desaparecer dentro del olvido” (55).



Ilustración 6: *La Salida*, por Hola Grafiki

Estas desapariciones materiales, libros, fotografías y recuerdos, se vinculan directamente con una concepción del miedo a la borradura y la desaparición. Se atribuye entonces una relación con los objetos materiales, los archivos personales, y los tesoros preciados, como si estos no sólo fueran parte de una memoria que se va construyendo, sino también como parte de un cuerpo físico que se anula con la desaparición de estos vestigios. Como dice la protagonista, es un miedo a desaparecer y un miedo a ser olvidado.

Este miedo angustioso de la protagonista se relaciona con la amenaza de la muerte, también graficada en esa calavera que está siguiendo todos sus pasos. En este caso no sólo se vincula con una conciencia del fin, sino con imaginar un mundo sin rastro de la propia existencia. Como dice Zingmund Bauman, “cuando se trata de trazar un límite verdaderamente intraspasable para la imaginación humana, la muerte no tiene rival. Lo único que no podemos (ni podremos jamás) visualizar es un mundo que no nos contenga a nosotros mismos visualizándolo” (Bauman: 46). Este temor, dentro del relato se vuelve una terrible certeza al enfrentarnos con el sorpresivo desenlace que nos hace chocar con el drama del exilio y la desaparición.

Los Marcados también establece un desajuste que se da en la incomprensión por el advenimiento de una dictadura que no acepta la disidencia en el pensamiento. La niña protagonista dice en una serie de viñetas donde las bestias militares se llevan preso a su padre: “nunca entendí por qué se llevaban a mi papá, él trató de explicarme que bajo el nuevo régimen pensar diferente ahora era considerado un delito” / “pero no tenía sentido ¿cómo pensar distinto puede ser algo malo?” / “Para ellos solo fue un día de trabajo, para mi quedó marcado el recuerdo con una herida que nunca terminará de sanar” (75). El padre, en esas viñetas, está dibujado mucho más pequeño que los represores. En su balón de texto figura un grito ahogado que pretende ser el nombre de la protagonista, mientras otro *balloon* de color negro emerge de la boca de uno de los militares, con una cruz que señala la ausencia de significado del fascismo.



Ilustración 7: Los Marcados, por Chirimoyas Tristes

“Santiago, años setenta/ en Chile gobierna la Unidad Popular/ En el cielo reina el más grande” (99), dice el protagonista en las primeras apoyaduras de *Escenas del libro de Daniel*. Si bien aquí no existe una referencia directa al tema del “libro” como en las anteriores obras, si existe una ligazón con un pensamiento que se relaciona con las sagradas escrituras. El libro de Daniel se está escribiendo, es una historia marcada por la religión en una relación de amor y rebelión con el cristianismo. En una viñeta inicial donde se muestra un culto religioso, los asistentes debaten en lo que parece ser una discusión respecto de su dimensión social y política de la doctrina evangélica. Se debate sobre llevar “la palabra del amor de Dios” a todos los lugares. Una mujer interviene diciendo: “Pero hoy necesitamos más que la palabra, hay miedo y las familias se fracturan/ y esta casa debe acoger y alimentar más que el espíritu”, a lo que un hombre responde, “¡Y lo hará! Esta comunidad combatirá la desconfianza y el miedo entre hermanos” (99). Es en mitad de este debate sobre los miedos que precisamente irrumpe la violencia militar en la misma iglesia. Los uniformados apuntan con sus armas a los asistentes del culto mientras por sus bocas salen balones de texto que dicen “¡Gloria a la obra del señor!”

La sinrazón se impone en forma de una nueva religión a lo que el protagonista nos dice “La iglesia cambió mucho. Ya no se miraba a todos con los mismos ojos/ Dios se volvió severo” (101), apoyadas que acompañan una viñeta donde se ven varias acciones en la intimidad de la vida de Daniel: dibuja sobre un papel tendido en el suelo, recorta lo que parece ser una tela y lo vemos armando una maqueta.

Esta viñeta es interesante en su composición, pues se representan saltos temporales mediante una transición “acción a acción” que intenta definir un paso de tiempo importante; Daniel ha crecido, ha pasado de ser un niño a convertirse en un joven universitario y lo ha hecho en el espacio de la soledad que ha sabido llenar con actividades creativas. El miedo que se impone en el espacio gregario de la iglesia se ha naturalizado y se ha trasladado hasta el espacio de la intimidad para convivir constantemente con él. Es en este momento cuando lo anormal se vuelve parte de lo cotidiano.



Ilustración 8: Escenas del libro de Daniel, por Trompetista

5.2. Por los caminos de salvación

Todas las historias analizadas son coincidentes en problemáticas respecto de la representación del advenimiento de la desgracia, la irrupción de un terror implacable y repentino que luego se vuelve habitual en las vidas propias y compartidas de sus protagonistas. Posterior a la represión y la violencia estatal se ha instalado la opresión y el sometimiento. ¿Es posible escapar de esa condición impuesta por el miedo, como por la instalación de una sociedad de patrullaje? Ante el terror cotidiano, las experiencias traumáticas y la ausencia de sentido, aparecerán, increíblemente, vías de escape muy diversas. Es lo que Santos Herceg denomina como “las increíbles, sorprendentes, e inverosímiles estrategias de sobrevivencia” y “los insólitos caminos de salvación” ante las situaciones más adversas. (Santos Herceg. En Montealegre: 16)

La protagonista de *Los Marcados*, encontrará la clave para la ausencia de sentido precisamente en la rebelión, en llevar la contraria a la imposición del disciplinamiento. Chirimoyas Tristes, incorporan este gesto en una serie de viñetas que muestran una mañana de formación en la escuela de la protagonista, cuando en épocas de dictadura era obligatorio cantar el Himno Nacional con la frase “¡¡Nuestros nombres valientes soldados!!”, que emerge por la boca de los monstruos militares como si hubiesen sido escritas con fuego. El gesto insurreccional de la protagonista y de otros niños es, por el contrario, sutil pero decidido: el silencio de no cantar. “Nos reconocíamos entre los marcados por la herida política, éramos los que callaban la boca” (77). Estos marcados y marcadas son dibujados distintos al resto de los niños, en sus rostros se ve el descontento y están coloreados con otras tonalidades, dejando en claro que no son parte de un rebaño que obedece.

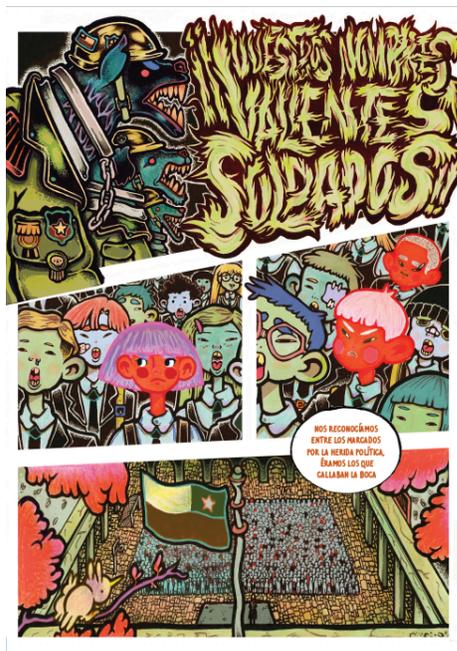


Ilustración 9: *Los Marcados*, por Chirimoyas Tristes

Existe en el gesto de las niñas y niños escolares de Los Marcados algo que los une; un sentir personal que da forma a un pensamiento, que luego se hace parte de un colectivo sometido a la vigilancia. Este primer indicio de rebelión posee un sentido equiparable al de los prisioneros políticos que analiza Jorge Montealegre, donde aborda el concepto foucaultiano de aquella “utopía que consuela” que se prefigura primero en el pensamiento escapista y que luego dará paso a la creatividad personal y colectiva:

El pensamiento como resorte, en cuanto medio inmaterial y fuerza elástica para volver del aplastamiento, posibilita la escapada individual, el sueño solitario de la persona castigada. La utopía que consuela, sin embargo, también puede ser colectiva. Al pensamiento compartido de la fuga –a este discurso oculto que toma forma de relato, de ensoñación, conversación o juego- le pueden seguir en la medida de lo que la precariedad de la prisión puede hacer posible, otras acciones orientadas a la creación del espacio que dicta la utopía o el pasado mítico que identifica al grupo como parte de una memoria heredada o construida socialmente. (Montealegre: 117)

Si bien esta historietita fue realizada pocas semanas antes del estallido social de octubre de 2019 en Chile, precisamente recoge el signo de los tiempos actuales; centra su narración en niñas y niños escolares que establecen un primer acto de rebeldía, sus principales miedos están sindicados en estas bestias que son la personificación (o atropomorfización) del terrorismo de estado, un miedo que estuvo latente y que se ha vuelto a hacer presente en un contexto de democracia, confirmando los peores temores instalados como forma de control social de la era concertacionista. No obstante, ese despliegue de violencia estatal siempre fue utilizado hacia nuevos enemigos internos durante las tres décadas posteriores al fin de la dictadura. Pese al miedo, estos escolares del relato siguen adelante con valentía, al igual que los que iniciaron la revuelta de octubre.

A este respecto, y sobre las violencias estatales, persiste con fuerza la idea de una historia que vuelve. Lo que pensadoras de la actualidad, como Hito Steyerl, comparan con las ideas de *stasis*¹⁹ y *loop*²⁰. Steyerl dice “¿Es el tiempo mismo el que corre hacia atrás hoy en día?

¹⁹ En el ensayo “Un tanque en un pedestal” de su libro *Arte Duty Free*, Steyerl saca a colación el término *stasis*, concepto asociado a la discordia en la polis griega, utilizado por Giorgio Agamben en *Homo Sacer II*, para referirse a la guerra civil como un proceso permanente y repetitivo, pero también como una condición de inmutabilidad. Aunque Agamben lo relaciona con el concepto de «terrorismo», Steyerl lo recoge ampliándolo y llevándolo a los ámbitos de la vida actual en el contexto neoliberal. “Se trata de una crisis estancada” dice Steyerl, “que necesita ser indefinida porque es una abundante fuente de ganancias: la inestabilidad es una mina de oro inagotable” (Steyerl: 11).

¿Alguien le quitó su velocidad y su empuje hacia delante y lo forzó a moverse en círculos? La historia parece haberse transformado en un loop” (Steyerl: 11). Prevalece entonces en ambas obras, más allá del temor al terrorismo de estado, personificado en los monstruos y las bestias, un temor a la repetición de la historia y su violencia. Las sociedades latinoamericanas actuales, en las que durante la historia reciente han sido marcadas por la represión, han impulsado casi todas políticas de verdad, justicia y reparación. Sin embargo, esto no ha sido suficiente para asegurar en dichas sociedades los compromisos con las garantías de no repetición.

Los destinos de las protagonistas de ambas obras también son similares. *La Salida* se centra en lo que dice su título; es la salida al exilio como una forma de salvación de la vida de una niña, más no de la tragedia familiar y del drama personal irreversible. En este sentido, La historia no se centra en mostrar el devenir en el destierro, pues no es relevante para fines de la narración gráfica y está expresado en la opacidad de unas viñetas que muestran este proceso como algo onírico y como un recuerdo desvanecido, especialmente una secuencia que muestra el reencuentro de la niña con su padre. Al contrario, si es relevante rescatar la idea del desarraigo que está implícitamente narrada en las viñetas donde la protagonista, ya de adulta, observa una fotografía junto a su padre que dice “Noruega 1980” (60), ambos con una seriedad perpleja. En esa fotografía falta la madre, pues ha desaparecido.



Ilustración 10: *La Salida*, por Hola Grafiki

²⁰ Segmento de tiempo que se repite circularmente. Su uso más popular se relaciona con la utilización de fragmentos de audio, especialmente en la música electrónica, para generar bucles que se reiteran y construyen una estructura musical.

No sabemos dónde ocurre el desenlace de esta historia, ya que al interior del relato se le ha quitado la relevancia y el narrador opta ya no por situarnos en un lugar específico (como si hace al comienzo) para preponderar el rol de algo mucho más fundamental que es la insistencia de la lucha, como un valor universal, que aflora en una última y única viñeta que logra, en tanto concepto, hegemonizar el relato en una jugada maestra de remate. En este sentido, el verdadero camino de salvación que propone este relato es aquello que ha dejado una huella y una misión perenne en la protagonista, a quien ya de adulta vemos como una integrante de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, quien ha hecho propia la tarea de batallar en contra de la idea de la borradura y el olvido, dando historia y sentido al “¿dónde están?”



Ilustración 11: La Salida, por Hola Grafiki

Este lugar indefinido –que, por cierto, intuimos que podría ser Chile- del desenlace, y que busca la universalidad relevada como un valor en el lenguaje de los cómics, se ve reafirmada por un uso de una paleta de colores que domina toda la historia. Hola Grafiki, no utiliza el recurso del cambio de color o técnica en el dibujo para definirnos un momento, un recuerdo o marcarnos una temporalidad; por el contrario, ocupa una tonalidad homogénea en colores azules, grises y negros, en una textura granulosa que remite a lo fotográfico, que le otorgan una atmósfera fría y melancólica que además genera una atemporalidad. Es así como el color dentro de este relato

posee varias funcionalidades, siendo las más importantes otorgar espacialidad, emocionalidad y temporalidad, aunque sea esta última trabajada desde un tiempo particular, que es el tiempo de la memoria. Sabemos desde la primera viñeta que esta narración es un recuerdo o una serie de ellos, cuestión que nos lo dice la protagonista en primera persona: “No recuerdo bien como empezó todo” (51). Esa primera apoyadura enmarca todo el relato en un ejercicio de memoria, quedando establecido que, a pesar de los saltos temporales, todo lo que vamos a leer es recuerdo.



Ilustración 12: *La Salida*, por Hola Grafiki

Respecto de esto último, en *La Salida* los recuerdos están trabajados como una fijación que funciona a través del mismo color, lo que en la semiótica de los cómics es de suma importancia. Cuñarro y Fiñol señalan que los factores cromáticos dentro de la historia tienen la condición de ser signos plásticos no específicos del mensaje²¹. Siguiendo los patrones instalados por Vasily Kandinsky respecto de los significados en la cultura occidental, los tonos azules, utilizados en este caso por Hola Grafiki, tienen la connotación de atraernos al infinito –el color del cielo- y “el negro asociado a la muerte y todo de lo que de ella se deriva” aunque se destaca que en “otras culturas es el blanco” lo que se asocia a este concepto:

El color que se utilice debe adaptarse al público al que va dirigido, la apreciación del color viene dada por el contexto cultural y por la época. Los colores se han dividido en cálidos y fríos, y a pesar de ser ésta una definición arbitraria, ya es aceptada. Los colores cálidos se

²¹ Dentro de los signos plásticos hay dos grupos específicos del mensaje: serían aquellos como el encuadre, la pose o el marco y los no específicos del mensaje: el color, la iluminación y la textura.

consideran como estimulantes, alegres y excitantes; los colores fríos como relajantes, sedantes y a veces incluso deprimentes. (Cuñarro, L; Finol, J: 283-284)

Precisamente todos esos elementos están presentes en *La Salida*, la idea del tiempo infinito del recuerdo representado por el azul, lo negro y oscuro que representa la desaparición y la muerte, la paleta fría que lleva no bien a una depresión, pero si a una melancolía y también podríamos sumar la paleta de grises, que se relaciona con lo ambiguo –la zona gris-, lo irresoluto de la demanda de justicia y la impunidad.

A este respecto, la historia de los *Los Mercados* asume una paleta cromática totalmente distinta y multicolor. No prevalece una evidencia de predilección del color como un elemento de connotación; más bien podríamos decir que está al servicio del caos narrativo. La opción por el recargue de información presente en cada viñeta hace que el lector tenga necesariamente que tomarse un tiempo en la lectura para descubrir los mundos barrocos que se despliegan. En los trazos evidenciamos influencias de series de televisión neo-psicodélicas como *Adventure Time* (*Hora de Aventuras*, emitida por Cartoon Network), una diluida atención al manga y el animé, pero también reminiscencias a autores nacionales del humor gráfico de oposición a la dictadura como Hervi o Eduardo de la Barra, especialmente de las ciudades imposibles que se hicieron un sello como metáfora del descalabro social de los años dictatoriales.

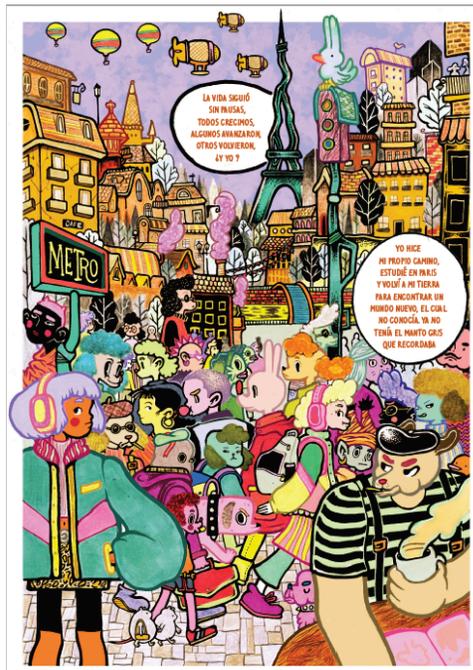


Ilustración 13: Los Mercados, por Chirimoyas Tristes

En este relato prevalecen varios elementos interesantes que se centran en el tema de las acciones de solidaridad y posteriormente, el exilio, el desarraigo y la extrañeza del retorno. Con recursos muy sintéticos en lo textual, pero con un detallismo al máximo de sus posibilidades en cada viñeta, Chirimoyas Tristes instalan el tema de lo solidario sin nunca referirse al concepto de la solidaridad. Las claves que utilizan para ello están en su representación de las comidas. En dos páginas, componen con mucha originalidad una secuencia de viñetas que expresan la problemática de la carencia y la desazón, remitiendo a las épocas de crisis económicas y desempleo que sucedieron a la imposición de la dictadura, para luego evocar el espacio de la olla común en la que solamente incorporan un globo de texto que dice: “De todos modos no faltaba el tiempo para ayudar, por extraño que pareciera nuestra vida no era la más dura, ni estaba cerca de serlo” (78). La olla común de *Los Marcados* es un espacio donde están sucediendo varias acciones simultaneas: un hombre parece revolver un fondo, un niño pela papas mientras pelea con una amiga, una mujer lleva varios platos, unos hombres a lo lejos cargan unas cajas, la protagonista lleva un caldero humeante, incluso hasta aparece un gato de reminiscencias japonesas que barre el suelo; es un sistema colaborativo en pleno funcionamiento que muestra las relaciones humanas que se dan al interior de la faena culinaria popular. En la siguiente página se muestra el resultado de este trabajo. Es una serie de doce viñetas cada una con un primer plano de un plato distinto, recibido por distintas manos (incluso las patas de un perro), se muestra el pago de esta labor en cada cuadro; el agradecimiento de quien lo necesita.

En esta secuencia destaca el tema de las transiciones, pues utiliza un sencillo sistema de combinaciones de viñetas “momento a momento” (lo que en el cine podría relacionarse a la edición con *jump cuts*), que según Scott McCloud establece una relación de “clausura muy pequeña” con el lector (McCloud: 70), pero que en este caso colma la cantidad de viñetas en la página para dejar en claro el concepto de la solidaridad mediante la saturación de la idea.



Ilustración 14: *Los Marcados*, por Chirimoyas Tristes

Este mismo relato trabaja el tema de la partida, el exilio y el retorno que apela a la mirada de la niña protagonista desde la extrañeza, pero que en este tránsito se transforma en mujer. Respectivamente son tres viñetas que trabajan estas ideas. Una gran viñeta apaisada a página completa grafica la partida en lo que parece ser un aeropuerto. El lugar está atestado de personajes de las más variadas especies: humanos de todas las razas, animales antropomorfizados -conejos, osos, perros, gatos, peces, pájaros y anfibios (sapos que parecen representar a los agentes de la DINA)- e incluso seres extraterrestres. Son sujetos que miran de reojo, con desconfianza o disimulo y sus globos de diálogo contienen caracteres en lenguajes indescifrables. Son seres propios de una sociedad que ha perdido la capacidad de entendimiento y la confianza, donde prevalece la vigilancia y el miedo. En el fondo del cuadro se observan unas naves aéreas que despegan (mitad zepelín, mitad barco). Es un imaginario que recuerda al infame puerto espacial de *Mos Esley*, de la saga *Star Wars*. En un balcón, en plano más cercano, se ve la protagonista que mira toda la escena con cara de tristeza y asombro, mientras evoca, mediante los globos de pensamiento (también conocidos como globos de nube) imágenes de la mano de un adulto que va a tomar la de un bebé y el extravío de un peluche en medio del gentío, en lo que parece ser una metáfora sobre la pérdida de la inocencia en la infancia. En la parte superior de la viñeta se dispone un globo de texto que dice: “Se nos presentó una oportunidad de partir, dudamos en tomarla, pero las cosas no estaban bien y quizá la idea de un nuevo comienzo era el impulso que nos faltaba para avanzar” (80-81).

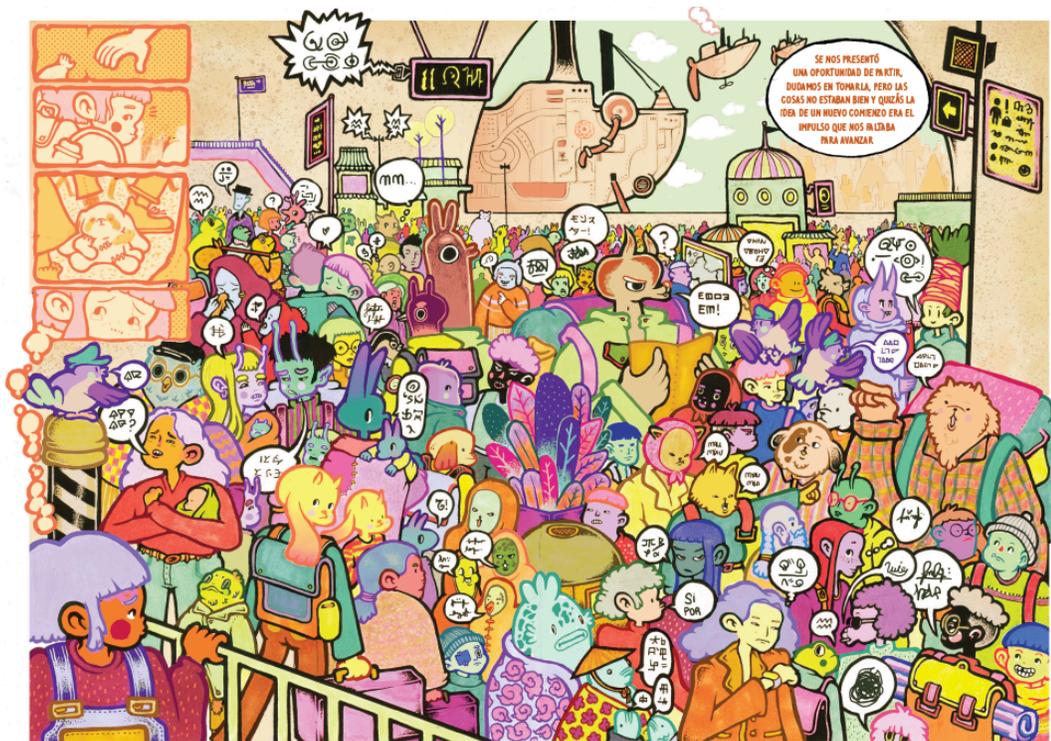


Ilustración 15: Los Marcados, por Chirimoyas Tristes

La siguiente viñeta remite a la ciudad de acogida, una versión libre y psicodélica de París. Vemos a la protagonista ya más grande, con una imagen de adolescente y una actitud que no oculta el desarraigo. A sus espaldas un transitar vertiginoso de personajes tan extraños como los del aeropuerto, aunque sus miradas, más que vigilantes, son ajenas y desinteresadas. Sin embargo, la protagonista es observada por un sujeto con cara de perro *poodle* que viste una indumentaria estereotípicamente afrancesada, con boina, suspensores y camiseta de rayas. No sabemos con qué intenciones mira a la protagonista, pero claramente es una señal sobre la constante vigilancia que afectó al exilio chileno durante la dictadura. El miedo al soplónaje se instaló como una incertidumbre más en las comunidades de expatriados y expatriadas alrededor del mundo.

“Yo hice mi propio camino, estudié en París y volví a mi tierra para encontrar un mundo nuevo, el cual no conocía. Ya no tenía el manto gris que recordaba” (82), señala la protagonista en un globo de texto que sirve para marcar la transición a la siguiente viñeta, que representa la ciudad de Santiago donde está junto a su hija, una niña pequeña igual a ella que carga un perro, se las ve comiendo empanadas bajo un quitasol. Es un Santiago actual, diverso, pero neoliberal. Atrás se vislumbra el Cerro San Cristóbal y a su lado el Costanera Center. Sus habitantes se desplazan raudos y algunos con cara malhumorada. La protagonista parece estar incorporada en lo que Ulrich Beck señala como “sociedad del riesgo”, donde los sujetos viven el día a día dentro de “comunidades del miedo”. (Beck: 57-58). La mujer del relato señala: “El miedo no se ha esfumado, pero ha cambiado, la gente ha cambiado y la armonía, aunque se siente más cercana, sigue siendo distante” (83).

¿Por qué no se ha esfumado el miedo? En *Los Marcados* es el primer momento de terror el que queda grabado en el recuerdo de la protagonista, que luego se transformará en inseguridad y desconfianza constante. A diferencia de la sensación de soledad trabajada por Hola Grafiki en *La Salida*, para Chirimoyas Tristes las relaciones se dan en los espacios habitados, atestados de individuos que parecen relacionarse desde el desajuste y la incomprensión; es sólo en los espacios solidarios y colaborativos donde ese temor al otro desaparece. Beck señala: “el movimiento que se pone en marcha con la sociedad del riesgo se expresa en la frase: ¡Tengo miedo! En lugar de la comunidad de la miseria aparece la comunidad del miedo. En este sentido, el tipo de la sociedad del riesgo marca una época social en la que la solidaridad surge por miedo y se convierte en una fuerza política” (Beck: 56).

En este sentido, persiste un miedo, quizá ominoso y constante, que se da también como un tránsito, en los espacios de la ciudad, con su caos, con las personas vociferando al unísono. Vemos cómo este miedo se desplaza acompañando a la protagonista de ciudad en ciudad, en

sintonía con los análisis de Rossana Reguillo respecto de los sujetos en la urbe contemporánea:

Los miedos, como pasiones políticamente encauzadas, ponen en crisis los bordes y las fronteras en la organización “tradicional” de las coordenadas políticas y geográficas del mundo; en su descentramiento va en juego la posibilidad de entender a la globalización no sólo como una interconexión de flujos de capital, movimientos sociales e imaginarios planetarios, sino más bien, de manera relevante, como un espacio de disputas que se libran, paradójicamente, en el contexto del “vacío oracular” generado por la implosión moderna y el descrédito institucional. Quien controle los miedos (y, por ende, “la esperanza” y las salidas) controlará el proyecto sociopolítico de las ciudades. (Reguillo: 74)

En *Escenas del libro de Daniel* la historia no se centra particularmente en un capítulo específico de la infancia, aunque sí es un punto de partida. El protagonista encontrará su camino a través de la actividad creativa, en paralelo con el descubrimiento de su identidad sexual. Vemos a Daniel, ya como estudiante y posteriormente en el desarrollo de su profesión como escenógrafo, en el ambiente intervenido y cómplice de la televisión, como un sujeto que, pese a la represión, se las ingenia para ser libre o, más bien, inventar espacios de libertad. Sin embargo, no será hasta su encuentro con Andrés Pérez (el fallecido director del Gran Circo Teatro) que esta libertad no se expresará en toda su dimensión. Es a través de lo que significó ese trabajo y la conformación de aquella comunidad durante los últimos años de los ochenta que realmente no se encuentra una verdadera vía de escape para la represión dictatorial, la que en este caso se expresa a través de una resistencia desde lo cultural. En este sentido, Trompetista realiza a través de la narración gráfica su propio homenaje al teatro chileno de la segunda década dictatorial, en específico a lo que fue la época inicial y más prolífica del Gran Circo Teatro, también como una metáfora de todas las esperanzas de cambio que estuvieron depositadas respecto del fin de la dictadura. Son varias páginas que el autor dedica a esta legendaria historia en la que todo se hacía desde la precariedad y el empeño.

Así el camino de salvación está determinado, al igual que lo hacen Chirimoyas Tristes, por lo comunitario y por lo creativo. Sin embargo, en esta narración esta salida está diluida en la desazón de los años posdictatoriales y por la devastación que causó el SIDA. Subyace, en último caso, una visión religiosa que acompaña todo el relato que se posiciona entre la duda y la fe y que se marca como un motivo especialmente en su comienzo y en su desenlace, lo que el protagonista, Daniel, nombra como “la tibieza de un sueño de Dios” (108).

De lo anterior, Trompetista es hábil al estructurar la narración posicionando al personaje como un narrador omnisciente que va evocando y, al mismo tiempo, haciendo una representación en un teatro de marionetas dentro de una maqueta de su propia confección. Lo vemos en algunas viñetas como un gigante que observa y relata distintos episodios de su vida como si se tratara de un *teatro guiñol*. Es decir, el autor convierte a este personaje en un pequeño Dios en la recreación de su propia vida, por ende, su salvación depende de sí mismo.



Ilustración 16: Escenas del libro de Daniel, por Trompetista

5.3. El uso del tiempo

Se hacía referencia con anterioridad a ciertos usos del tiempo en las obras de este corpus, los cuales están en función de otros elementos gráficos para la transmisión de una idea: el color en relación al tiempo de una memoria melancólica, en el caso de *La Salida*; la secuencialidad saturada para transmitir el valor de la solidaridad, en el caso de *Los Marcados*; y los variados tiempos presentes en una sola viñeta, para mostrar un gran salto temporal en la vida de un personaje en *Escenas del Libro de Daniel*. Sin embargo, es necesario referirnos un poco más en profundidad a como estos autores abordan el tema del tiempo en sus respectivas obras utilizando el lenguaje de los cómics, pues es ahí donde operan cuestiones de mayor complejidad y que resultan casi invisibles, pero como señala Eisner es un factor crucial pues “las viñetas ‘narran’ el tiempo” (Eisner: 30).

En el caso de *La Salida*, una de las secuencias más interesantes a este respecto está trabajada en la última página de la narración. El reencuentro de la protagonista con su padre se estructura en tres viñetas que marcan un momento de tensión y que nos colocan en los ojos de la niña, es decir, representan un punto de vista en primera persona que mira tres instantes de este acercamiento, haciéndonos parte del verdadero contacto entre padre e hija. Respecto de otros cuadros de la narración, estos tienen una forma distinta, pues utilizan trazos discontinuos que nos muestran el mundo onírico de pesadilla, estableciendo con esta operación un mismo nivel entre el recuerdo difuso y el mundo de los sueños.

Luego, mediante el recurso de la elipsis, vemos una secuencia de cuatro viñetas con transiciones simples de *momento a momento* y *acción a acción* que marcan una relación entre el paso del tiempo y la memoria. Se muestra la fotografía del padre, para luego continuar con un plano más abierto y que revela que el padre posa junto a su hija. Vemos los dedos de la protagonista que sostienen este retrato, por lo que evidenciamos que, hasta ese momento, no hemos abandonado la mirada en primera persona que venía de la anterior secuencia del recuerdo. Es en la siguiente combinación de dos viñetas donde abandonamos el punto de vista subjetivo de la protagonista, pues se la muestra observando la fotografía, en una viñeta que encierra todos los tiempos del relato de una manera muy eficiente. Sabemos que en esta secuencia la protagonista, ya adulta está observando la fotografía junto a su padre, registrada en el exilio. Esa mirada nos dice que está recordando. Sin embargo, se suma un tercer elemento en la composición, que es una fotografía en la pared donde aparece la niña junto a sus dos padres. Como lectores nos ha quedado grabada la primera imagen, por lo que somos capaces de combinar tres tiempos en nuestra comprensión del relato: el pasado en Chile, cuando la familia estaba completa; el momento en el exilio, ya sin la madre que ha desaparecido; y el momento presente de la narración en el que la mujer recuerda. Esta

secuencia completa va acompañada de la narración “Pero ella no estaba con él/ nunca supimos quien se la llevo/ pero nunca nos dejó, como me prometió ese día en la puerta de la casa/ por eso no puedo olvidarla... ni a ella ni a todos los que perdimos” (60).

La página completa, con toda la secuencia de cuadros se sitúa en la relación de la complejidad del recuerdo -con las constantes tensiones entre pasado y presente- de una memoria trágica que nunca abandona a la protagonista, pero que también otorga un sentido de lucha y una responsabilidad.



Ilustración 17: La Salida, por Hola Grafiki

Chirimoyas Tristes realizan, por su parte, varias operaciones complejas en el uso del tiempo al dar preponderancia a las viñetas de gran tamaño. En estas “superviñetas”, como las denomina Eisner, están sucediendo varias acciones simultáneamente, cuestión que nos remite a la pintura clásica. No es difícil establecer en sus composiciones visuales una vinculación con las representaciones pictóricas que buscaban retratar acciones y reacciones, más que la idea fotográfica de capturar un momento único o una acción determinada. Ejemplos de lo primero existen muchos, pero lo encontramos con mucha claridad en la pintura flamenca de autores como Peter Brueghel, el viejo; o Hieronymus Bosch, el Bosco, inspiradoras directas del arte secuencial.

Los tiempos múltiples que utilizan Chirimoyas Tristes en sus viñetas de gran tamaño, están dispuestos también al servicio de la construcción de sus mundos desquiciados y psicodélicos. Dentro de los cuadros establecen secuencialidades múltiples, es decir, colocan varios momentos que perfectamente podrían estar separados en varias viñetas, pero que por la relevancia que tienen dentro del relato, minoritaria en relación a la historia del personaje principal, forman parte de una opción visual mucho más caótica y recargada.

Requiere una lectura detallada llegar a determinar los diferentes momentos contenidos dentro de estas superviñetas. Tomando nuevamente la escena del aeropuerto podemos distinguir varios momentos que están operando en una relación de acción y reacción. Vemos a la protagonista observando el gran tumulto desde un balcón. Arriba, grandes naves despegan, por los altoparlantes salen globos de texto en forma de estrellas que señalan una estridencia. Varios seres conversan disparatadamente. Una pareja se abraza en señal de despedida y de ambos surge un único globo de texto que contiene un corazón. Una mujer que acarrea a un bebé en sus brazos pregunta una información a una paloma que viste una gorra y esta le responde. El único globo de texto escrito en un idioma comprensible sale de la boca de un hombre de pelo rizado y suéter rojo que le contesta a una mujer con la cara de color verde y pelo azul la frase “Si por” (80-81). Estas son sólo algunas de las acciones que podemos describir y que dan cuenta de un uso particular de la temporalidad, y que reúne varios instantes que se suceden.

Este tipo de composición temporal múltiple de la viñeta tensiona además nuestra lectura, pues así como es imposible que las acciones dentro del cuadro sucedan todas al mismo tiempo, también es imposible que su lectura ocurra en un mismo instante²². Sin embargo, como lectores estamos adiestrados a la lectura de izquierda a derecha, por lo que Chirimoyas Tristes cumplen

²² Un análisis acertado e ilustrativo de esta problemática la realiza Scott McCloud, puesto que pone en discusión la forma contemporánea de leer las imágenes estáticas que ha sido hegemonizada por el adiestramiento visual del arte realista y la fotografía. (McCloud: 94-117)

con un correcto sentido de la composición al colocar todo lo referente a la protagonista (tanto sus acciones como sus pensamientos) distribuidos en varios globos de texto en todo el extremo izquierdo de la viñeta. Ese es el único orden de lectura que se establece como regla dentro de la gran viñeta, puesto que el resto de la composición está hecha para que los lectores perdamos un sentido de coherencia, pudiendo leer el resto de la página por donde nos plazca.

El uso del tiempo en la narración de *Los Marcados* también está hecho en función de generar, mediante esta sobrecarga, el ambiente ominoso y confuso de las multitudes. En cierto sentido, pretende generar un efecto que acompaña la sensación de incomodidad, desorientación y temor de la protagonista en los espacios atestados de gente. Reitera entonces, el vínculo de no pertenencia que se expresaba en la escena de la formación en el patio de su colegio; lleva este mismo sentimiento hasta otro lugar público.

Más cercana a la narrativa de una historieta clásica es el tipo de narración que aborda *Trompetista*, que en tanto uso de la temporalidad también incorpora viñetas de gran tamaño y varias temporalidades organizadas dentro de los cuadros, manejando un ritmo dinámico de acontecimientos donde los diálogos marcan énfasis y preparan al lector para eventualidades mayores dentro de la narración. Ejemplo de esto lo encontramos en la primera página del relato, donde el ritmo de la narración, utilizando primero viñetas amplias, nos introduce rápidamente dentro de una locación y de un problema; una iglesia en una población de Santiago con el texto “Santiago, años setenta/ En Chile gobierna la Unidad Popular/ En el cielo... reina el más grande” (99); una siguiente viñeta ya dentro del templo que cobija una conversación que gira en torno al tema de la fe y la relación con los procesos sociales. Esta conversación dominada por una temporalidad que nos direcciona en una lectura circular al mismo tiempo que marca una discusión conflictiva acorde el signo de los tiempos. A continuación, se dispone una composición en grupo de cuatro viñetas, de lo que autores como Eisner y McCloud denominan como temporalidad con ritmo de “stacatto”, que fragmentan momentos de una realidad que se unifica mediante la clausura del lector, pero que en este caso sirve como preámbulo para aquello que generará el conflicto del relato y que irrumpe como amenaza en la siguiente página. Esta secuencialidad, que es un recurso tradicional y muy utilizado en la historieta, en este caso cumple un fin dramático, nos aventura el advenimiento de la catástrofe. De hecho, resulta muy revelador que uno de los personajes se refiera “a la desconfianza y el miedo” (99).



Ilustración 18: Escenas del libro de Daniel, por Trompetista

5.4. Un presente muy cercano: incertidumbre, constatación, incertidumbre

El epílogo como algo que no termina de cerrar. Una señal inequívoca de historias que no se terminan, que permanecen y que seguirán teniendo implicancias en el presente y en el futuro. Esta es otra condición que está presente en las obras de este corpus. En cierta manera, todas poseen desenlaces que dan indicios de que estas historias de represión y sobrevivencia tendrán sus continuidades, ya sea como un sentimiento que permanece, como una resistencia que, alimentada por la injusticia y la impunidad, debe persistir en su denuncia y demanda, o como un temor perenne que, aunque se quiera abandonar siempre está presente.

Estas historias sin finales cerrados, que dejan interrogantes por resolver, dan cuenta de un sentimiento compartido frente a las incertidumbres que plantea pensar el futuro en la actualidad. Al imaginar el futuro, estos narradores gráficos no hacen otra cosa que dejar una puerta a medio abrir que nos permite entrever una prolongación de los temas a los que se refieren. En esta línea es que advertimos la ferocidad final de la niña personaje de *La Salida*; la frustración transformada en reflexión espiritual del protagonista de *Escenas del Libro de Daniel*; y el miedo y la desconfianza instalada en el cotidiano en el caso de *Los Marcados*. Existe en estos gestos narrativos una evidente consternación (sabemos ya, premonitoria) por la posible repetición de los hechos del pasado y entendemos que en ellos se sintetizan muchas de las razones que fundamentan esta preocupación: la traición multidimensional que implicó la política de los consensos, la impunidad y la inseguridad, además del miedo instalado como una forma de control social en las décadas de profundización neoliberal.

Escenas... aborda lo primero. El protagonista, Daniel, señala al respecto que después del mini destape en las postrimerías de los ochenta “En Chile se acabó al fin la dictadura. La Alegría... solo duró un rato” (107). Si bien esta decepción está relacionada con la moralina institucional respecto del advenimiento del VIH, se puede decir que la dimensión de evaluación moral de la enfermedad se extendió a todos los órdenes sociales, en la misma línea de todo aquello que podía hacerse o no “en la medida de lo posible”.

Esta cuestión resultó especialmente dramática respecto de las demandas de verdad y justicia que encarna la protagonista de *La Salida*, ya de adulta levantando la voz con un megáfono al lado del lienzo del “¿Dónde Están?” (60). La búsqueda de las personas desaparecidas marca una insistencia, especialmente por no conocerse el destino final ni el paradero de la mayoría de las víctimas hasta el día de hoy, a pesar que se hayan roto algunos eslabones que unían los pactos de silencio. La longevidad de esta situación ha ocasionado una de las grandes fracturas de nuestro país y, en cierta forma, una de las tantas condiciones que contribuyeron a destruir la confianza en las instituciones y las personas.

La protagonista de *Los Marcados* es víctima de esta falta de confianza que se transforma en miedo constante. De cierta forma es víctima no solo de su historia personal y la de su familia perseguida por la dictadura cívico-militar, sino también de los sentimientos de inseguridad propagados en las sociedades contemporáneas al nivel de constituirse en mercados donde circula toda una oferta de bienes, servicios y un despliegue tecnológico cada vez más sofisticado para ofrecer seguridad a una ciudadanía cliente. De hecho, la niña de los marcados, convertida ya en mujer en la viñeta nos habla de su situación de miedo mientras se come una empanada con su hija en un lugar de Santiago, abarrotado de posibles amenazas para la integridad (83).



Ilustración 19: Los Marcados, por Chirimoyas Tristes

Sin embargo, todos estos elementos de incertidumbre y miedo que se deslizan en estos trabajos fueron elaborados antes del 18 de octubre de 2019. Existen ideas latentes en estos desenlaces que, a la luz de los hechos que comenzaron a acontecer desde el último semestre del año en cuestión, se transformaron más bien en certezas. Estos trabajos, a pesar de inscribirse en la lógica del “Nunca Más” propuesta por un lugar institucional de políticas de memoria y derechos humanos como lo es el MMDH, deslizan el temor de que los hechos del pasado pudieran volver a repetirse, como si la fragilidad de uno de los pilares sobre los que se ha construido esta institucionalidad (las garantías de no repetición) fuera uno de los

componentes más frágiles de su estructura. Como profetizaba Nortbert Lechner en los primeros años de la década pasada: “El peso de la noche parece no haberse disipado. Los conflictos silenciados conservan actualidad. Cualquier evento puede avivar los fantasmas del pasado”. (Lechner: 137)

A la luz de los hechos posteriores al estallido social, estos supuestos se corroboraron. La historia se repetía y los temores del pasado, que fueron fuente de inspiración de estos relatos, volvían transformando el presente. Ahí estaba de nuevo la represión, la militarización, el toque de queda, las detenciones, las muertes, la violencia de estado para reprimir demandas legítimas de la ciudadanía que volvía a las calles. Se le sumaban además discursos alarmantes sobre un nuevo “enemigo poderoso” buscándolo en estudiantes secundarios, manifestantes, encapuchados, integrantes de barras bravas, narcos, agentes extranjeros e incluso en seguidores del K-Pop y todo lo que sirviera para estigmatizar, crear nuevos vándalos y terroristas, a fin de justificar el uso de la violencia por parte del Estado. Se estaba cumpliendo, en versión de bajísima estofa, lo señalado por Calveiro respecto de que en la actualidad “casi cualquier protesta antisistémica sería puede considerarse una forma de desestabilizar las estructuras políticas; cualquier huelga importante se la puede acusar de desestabilizar las estructuras económicas y así sucesivamente, para terminar, asimilando, a voluntad, protesta y terrorismo”. (Calveiro:79)

Se imponía nuevamente el terror dejando una nueva impronta institucional en nuestros gobernantes, pues como señala Héctor Schmucler, “El terror, por brutal que sea, marca simbólicamente sobre todo a quienes lo imponen” pues “[L]os crímenes del terror merodean lo trágico en cuanto sus autores aspiran, aunque no lo expresen, a repetir los personajes de la tragedia: detrás de los actos del terror se descubre la presencia de seres humanos que intentan actuar como dioses” (Schmucler: 25).

Acaso esta incertidumbre planteada en las obras de este corpus también encierra un cierto sentido de tragedia, con personajes llevados por las iras de dioses, mitad militares, mitad bestias, cuyos destinos inevitables está implícitos en las incertidumbres de sus desenlaces. Para quienes realizaron estas narrativas gráficas, se materializaban algunos supuestos implícitos en las obras. Un temor como signo de los tiempos, que relaciona la representación del pasado con el presente que estamos viviendo, como relata Rafael Cuevas, Hola Grafiki:

Todo parte por un descontento personal con la realidad que estamos viviendo como país. El taller ayudó a empatizar mucho con la raíz de aquel descontento. Estando aquí empapándome con la historia y empapándome con la experiencia de este lugar. Después de todo lo

que vivimos en el taller y como se fueron dando las cosas con lo que vivimos en octubre, fue como preparar un espacio dentro de uno (...) Es como que, si abrierte a la posibilidad de que estas cosas no tienen que ser ignoradas dentro de uno, tuvimos un lujo y una oportunidad de poder experimentarlo a través de un oficio creativo. De poder entender cosas, de lo que fue la dictadura, del peso que tuvo y la repercusión que tuvo a nivel social. Y de poder traducirlo en imágenes y textos. Y ya cuando eso estuvo traducido y estuvo elaborado, vimos que no solo existían en unas páginas, sino que existía en la calle, que existían en televisión, que existían en las redes sociales. (Rafael Cuevas: 00:03:59 - 00:05:40)

Para Chirimoyas Tristes, Gabriel y Joaquín, la experiencia también resultó fuerte y reveladora. Ambos representantes de una generación que no nació en dictadura, poseen un distanciamiento con los hechos represivos del pasado que marca su relación con la obra, a pesar del involucramiento y conexión con la experiencia de la testificante. Después de los hechos de octubre, su experiencia de creación cobró otro sentido:

Gabriel: Nosotros partimos viniendo al taller, lo que comenzó a convertirse en rutina. Nosotros igual sabíamos que era importante venir, por lo que se trataba el taller y por el motivo que el que estábamos haciendo la historia. Después, igual comentamos entre nosotros que desde octubre el trabajo cobró mucho más sentido. Sabíamos que era importante, pero con lo que acaba de pasar nos dimos cuenta que no hemos aprendido una lección y por algo se está repitiendo esto de nuevo (Gabriel Fuentes: 00:01:55-00:02:39).

Joaquín: Sabíamos que era importante mantener una memoria de lo que pasó. Y siempre lo veíamos como un asunto del pasado. Siempre decíamos “o que fuerte haber vivido esa época”, y entonces terminó el taller y no pasó ni siquiera un mes y comenzamos a ver las mismas historias de represión: fue muy fuerte darnos cuenta que no era un pasado lejano, sino un presente súper cercano (Joaquín Romero: 00:02:58-00:03:32).

Pero lo que se propone como “un presente muy cercano” no sólo adquiere sentido por los hechos de violencia y por la repetición de lo terrorífico en el presente. Ante la represión aflora la resistencia, las acciones humanitarias, la solidaridad frente a la tragedia de muchos y muchas.

Se generan nuevas relaciones, reactivaciones de lo comunitario, cuestiones que reavivan los colaborativismos populares que se hicieron habituales en los tiempos más precarios de la dictadura:

Gabriel: En nuestro barrio nos hacían sentido cosas. Por ejemplo, nosotros abordamos el tema de las ollas comunes en nuestro trabajo y un día, cuando pasamos por Avenida Walker Martínez, en La Florida, ¡estaban haciendo ollas comunes de nuevo! Estábamos viviendo lo que nosotros mismos habíamos leído. (Gabriel Fuentes: 00:03:48-00:04:05)

Joaquín: Eran cosas que sabíamos por libros, por la historia, por lo que te cuentan, por documentales, pero no son cosas que habíamos vivido en carne propia, entonces fue muy fuerte ver la fragilidad de lo que fue volver a un estado similar de parte de la represión (...) Es como una historia que volvió, como que nunca se había ido, se había guardado un rato debajo de la alfombra y lo volvieron a barrer para afuera. (Joaquín Romero: 00:04:15-00:04:50)

Sin embargo, podemos decir que estas reactivaciones responden no a una cuestión espontánea únicamente propiciada por el estallido social, sino que son reflejo de un proceso de largo aliento de fenómenos surgidos dentro de las nuevas relaciones que se generan dentro del espacio de las ciudades, a la manera que lo entiende Jesús Martín Barbero con la irrupción de nuevos movimientos urbanos

Esos movimientos que se constituyen a un mismo tiempo desde la experiencia cotidiana del desencuentro entre demandas sociales e instituciones políticas y desde la defensa de identidades colectivas de formas propias de comunicación. A su manera, los movimientos sociales étnicos, regionales, feministas, ecológicos, juveniles, de consumidores, de homosexuales, van dando forma a todo aquello que una racionalidad política, que se creyó omnicomprendiva de la conflictividad social, no está siendo capaz de representar hoy. Movilizando identidades, subjetividades e imaginarios colectivos en formación, superando dicotomías barridas por las dinámicas de transnacionalización económica y desterritorialización cultural, esos nuevos movimientos están superando lo político en el sentido

tradicional. Y lo están reordenando justamente en términos culturales.
(Barbero: 34-35)

Para el caso de Miguel Ortiz, Trompetista, en el afán de reivindicación y homenaje a lo que fueron ciertos aspectos de la cultura surgida en dictadura, fue parte de un trabajo colectivo y un compañerismo. En cierta forma, Trompetista equipara el sentido solidario y colaborativo de la época en las relaciones establecidas entre el grupo tallerista. Si bien este autor centró la mirada en lo constructivo del periodo, teniendo en cuenta la acción cultural como una forma de contrarrestar el miedo y sobreponerse a la adversidad mediante la creación, constatar un nuevo advenimiento de la catástrofe fue una experiencia terrorífica, en la que afloraron muchos de los miedos del pasado:

Traer a la memoria lo que nos constituye, traer a la memoria lo que fue la década del ochenta en lo que fue la cultura y la creación. Cada uno tomó diversos aspectos, desde la olla común hasta las desapariciones y las cosas más duras, pasando por la gente que trabajaba en salud atendiendo los heridos, y también en el caso de procesos psicológicos, o en el caso personal doloroso. Es como un abanico de miradas y perspectivas de personas que hicieron su vida y su muerte en algunos casos en estos procesos tan duros. Entonces después cuando surge todo lo que conocemos después del estallido social del 18 de octubre y el posterior asesinato y la represión indiscriminada por parte de la fuerzas del estado, fue chocante, sorpresivo, sin duda un *revival* de los días más oscuros de la dictadura (...) Reflexionamos un poco en relación a como se actualizó todo lo que estábamos haciendo en recuperar la memoria del pasado para llevarla a nuevos formatos artísticos y bueno resulta que no era del pasado, está mucho más presente y es una violencia que aflora apenas se encuentra una buena oportunidad. (Miguel Ortiz: 00:02:50-00:05:01)

Un elemento que ha sido crucial durante las movilizaciones desarrolladas desde octubre, es la gran preponderancia gráfica, tanto en los territorios de la urbe como en los espacios de la web y las redes sociales. Algunas de las y los participantes del concurso Mala Memoria se han hecho parte de este impulso: han desarrollado ilustraciones e historias para Instagram y Facebook, han creado, lienzos, serigrafías, estenciles, fanzines y rayados que han circulado por el espacio público o se han quedado fijados en alguna calle. Han ilustrado el paisaje, han dado sentido y

discurso a la manifestación y a la lucha. Chrimoyas Tristes opinan al respecto, en una lectura que en mucho se relaciona con las opciones visuales y narrativas que proponen:

Gabriel: Nos encanta. En estas partes donde hay crisis sociales, todas las expresiones son muy bellas. Todas las expresiones de arte son muy bellas. Todo el humanismo es lo que resalta. Es lo bueno de ir leyendo en la ciudad constantemente, es como un recordatorio. Me gusta la estética de lo que se ve en la calle, es la estética de caos, es la gente hablando.

Joaquín: Es una forma de expresarse que ha estado muy contenida y que en este último tiempo ha habido muchas formas nuevas de expresión. Cuando vamos a las marchas nos hemos encontrado con performances y actividades y cosas como muy ricas culturalmente que no se daban antes. Ha sido muy gratificante ser parte de esto.

Gabriel: Las cosas humanistas han tenido mucho valor, por ejemplo, las canciones. Por ejemplo, la otra vez estaban tus compañeras [dirigiéndose a Joaquín] de la escuela de cine y hacían videos, como que documentaban... Cualquier forma de intentar aportar, de mantener vigente lo que está pasando, no es como que se tiene que ir y ya. (Joaquín y Gabriel Fuentes: 00:13:10 – 00:15:15)

Por su parte, Hola Grafiki señala, no sin razón, que la ciudad se ha transformado en una “gran croquera” donde todo cabe. Durante todo este tiempo del estallido ha seguido trabajando en ilustraciones e historias que publica y comparte a través de su cuenta de Instagram. Sin embargo, este artista canalizó su ímpetu actual de una forma más particular, pues, atendiendo los tiempos azarosos que se viven, realizó su propio diseño de las cartas del tarot, que bautizó como *El Tarot de la Unidad*:

Yo comencé a desarrollar un proyecto personal sobre esto. Siento que después del 89 no salieron muchas oportunidades para hablar del tema, hablar del abuso, las violaciones, el mal manejo de la situación. Yo estudiaba el tarot hace rato y creo que es un buen vehículo para proyectar cosas en una gráfica y tratar de elaborar una síntesis de lo que ocurría, darle una perspectiva. Pero pasó que interpretaba a mucha gente, mucha gente se encontró en estas imágenes, resultó que tenía mucha fuerza comunicacional. Como algo para que la gente lo pueda ver y hablar de ellos respetando todos los juicios de valor que pueda haber sobre las imágenes. Si esa imagen genera un

diálogo, el objetivo está cumplido. (Rafael Cuevas: 00:11:30 – 00:12:50)

Para Miguel Ortiz involucrarse con lo que estaba pasando en la calle era un proceso que venía desarrollando desde la década pasada, desde las primeras manifestaciones de la “revolución pingüina”. Una continuidad que ha sabido canalizar en diferentes expresiones artísticas y organizacionales, pero que no ha sido impedimento para el asombro que le ha generado el estallido social y todas sus formas de expresión, no solo gráficas:

Es impresionante ver cuánto de creador llevamos dentro. El “hombre es un creador” y la mujer, también, sin duda, como decía Víctor Jara. Una de las cosas más estimulantes y satisfactorias de este proceso... ver todas las frases, los grafitis, los murales. O todo lo que están haciendo ilustradores por Instagram o Facebook, me han conmovido. El dibujo, los textos y la poesía se han tomado las calles junto con lo carnavalesco, lo musical, lo performático también han ocupado el espacio público de manera contundente. Da cuenta que dentro de los problemas que tiene Chile, tenemos una base de educación cultural, tenemos jóvenes haciendo música, dibujo, teatro, escritura por todas partes. Desde el 2007 formo parte de una escuela de carnaval y ya desde el 2011, con la movilización estudiantil, pudimos ver cuánto de eso se había desarrollado e impregnado en las juventudes, salía una creatividad a borbotones en el espacio público y el arte. Vi que había otra disposición cultural a cómo usar esas cosas (Miguel Ortiz: 00:13:21- 00:15:52).

Pero ¿qué ha sucedido respecto de las continuidades del miedo en los contextos actuales? Tal vez el miedo no ha desaparecido, pero se ha sabido afrontar con coraje por parte de las generaciones más jóvenes de la actualidad. Chirimoyas Tristes quisieron abordar el miedo y sus sentimientos derivados en su obra narrativa, siempre lo trataron como algo que acompaña, que no se supera, pero con lo cual se debe aprender a convivir, en una línea similar a lo que plantea Schmucler cuando señala que el miedo, al igual que la memoria, no solamente acompaña sino que habilita la existencia de la condición humana y que “[S]ólo allí, en el reconocimiento de esa condición, se hace pensable la política en cuanto creación humana que se apoya en la certeza de que habitar humanamente la tierra es, sustancialmente, habitar con el otro” (Schmucler: 25). Joaquín y Gabriel señalan en su entrevista:

Joaquín: El miedo sigue ahí, se habla que no es el de antes, pero ha mutado.

Gabriel: Nosotros vimos el testimonio de la persona (Jessica Meza) y sentimos que ella seguía dolida de lo que había pasado. Las cosas más terribles no se suelen olvidar (...) No queríamos hacer como que era todo volver a la normalidad.

Joaquín: No queríamos ser optimistas, pero queríamos expresar que las cosas estaban mejor, pero que siempre existe como algo gris por sobre nuestra sociedad en la nunca se nos permite ser realmente libres. (Joaquín Romero y Gabriel Fuentes; 00:05:20 -00:07:07)

En este sentido, si bien lo que ha sucedido posterior al estallido social ha despejado muchas creencias respecto a si pueden o no repetirse los hechos atroces de la dictadura (ante lo cual la respuesta parece ser que si es posible), el nuevo escenario social y político ha planteado un quiebre dentro del *loop* de la historia. Al menos, en el momento en que se escriben estas palabras existe la angustia compartida, pero también un sentimiento de añoranza del futuro que no se había visto en mucho tiempo. Los promotores del sistema neoliberal, impuesto por la vía de la fuerza en la dictadura, suponían que nuestra historia debía funcionar en piloto automático, sin exabruptos, sin inseguridades, en un orden único y monomaniaco. Desde su visión, expresada también en su cómic, *Hola Grafiki* lo relaciona con un derecho a la incertidumbre, que por cierto está presente en su relato:

La incertidumbre es un sentimiento raro porque es un sentimiento que se nos ha prohibido en este modelo. Todo tiene que ser seguro, todo tiene que ser claro. Pero cuando tú experimentas la incertidumbre, que es lo más normal del mundo, se desbarata todo. Por ejemplo, en los testimonios que trabajamos, hubo gente que tuvo que desarraigarse, tuvo que moverse del país, pero ellos no sabiendo si iban a volver o si sus familiares estaban vivos, o si iban a poder volver al Chile que conocían. Yo creo que todos hoy estamos experimentando un poco esa incertidumbre, porque ya no estamos viviendo en el Chile que conocíamos. Por ahí va mi paralelo, el nombre de mi obra se llama *La Salida*; más que tratarse de una niña que sale del país para salvar su vida, yo creo que también es la salida de un proceso, es la salida de un espacio personal. Es lo que nos está pasando ahora, estamos saliendo de nuestro espacio personal para involucrarnos en el espacio social (Rafael Cuevas: 00:21:20 - 00:22:50)

Si no malinterpretamos las palabras de Hola Grafiki, al decir que se nos ha negado la incertidumbre, no se refiere a que esta sociedad no se construya sobre ella; en realidad lo que está diciendo es que se nos ha negado la posibilidad de administrar nuestra propia incertidumbre y nuestros propios miedos; por el contrario, ambos siempre se nos están imponiendo como una forma de control social, tal como explica Patrick Boucheron:

El miedo está constituido por lo que no se sabe y en especial por la incertidumbre respecto a lo que puede pasar. Ahora bien, el ejercicio del poder en el marco de sociedades informadas, puede apoyarse en parte por esta incertidumbre. En efecto, la inquietud se basa en la incertidumbre. Las políticas del riesgo (ya sea sanitario, industrial, incluso terrorista) se basan en una forma de conocimiento y de circunscripción de lo que no se puede saber. Y eso se hace a fin de reducir la incertidumbre. Estas políticas suponen un trabajo administrativo susceptible de producir una nueva pericia y también de tener a la población en vilo. (Boucheron: 21)

Finalmente, podemos decir que estas líneas se escriben con un sentir compartido con lo que señala Hola Grafiki, desde la bisagra misma de la incertidumbre propia y colectiva, muy en sintonía con aquella frase que se volvió viral, escrita con tiza en el pizarrón de un local, a pocos días del estallido social: “estamos peor, pero estamos mejor, porque antes estábamos bien, pero era mentira, no como ahora que estamos mal, pero es verdad”. Ante la constatación de la tragedia cabe preguntarse cuál es nuestra condición y qué es lo que debemos hacer para establecer la diferencia con quienes nos (mal) gobiernan y nos oprimen. Como señala Schmucler, “si en la tragedia la voluntad de aterrorizar va a la par del despertar de la piedad, el terror, en política, sólo logra que todo sea desierto” (Schmucler: 25). Precisamente dejamos de vivir en el espejismo del “oasis” para darnos cuenta que vivíamos en el desierto.

6. A modo de conclusiones

El lenguaje del cómic y los formatos de las narrativas graficas brindan un gran espacio para contener muchas de las imágenes que se generan en el campo testimonial de la catástrofe, sabemos, ya no solo dictatorial sino de la continuidad o, mejor dicho, de la tradición represiva que han experimentado y siguen experimentando los países latinoamericanos. Es un campo de mucha expresividad en el que las memorias pueden manifestarse sin temor a la limitación de la comunicación verbal o de aquello que, por diversos motivos, no se puede narrar.

Para esta transmisión testimonial mediante la reinterpretación y representación en la combinatoria entre dibujo y texto en un relato secuencial, se incorporan nuevas relaciones y nuevos pactos que van más allá de la relación entre testimoniante y quien lo recibe, quien lo acoge y quien lo transcribe, transformándolo en muchos casos en literatura o en un material audiovisual. A este respecto aparecen nuevos actores, especialmente si estamos frente a la recepción indirecta de testimonios, como ocurre en los casos que analizamos en esta investigación. Ante la irrupción de los intelectuales o registrantes solidarios, por otro lado, aparecen los narradores gráficos que, a veces, solitarios o en duplas, se suman en un nuevo triángulo o cuadrado relacional respecto de quien testimonia. A la pregunta recurrente de ¿quién da voz?, se le añade ¿quién da imagen?, ¿quién representa?, ¿quién dibuja? ¿quién guioniza?, instalando nuevas formas de mediación del relato para su asimilación y comprensión.

Una de las relaciones primordiales que se generan entre el testimoniante y los narradores gráficos es la identificación con su relato. Todos los casos analizados responden a esa característica inicial, refrendada por la determinación de trabajar con narrativas de personas que sufrieron hechos represivos, vivenciando el golpe militar y la imposición de la dictadura civil militar, siendo niños o niñas. Este elemento marca un nivel profundo de identificación. El tema de la infancia vulnerada genera una cercanía, que además apela a una nostalgia al estar narrada en recuerdo, cuestión que resulta muy eficiente al momento de comunicar mensajes y emociones que pueden ser universales. Prevalece una recreación de la infancia que funciona desde la evocación en primera persona con la cual es muy sencillo empatizar.

Ciertamente operan cuestiones que son propias del lenguaje de los cómics, no solo de los dibujos y los textos; también de los elementos de lo que se ha llamado “el arte invisible”, donde interviene el uso del tiempo, el color, los trazos, los planos utilizados, el uso de los globos de texto, el uso de los cartucho o apoyaduras de texto, las viñetas y lo que hay en su interior, pero también lo que existe fuera de ellas y en su interrelación. La trascendencia de este lenguaje depende, incluso, de lo que ocurre fuera de la página, es decir mediante la relación que se

produce con nosotros mismos, lo que los autores han denominado la relación de “clausura” con el lector.

Al momento de referirse a hechos represivos y a la imposición de los miedos no se apela de una manera tan obvia ni explícita al terrorismo de estado, optándose por figuras metafóricas que también apuntan a universalidad, equiparándose la irrupción de la violencia militar con las bestias, los animales, los monstruos, los fantasmas y las entidades que cambian de aspecto de manera incomprensible. Esta última condición, de aquello que no se puede comprender y resulta absurdo en su llegada violenta en la vida cotidiana, se instala como algo que genera una disrupción en el orden cotidiano. Al mismo tiempo, estas obras muestran como la extrañeza se fue transformando en normalidad, mostrando el idilio de una vida pacífica y familiar (probablemente una metáfora no explícita sobre el proyecto de la Unidad Popular y como es recordado por los testimoniantes en su infancia), que posteriormente se convierte en un miedo administrado en lo cotidiano, tal como ocurrió en las sociedades latinoamericanas – especialmente donde actuaron planes regionales de anulación de movimientos de izquierda, como la Operación Cóndor- donde no solo se naturalizó el uso de la violencia como aleccionamiento disciplinario, también el soplónaje, el autopatrullaje y la desconfianza en el otro.

Todas estas obras proponen que dentro de la tragedia existen modos de salvataje para la propia existencia, que estos personajes infantiles descubrirán en el devenir de sus vidas: salidas a través del oficio creativo, la insurrección, el compromiso político, la solidaridad, la demanda de justicia y memoria. Sin embargo, en todas estas experiencias siempre prevalece un temor que mira hacia el horizonte, cuestión que conecta a los narradores gráficos con sus propios miedos respecto del presente y el futuro. Este aspecto, que era una de las hipótesis principales de este trabajo de investigación, se volvió una evidencia al calor, literal, del advenimiento de un nuevo escenario represivo producto de la movilización social acontecida desde el último trimestre del 2019. Las miradas atónitas de las generaciones posdictatoriales se mezclaron también con la valentía para enfrentar la violencia de estado ante la incompetencia de la administración institucional.

Las obras de este corpus, en este sentido, estaban cobijadas por el marco institucional de las políticas de memoria y derechos humanos, sostenidas especialmente como pilar de las garantías de no repetición propugnadas por los supuestos de la justicia transicional. La fragilidad de este sistema sostenido en la idea del Nunca Más, se desmoronó en el momento exacto en que se sucedieron las primeras víctimas del estallido, por no decir que ya venía agrietado desde las primeras víctimas en democracia.

La idea de que los hechos pueden volver a repetirse está, a su manera, expresada en cada una de las obras analizadas; se hace presente a través del miedo, del escepticismo y de la

insistencia de la lucha. Lo que toma una forma de incertidumbre respecto del futuro. Lo que resulta llamativo es que estas obras fueron finalizadas a pocas semanas del 18 de octubre del año pasado. Cabe preguntarse, acaso, si esto era un vaticinio o un signo de los tiempos que se canalizó en un proceso creativo colectivo.

Ante las características del contexto, fue imprescindible incorporar la palabra directa de quienes hicieron estas historietas, cuestión que finalmente dio la razón a estos supuestos incorporados en esta tesis. Estaba la intención inicial de acudir solo a las obras y no a sus autores, para dejar que sus trabajos hablaran por ellos, pero la bisagra temporal otorgó importancia al hecho de ampliar el corpus de esta forma. Esta licencia imprescindible no solo despejó las dudas, sino que también completó un arco temporal que conectó a dos generaciones con vivencias similares a través del testimonio.

A este respecto, la pertinencia de unir a las generaciones también se explica en que las experiencias del presente las están viviendo las generaciones que trabajaron inspirados en experiencias del pasado, por lo mismo no pasó mucho tiempo en que, incluso los autores de este corpus, comenzaran a trabajar en lo que estaban viendo y viviendo, ciertamente a través del trabajo gráfico en la calle, en publicaciones autofinanciadas y en el espacio de la web y redes sociales.

Por cierto, que, sumado a las propias limitaciones de esta investigación, en la que se abren nuevas posibilidades de estudiar el testimonio en su infinidad de relaciones con la imagen, lo audiovisual y lo gráfico, también queda la enorme interrogante por toda la producción de narraciones gráficas que se está generando en el mismo momento en que se escriben estas palabras. Es de sospechar que ahí se inscriben nuevos puentes de conexión no solo temática respecto del pasado y nuestra tradición represiva; podría apostarse que, así como la política de las nuevas organizaciones nacientes, la lucha y movilización callejera tiene conexión directa (en algunos casos incluso sanguínea) con el pasado, existen vinculaciones que confirman una ligazón histórica con las luchas pretéritas.

De momento, y como señalan algunos de nuestros artistas entrevistados, nos queda la incertidumbre; pero no aquella incertidumbre que pretende generar un nuevo mercado de la inseguridad y el control social, sino aquella que abre puertas y ventanas, que crea espacios para imaginar muchos futuros posibles, desde los más apocalípticos hasta los más esperanzadores. Finalmente, de eso se ha tratado todo esto, de poder tener un espacio para seguir pensando el mundo especialmente para quienes son protagonistas de la historia en estos momentos y que no les quiten nuevamente esa posibilidad, como les ocurrió a las generaciones que los anteceden.

7. Fuentes y bibliografía

7.1. Bibliografía

----- Dibujos que hablan. Textos 2015-2016. Santiago: DQH/ Ediciones Corporación Cultural Universidad de Santiago de Chile, 2017

----- Dibujos que hablan. Textos 2017-2018. Santiago: DQH/ Ediciones Corporación Cultural Universidad de Santiago de Chile, 2019

----- El Miedo, *Reflexiones sobre su dimensión social y cultural*. Medellín: Corporación Región, 2002

----- Escrituras locales en contextos globales 3. (Re)presentaciones de la Historia. Alemania: Inolas Publishers, 2018

----- Informe de la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura. Santiago: República de Chile, 2005

Aravena, P; Roblero, W. (comp.) *Memoria, Historiografía y Testimonio*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso – MMDH, 2015

Bayugar, Adolfo; Martinelli, Ariel. *Tortas Fritas de Polenta*. Buenos Aires: Ediciones Página 12, 2013

Beverly, J; Achugar, H. *La voz del otro*. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002

Calveiro, Pilar. *Violencias de estado: la guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012

Cavarero, Adriana. *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2009

Derrida, Jacques. *Seminario La Bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Buenos Aires: Manantial, 2010

Díaz-Lizana, Ariel y Sol. *Historias Clandestinas* (Santiago de Chile: Lom, 2013)

Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Madrid: Editorial Lumen, 1984

Eisner, Will. *El Arte Secuencial, Teoría y Práctica de la Forma de Arte Más Popular del mundo*. Barcelona: Norma Editorial, 2002

Eisner, Will. *La narración gráfica*. Barcelona: Norma Editorial, 1998

Eisner, Will. *La trilogía de Contrato con Dios*. España: Norma Editorial, 2017

Fernández, Lauri; Roy. *Tupamaros: La Fuga / 1971*. Montevideo: Dragoncomics – Loco Rabia, 2015.

Foucault, Michel. *Los Anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007

- Frappier, Alain y Desiree. *Donde se termina la Tierra. Chile 1948-1970*. Santiago: Editorial Tiempo Robado, 2018
- García, Santiago. *Supercomic, Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid: Errata Naturae, 2013
- Gubern, Roman. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península, 1979
- Gubern, Roman. *La mirada opulenta, exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987
- Guibert, Lefèvre, Lemerrier. *El Fotógrafo*. Madrid: Ediciones Sinsentido, 2011
- Horvitz, María Eugenia; Peñaloza, Carla. *Exiliados y Desterrados del Cono Sur de América 1970-1990*. Santiago: Universidad de Chile/ Erdosain Ediciones, 2016.
- Le Roy, M; Locatelli, L. *Vencidos pero vivos*. España: Norma Editorial, 2016
- Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Ediciones Península, 2015
- McCloud, Scott. *Entender el Cómic, el arte invisible*. Bilbao: Astiberri, 2016
- Montealegre, Jorge. *Derecho a fuga. Una extraña felicidad compartida*. Santiago de Chile: Editorial Asterion, 2018.
- Museo de la Memoria y Los Derechos Humanos. *Mala Memoria. Testimonios Gráficos*. Santiago: MMDH, 2019.
- Pigdomènech, Giménez, Expósito y Mas. *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*. Madrid: Ediciones JC, 2013
- Pizarro, C; Santos, J. (comp.) *Revisitar la Catástrofe, Prisión Política en el Chile Dictatorial*. Santiago de Chile: Pehuen/ IDEA – USACH, 2016
- Rojas Flores, Jorge. *Historia de la Infancia en el Chile Republicano*. Santiago de Chile: Ediciones delaJunji, 2016.
- Ricoeur, Paul. *La historia, la memoria, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000
- Rossell, L; Villar, A; Cossio, J. Rupay, *Historias gráficas de la violencia en el Perú*. Lima: Ediciones Contracultura, 2008
- Sacco, Joe. *Notas al Pie de Gaza*. España: Reservoir Books Mondadori, 2014
- Santos Herceg, José. *Lugares Espectrales, tipología testimonial de la prisión política en Chile*. Santiago: Colección IDEA – Editorial USACH, 2019
- Satrapi, Marjane. *Persépolis*. España: Norma Editorial, 2007.
- Spiegelman, Art. *Maus*. España: Random House, 2014
- Steyerl, Hito. *Arte Duty Free. El Arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires. Caja Negra, 2018
- Strejilevich, Nora. *El lugar del testigo, Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*. Santiago: LOM ediciones, 2019

7.2. Artículos y tesis académicas

Acevedo, Mariela. La Argentina en pedazos. Narración gráfica y construcción identitaria en el retorno de la democracia. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. Buenos aires: Universidad de Buenos Aires, 2011

Anna Peppino Barale. Narrativa gráfica, los entresijos de la historieta. Universidad Autónoma Metropolitana. México DF 2012

Barbero, Jesús Martín. *Los laberintos urbanos del miedo*. Universitas Humanística, núm. 56, junio, 2003, pp. 69-79 Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia

Borquez, Néstor. Historias y viñetas, una versión del pasado traumático. Carlos Giménez: variaciones entre España y Argentina. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2013.

Celeita Zambrano, Jenny. Novela gráfica: la imagen hecha voz en el siglo XXI, "Los once", la historia en imágenes. Universidad Santo Tomás. Facultad de Filosofía. Maestría en Estudios Literarios. Bogotá D.C, 2018

Celeita, Jenny. Novela gráfica: la imagen hecha voz en el Siglo XXI. Los once, La historia en imágenes. Tesis de Maestría en Literatura. Universidad Santo Tomás. Colombia, 2018

Cerrutti, G; Raggio, S. *La memoria del Estado y el estado de la memoria*. Revista Oficios Terrestres. número 14, Septiembre 2014, Universidad de La Plata.

Da Silva, Ludmila. *Conocer el silencio Entrevistas y estrategias de conocimiento de situaciones límites*. Revista Oficios Terrestres. número 14, septiembre 2014, Universidad de La Plata.

Dapena, X. "Nobody Expects The Spanish Revolution": memoria indignada e imaginarios de la historia en la narrativa gráfica española contemporánea. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos Vol. 40, No. 1, Los Duelos del Pretérito: Imaginarios artísticos de la Memoria (otoño 2015).

Escobar Cifuentes, Ana María. Relato histórico de la violencia en cómic: una aproximación a sus potencialidades y retos a partir de un análisis aplicado a barbarie (2010) de Jesús Cossio. Maestría en Literatura. Facultad de Ciencias sociales. Pontificia Universidad Javeriana, 2018

Fazio, Nicolás. Historia Una propuesta gráfica para narrar acontecimientos sociales complejos. Aletheia, 2012. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Maestría en Historia y Memoria, 2012

García Reyes, David. Alexis Figueroa, Claudio Romo. Lota 1960: La huelga larga del carbón. Santiago: Libros de Nébulas/Lom, 2015 1 Acta Literaria, núm. 54, enero-junio, 2017, pp. 219-223. Universidad de Concepción: Concepción. 2017

Jiménez Quiroz, Daniel. Páginas en emergencia: un itinerario de la novela gráfica en Colombia. Boletín Cultural y Bibliográfico Vol. 48, Núm. 86 (2014) Banco de la República de Colombia.

Jiménez Rincón, Cesar. *El arte del cuerpo en la narración oral. La nueva generación en México. Tesis para optar al grado de Maestro en Artes Escénicas*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2018

Jorge L. Catalá Carrasco. Exilio y memoria en la nueva novela gráfica española: Los surcos del azar, 2013. España, 2018

Lechner, Nolbert. *Nuestros Miedos*. El miedo, reflexiones en su dimensión social y cultural. Páginas 135-158. Medellín: Corporación Región, 2002.

Monsalves Rabanal, Jorge Eduardo. Breve historia de la narrativa gráfica chilena un viaje por la historieta nacional y una mirada a la reflexión académica. Magister en Literaturas Hispánicas Universidad de Concepción, 2017

Montenegro González, Catalina. Novelas gráficas autobiográficas: una reconstrucción de la infancia a través del cómic. Licenciada en educación y profesora de Artes Plásticas Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile. Máster en Artes y educación. Universidad de Barcelona, España, 2010

Muñoz, Mariana. *Ojo al charqui con la novela gráfica. Intento por definir y revisar un género editorial que está creciendo en Chile*. Doctorado en Ciencias de la Comunicación PUC, Seminario Avanzado de Narración. Santiago: PUC, 2016

Nicolini Oyarce, Enzo. Plan de negocios para desarrollar una productora de narrativa grafica chilena. Tesis para optar al grado de Magister en Gestión y Dirección de Empresas. Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Departamento de Ingeniería Industrial, 2012

Pastoriza, Lila. Terrorismo de Estado y vida cotidiana. Aproximación al tema a partir de testimoniantes de distintos niveles de participación y politización.

Pizarro, C; Santos Herceg, J. *El campo testimonial chileno. Una Mirada en Conjunto*. Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali. N° 21, 2019. 246-267. 2019.

Reggiani, Federico. *La instancia de la enunciación en el desarrollo de géneros y estilos de historieta*. Revista de Signis N°22. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2015.

Reguillo, Rossana. De las violencias: caligrafía y gramática del horror. Desacatos, núm. 40, septiembre-diciembre 2012, pp. 33-46. Guadalajara: 2012.

Reguillo, Rossana. Sociabilidad, inseguridad y miedos, Una trilogía para pensar la ciudad contemporánea. Alteridades. Año 28, número 56, julio - diciembre de 2018,

Schmucler, Héctor. *La Memoria y los Usos Políticos del Miedo*. Revista Oficios Terrestres. número 14, septiembre 2014, Universidad de La Plata.

Seydell, Ute. *La constitución de la memoria cultural*. Acta Poética N°35, julio-diciembre 2014. Ciudad de México: UNAM, 2014

Suárez Vega, Carla. La novela gráfica en el aula de E/LE. Una aproximación a la Guerra Civil Española a través del arte secuencial. (2014)

7.3. Testimonios audiovisuales

MMDH. *Testimonio de Jessica Meza. Proyecto Niños, Niñas y Adolescentes del 73*. Santiago: MMDH, 22 de agosto 2012

MMDH/ PIDEE. Testimonio de Marlene Soto Godoy. Proyecto Niñas y Niños del Exilio. Santiago: MMDH/ PIDEE, 22 agosto 2014

MMDH/ PIDEE. *Testimonio de Roberto Portilla Arellano. Proyecto Hijas e Hijos de Detenidos Desaparecidos*. Santiago: MMDH/ PIDEE, 2013

Entrevistas audiovisuales

MMDH. Entrevista a Rafael Cuevas, “Hola Grafiki”. Concurso Mala Memoria IV de Narrativas Gráficas. Santiago: MMDH, 10 de diciembre 2019

MMDH. Entrevista a Joaquín Romero y Gabriel Fuentes, “Chirimoyas Tristes”. Concurso Mala Memoria IV de Narrativas Gráficas. Santiago: MMDH, 10 de diciembre 2019

MMDH. Entrevista a Miguel Ortiz Seguel, “Trompetista”. Concurso Mala Memoria IV de Narrativas Gráficas. Santiago: MMDH, 10 de diciembre 2019

MMDH. Entrevista a Katherine Supnem, “Supnem”. Concurso Mala Memoria IV de Narrativas Gráficas. Santiago, 10 de enero 2020

MMDH. Entrevista a Yorza Gallegos, Sofrosine. Concurso Mala Memoria IV de Narrativas Gráficas. Santiago, 12 de diciembre 2019

7.4. Prensa y revistas

Gutiérrez, María José. *Los miedos de Chile*. Revista Capital. N°495, 07 junio – 20 junio (2019), p 30-39.

Trujillo, Marcela. *Maliki y una historia de curas: En la boca del lobo*. The Clinic, 26 de julio 2018. Recuperado desde: https://www.theclinic.cl/2018/07/26/maliki-una-historia-curas-la-boca-del-lobo/?fb_comment_id=1976488455729630_1981121888599620

8. Anexos



MUSEO DE LA MEMORIA
Y LOS DERECHOS
HUMANOS

Santiago, 02 de julio de 2019.

Srs.
Comité de Ética Institucional
Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo e Innovación
Universidad de Santiago de Chile, USACH
Presente:

A través de la presente, autorizo a Walter Roblero Villalón, Rut: 13.066.409-1, alumno del Magister en Arte, Cultura y Pensamiento Contemporáneo Latinoamericano del Instituto de Estudios Avanzados, IDEA USACH, a utilizar archivos testimoniales audiovisuales que forman parte de las colecciones de nuestro Museo, para la realización de su tesis de investigación.

Cabe señalar que dicho material cuenta con consentimientos informados de uso interno, suscritos caso por caso entre las personas testimoniantes y nuestra institución, las cuales incorporan un acápite que indica que se autoriza:

“el uso de la entrevista en investigaciones o actividades académicas y educativas, universitarias o escolares, previo consentimiento de la Dirección del Museo”.

De la misma manera, autorizo al alumno el uso de otro tipo de archivos públicos disponibles en nuestro Centro de Documentación, así como en nuestras plataformas digitales.

Sin otro particular se despide cordialmente,



Francisco Estévez Valencia
Director Ejecutivo
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

MILO/

—
DIRECCIÓN
MATUCANA 501
SANTIAGO, CHILE
METRO QUINTA NORMAL

—
TELÉFONO + 56 225979600
EMAIL info@museodelamemoria.cl
museodelamemoria.cl

—
CENTRO DE DOCUMENTACION CEDOC +56 225979620
CENTRO DOCUMENTAL AUDIOVISUAL CEDAV +56 225979653
cedoc@museodelamemoria.cl