

Poéticas de la mirada en Frazadas del Estadio Nacional de Jorge Montealegre

María Luisa Fischer

HUNTER COLLEGE OF THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

ABSTRACT

This study suggests a close reading of Jorge Montealegre's *Frazadas del Estadio Nacional* (2003), focusing on the poetics of gaze and visual metaphors. The dialectics of seeing and blindness is studied as the narrator's tool to overcome traumatic experiences of the past, connect it to the present, and rebuild his identity. Montealegre's literary testimony allows exploring a social experience recalled as an intimate and personal event. The text's poetic of gaze allows discerning the past in its complexities and silences.

Keywords: Memory; gaze; testimony; reworking of the past; Chile golpe

El presente estudio propone una lectura detallada de *Frazadas del Estadio Nacional* (2003) de Jorge Montealegre, con especial atención a la poética de la mirada y las metáforas visuales. Se estudia la dialéctica de ver y estar cegado, la herramienta que moviliza el narrador para superar las experiencias traumáticas del pasado, conectarlo al presente y reconstruir la identidad. Este testimonio literario permite explorar una experiencia social evocada como un evento íntimo y personal. La poética de la mirada del texto permite discernir el pasado en sus complejidades y silencios.

Palabras claves: Memoria; políticas de la mirada; testimonio; Chile golpe; elaboración del pasado

Hacerse cargo de la significación de un quiebre social de la magnitud del que se produce en Chile con el golpe de estado de 1973 no puede ser sino un proceso de acercamientos continuos y progresivos que van sondando, trazando círculos de diversa amplitud, explorando áreas innombradas, conectando pasado y presente, documentando y acopiando archivos múltiples, incorporando actores que fueron quedando al margen, en fin, que va construyendo, imaginando y descubriendo ángulos que puedan otorgar sentido inédito a un evento histórico traumático que, como tal, se continúa en la memoria del presente¹. La ruptura del golpe militar se manifiesta en múltiples esferas. El quiebre de las formas de convivencia y de hacer política; la alteración radical de la concepción de las acogidas que el espacio social podía brindar a las personas; la descolocación del sujeto en un entorno cuyas claves se creían sólidas e inteligibles son, si nos situamos al nivel de la sociabilidad y la intersubjetividad, algunas de las transformaciones que tienen lugar con la imposición de la dictadura. Ni las consecuencias ni la elaboración de esos cambios cruciales, por supuesto, concluyen con el retorno pactado a la democracia de 1990. Por el contrario, la larga transición democrática ha sido un terreno desigual - en ocasiones fértil, a veces estéril- para explorar y comprender las implicaciones que el período dictatorial tuvo y tiene sobre las conciencias y las personas.

Mi ensayo se ubica en el marco de este proceso de continua elaboración de la historia reciente que entendemos como necesariamente inacabado, porque va agregando de forma paulatina contenidos y actores. La conmemoración de los treinta años del golpe, una instancia de "irrupción de la memoria" al decir de Alexander Wilde (1999, p. 475), fue ocasión para revisar y reflexionar acerca del sentido y las consecuencias de un momento histórico que define aún los contornos del presente. En ese marco, el poeta y escritor Jorge Montealegre publica *Frazadas del Estadio Nacional* (2003), un breve libro que en su diseño y factura hace explícito el valor de los acercamientos sucesivos al quiebre del Once de Septiembre. Me interesa describir e interpretar cómo se elabora en este testimonio el sentido del evento y su persistencia en la imaginación de un individuo, así como la difícil e importante tarea de "librar el recuerdo sin que se convierta en olvido" (*ivi*, p. 14) que se propone su autor. Aunque según se declara en el propio texto, éste se escribe "sin mayores pretensiones literarias" y con "el valor de un testimonio fidedigno" (*ivi*, p. 15), su forma, figuras e imágenes reiteradas construyen lo que considero un aspecto revelador que surge de la cualidad literaria de su lenguaje. Me refiero a la elaboración del evento traumático como una economía y una poética de la mirada, lo que se despliega en múltiples niveles de la escritura: en los dichos directos e indirectos del narrador, en las interacciones de los sujetos-personajes, en las operaciones de la memoria inscritas y tematizadas en el texto, en la preeminencia de lo visual cuando se narra la experiencia, así como en las metáforas que la cargan de expresividad². Me propongo demostrar cómo es que las variadas

¹ Una primera versión de este ensayo se presentó en el Congreso XXIX de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) celebrado en Toronto, Canadá, del 7 al 10 de octubre de 2010, como parte del panel "Producciones culturales, historia reciente y política alrededor de las dictaduras en Argentina y Chile."

² En el capítulo titulado "Las miradas" (Montealegre, 2003, pp. 46-48) se elabora explícitamente el concepto tanto a un nivel temático, como de la historia de las prácticas represivas y de las

figuraciones de la mirada -- a veces un simple gesto reiterado, o un gozne estructural entre los distintos tiempos evocados y, también, una metáfora -- son las que permiten acceder a la subjetividad silenciada de los actores de otro tiempo, al tiempo que se exhiben los procesos de la memoria que la atraen a la superficie de la escritura y la acogen.

Frazadas del Estadio Nacional (2003) de Jorge Montealegre se publica tres décadas después de la prisión política que sufre su autor, en el marco de las múltiples iniciativas que se emprenden en Chile para la conmemoración de los treinta años del golpe militar. Montealegre fue detenido en su casa el 28 de septiembre del 73 y llevado al estadio principal de la ciudad capital donde permanece recluso hasta el 9 de noviembre, cuando lo trasladan, junto a varios cientos de prisioneros a Chacabuco, una antigua oficina salitrera abandonada del norte del país que se transforma en campo de concentración. Allí permanece hasta julio de 1974 cuando es expulsado del país, en un exilio que se extiende hasta el año 1979. El libro que me ocupa se basa en el testimonio que el autor escribió en Roma recién liberado de la prisión, un material que nunca se publicó y solo se reprodujo a mimeógrafo para ser entregado a la Comisión Investigadora sobre los Crímenes de la Junta Militar que se reúne en México en el año 1975. El narrador del año 2003 tiene al frente el material que recoge los hechos registrados en clave testimonial/judicial. Aunque el texto de base elaborado recién ocurridos los hechos posee una rica calidad anecdótica y guarda detalles frescos de eventos y casos de entonces, no logra capturar la intimidad del joven de diecinueve años que vivió una experiencia que se reconoce límite solo *a posteriori*, cuando han transcurrido las tres décadas que separan los dos momentos de escritura aludidos. Podemos adelantar algunas de las razones por las que el primer testimonio no pudo dibujar los contornos de la subjetividad, la reacción íntima de un joven muy vulnerable, la marca indeleble del horror vivido, las formas de una interioridad que se quiebra. Suponemos que el material inicial estuvo regido por las exigencias de un discurso de denuncia urgente con carácter semi-judicial; acaso también se hallara constreñido por formas de censura y autocensura que operaban aun a la distancia del país bajo dictadura; incluso pudo estar definido por consideraciones políticas que rechazaban visiones que destacaran aspectos de la precariedad del proyecto popular derrotado. En el presente de la escritura, el narrador reconoce lo que hace falta en el testimonio inicial pero, así y todo, arriesga la idea de que si se arma con la herramienta de una memoria activa y creadora, y escarba en ese texto de base, debería poder pesquisar las huellas de la intimidad de la experiencia, a pesar de que sus contornos no se declararan, reconocieran, ni pudieran formularse como tales en el momento de su ocurrencia. Como sucede con el índice de realidad que se atribuye a la fotografía, subyace en *Frazadas del Estadio Nacional* la valoración de la palabra testimonial que articula y preserva, con la autoridad del testigo presencial, una realidad completa y compleja.

La tarea consiste en recuperar o visualizar "al lolo [al joven] golpeado y enmudecido" que fue, dice Montealegre (13). Al armar el testimonio desde el presente, el narrador descubre una continuidad construida por la escritura que lo hace recobrar o, mejor dicho *ser*, de un modo particular que buscaré explicar,

formas de sociabilidad durante la dictadura. Todas las citas corresponden a esta edición. En adelante solo se consignará el número de página entre paréntesis.

la misma persona de la juventud en la edad adulta. El relato se abre con una especie de invocación a los "dictados de la memoria" para vislumbrar al "yo que ya no es" (13) en la cual el narrador se sitúa en primera instancia en la oscuridad, hincado bajo una frazada, sin imágenes, en un diálogo entrecortado con el joven que fue, a quien le pide que no lo deje "solo reescribiendo como viejo lo que le pasó a un adolescente" (14). La frazada que le cubre la cabeza es la que el prisionero recibe a pocos días de llegar al lugar de detención. Otorga abrigo y refugio -es como la casa acogedora que la prisión inhóspita ha arrebatado- pero también se utiliza para cubrir la cabeza del prisionero cuando lo llevan ciego al interrogatorio y la tortura. El hecho de que el primer recuerdo visceral no incluya imágenes sigue siendo perturbador hasta hoy día. Paradojalmente, en este recuerdo ciego podemos identificar el germen de la poética de la mirada que anima al texto. Al narrador se le aparece la visión del "chiquillo tratando de respirar bajo la frazada", una imagen que, visualizada en el presente, otra vez "ahoga" (15). El relato se presenta, entonces, como el intento de hacer hablar al chiquillo mudo bajo la frazada, comunicándose con él con una voz que le permita decir, traspasando la oscuridad, pero también *volcándose a ella* para rescatar imágenes de entonces que se adhieran al recuerdo. Volveremos más adelante a esta primera y paradojal *imagen ciega* que se presenta como el germen del recuerdo y el lenguaje del libro, ya que esta se expande en el capítulo final que constituye el clímax oscuro del volumen.

El reencuentro con la subjetividad juvenil del prisionero es un aspecto fundamental del relato y ordena la perspectiva y organiza los énfasis. Como se trata de entender quién era el chico de diecinueve años y cómo persiste en el presente del narrador, se entregan algunos elementos que permiten situar a quién es golpeado por la ruptura histórica en marcha: el muchacho es huérfano, se había sentido fuera de lugar con su primera familia adoptiva³ pero se encuentra más a gusto después, cuando lo acogen un primo y su pareja, jóvenes con quienes comparte el compromiso político y el incipiente interés artístico. El día del golpe militar se vive como desconcierto. Los jóvenes militantes buscan quien interprete o guíe, mientras miran concentradamente el aparato de radio que transmite los últimos mensajes del gobierno derrocado. Es como si esa mirada insistente pudiera ser en sí misma aclaratoria. Desde el comienzo, la escena establece el vínculo entre voz y mirada que se desarrolla en el libro. En los días inmediatamente posteriores al golpe, el país se ha transformado en uno ajeno, en el que es "peligroso seguir siendo la misma persona" (25)⁴. El cambio brusco de identidad al que debe someterse por obligación va desde la transformación del vestuario, el recorte del pelo y la barba, hasta la simulación de lo que se piensa, sin musitar manifestación alguna de repudio hacia los militares, ni de apoyo al gobierno derrocado. La novedad de la perspectiva de la narración consiste en enfocarse en las consecuencias íntimas de prácticas de supervivencia bien establecidas en el país en el que se instala la represión

³ Se ha mudado desde la popular Población Juanita Aguirre en Conchalí, al pudiente barrio El Golf, en el sector oriente del Santiago estrictamente segregado de los años 1970 (y de hoy).

⁴ Con un efecto multiplicador, incluso la casa acogedora de los primos se hace espacio ajeno: por pudor y por respeto, el narrador se resiste a "allanarla" antes que los militares para quemar material que pudiera ser comprometedora (28); en otra ocasión, cuando no tiene la llave y se ingenia cómicamente una manera de ingresar a ella, se da cuenta que "era peligroso tratar de entrar a mi propia casa" (30) porque rige la vigilancia (promovida por el régimen) de los vecinos que pueden denunciar cualquier acción considerada fuera de lo "normal".

militar. Las miradas se esquivan, rige el ensimismamiento y la consigna es pasar desapercibido. No puede ser esta una identidad en la cual habitar sin consecuencias. La atmósfera de los primeros días de la dictadura militar se describe como un haberse despertado de pronto en un país-niño al que hay que disciplinar. El narrador se ve vigilado, sin país, padres ni líderes, sin la casa familiar ni la del partido. La orfandad es completa: personal, generacional, política y social.

En esta atmósfera de desconcierto y anulación de la identidad se sufre la prisión política. Al espacio del Estadio se ingresa también en desorden y confusión mientras en un primer momento se mantiene a los prisioneros hacinados, sin destino. Tal como ocurre en las calles de la ciudad sitiada, al principio entre ellos la mirada se esquivo o se mira de reojo, porque reconocer y ser reconocido puede representar un peligro. Además, la sensación de inadecuación propia de un adolescente se deja sentir con fuerza: el narrador percibe "todas las miradas sobre sí y una absurda vergüenza de saberse un chiquillo torpe apresado por leso" (53). Mirar de frente al soldado que vigila está negado, así como se cubre la mirada de los vivos -con vendas, con la frazada-, y de los muertos -tapándosela con un saco, cerrándoles los ojos o, en una vicisitud del horror que el narrador atrae a la memoria, arrancándoselos, como se sabría después que ocurrió con algunos de los asesinados. Asimismo, la adaptación a la rutina del campo de prisioneros tiene lugar como una experiencia en parte visual: en los camarines atiborrados donde pasan la noche, el narrador pequeño y esmirriado se agencia un improvisado camarote utilizando el enrejado de las repisas del lugar. Insomne, desde esa atalaya, se permite observar desde arriba y con cuidado, los rostros de los compañeros de prisión mientras duermen. Desde un plano en picado que, como se sabe, en el lenguaje del cine carga aquello que se observa de vulnerabilidad, el narrador se ve como "quien ve una película desde otra película" (61). La metáfora cinematográfica escenifica tanto la desorientación y el desdoblamiento que se experimenta, como la ubicación del sujeto en el presente que busca "en la penumbra" ser "el espectador" fiel del chiquillo de entonces.

La metáfora visual para representar los ejercicios de la memoria tiene una larga historia que se extiende desde la mnemotecnica de Simónides en la antigüedad griega hasta la *camera lucida* de Roland Barthes. La retórica clásica aconsejaba recorrer palacios y bóvedas a los que se corresponden las partes del discurso que se quería recordar (Yates, 1969, pp. 3-5). Una imagen fotográfica para Barthes retrotrae al tiempo de la historia y brinda la memoria de su madre de vuelta, para recrearla y recorrerla (Barthes, 1990, pp. 64-65). Una idea común que subyace en esta tradición diversa establece que el sujeto que recuerda va transitando y *viendo* en su imaginación espacios fantasmales que marcan presencias y ausencias. Algo paralelo encontramos en *Frazadas*. En diversas instancias, en el ir y venir desde el presente de la escritura a los espacios de la memoria, Montealegre observa y reflexiona, por ejemplo, sobre el material fotográfico y fílmico que existe sobre el Estadio Nacional mientras fue campo de detención, simultáneamente encontrándose y no hallándose en él. Su cara no aparece en el registro documental, así como no logra identificar los rostros de muchos: el blanco y negro guarda imágenes que no lo representan. Pero, al mismo tiempo, y aquí radica la honestidad y la fe ciega de quien escribe, el espectador del presente sabe que él mismo está y estuvo "por ahí, arrinconado", aunque sea "un pésimo testigo ocular de su propia historia" (61). El testimonio

ciego de Montealegre descubre que las imágenes granuladas en blanco y negro sí lo guardan de un modo opaco que llega a materializarse al revisarlas, investigarlas, ampliándolas a través de la escritura.

Una parte de los registros visuales de la prisión política en el Estadio Nacional tiene su origen en la campaña de desinformación que se pone en marcha desde el inicio mismo de la dictadura, utilizando material televisivo principalmente. Montealegre recuerda la visita de un equipo de periodistas en octubre de 1973 cuyo material de cámara es reutilizado más tarde por documentalistas⁵. Este episodio hace que el narrador atraiga a su memoria otros ejemplos de manipulación propagandística a partir de imágenes de televisión. Por ejemplo, el de la Ministra de Justicia del régimen militar Mónica Madariaga quien, para negar la existencia de quienes era secuestrados y hechos prisioneros clandestinos, declara en un programa televisivo de la época estar segura que "los desaparecidos me están mirando al otro lado de las pantallas" (79), y la exhibición en noticieros de televisión en 1975 y en 1987 de prisioneros, con claras señas de haber sufrido tortura, que ante las cámaras abjuran de sus ideas y llaman a sus compañeros a entregarse. En conjunto, estos episodios claves de la manipulación de la imagen van conformando en el texto un aspecto de la poética de la mirada que se vincula con los montajes y espectáculos, crueles shows humorísticos en los que se obligó a participar a los detenidos del Estadio y, por extensión, a todos los chilenos. Algunos de ellos son mediáticos, como el que deben montar los prisioneros para la televisión cuando se permite el ingreso de la prensa nacional e internacional al campo de detenidos (76-78). Otros, son improvisadamente humorísticos, como el que arman los presos desde las graderías del Estadio al asistir a un partido de fútbol surrealista (66). Lo disputa un jardinero que mientras corta el césped, se desplaza de un extremo a otro del campo de juego y que al llegar a una de las porterías, convierte un imaginario gol que los presos vitorean al unísono. Otro encuentro surrealista que se atrae al relato al conectarse en la memoria del narrador, es el partido clasificatorio de la selección chilena de fútbol para el campeonato mundial de 1974, el que se disputa sin oponente el 5 de diciembre de 1973, cuando los prisioneros ya han sido trasladados a Chacabuco. El rival del equipo nacional era la URSS que se niega a jugar en el recién evacuado Estadio Nacional. La escuadra chilena se presenta a la cita y ante una meta vacía, su capitán hace el gol de la "victoria" (67). Otros, conforman breves escenificaciones que metamorfosean en clave visual la realidad brutal a la que están sometidos los presos: alguien inventa una imagen evocadora a partir de una pobre cáscara de naranja, un fragmento de crucigrama de un periódico roto o el marcador gigante del estadio. Otras escenas son fantasías de un preso que sueña despierto: por ejemplo, la visión de una veintena de mangueras en el campo de juego "crispándose como serpientes, [con] chorros de agua que crecen, se hacen más y más potentes [en] una masa de espuma enceguedora, una singular bandada de garzas gigantes sorprendidas en el instante de

⁵ Los documentalistas que buscan reconstruir fílmicamente la memoria del campo de detención del Estadio Nacional acuden a esos registros televisivos. Montealegre reflexiona sobre el efecto de ver *Estadio Nacional* (2001, 90 min.) de Carmen Luz Parot de la siguiente manera: "Así éramos, así nos vieron [...] dónde estaba yo?, por ahí, en blanco y negro" (172). Sobre el Estadio Nacional en particular existe un registro fotográfico documental de denuncia que burló la campaña de desinformación del régimen, ver Koen Wessing, *Chili September 1973* (1973, 2010) y de Marcelo Montecino, *Con sangre en el ojo* (1981) e *Irredimible* (2011).

emprender el vuelo"⁶ (62-63). Otras metamorfosis reiteran la idea del vuelo fugaz: los compañeros divisados en distantes galerías exteriores cargando sus frazadas, se le figuran al narrador como "pájaros arrastrando sus alas" (63). En conjunto, estos montajes y espectáculos van dibujando una memoria visual que limita con la historia y con los sueños y pesadillas de una época. Constituyen un archivo de la memoria visual evanescente de los espectáculos feroces en que participaron los chilenos.

La más brutal de las escenificaciones devuelve al horror vivido como teatro cruel, en un juego de abuso y tortura que ocurre cuando los prisioneros son llevados al interrogatorio. El episodio completo, el más extenso en un libro que se ordena en brevísimos fragmentos que alternan pasado y presente, ocurre "literalmente a ciegas" (131) pero está cargado de una sensorialidad sobreestimulada porque los sentidos se alertan para enfrentar la amenaza. El episodio se equipara a diversos juegos infantiles que los soldados primero y los torturadores después juegan con los presos: a la gallinita ciega (132), las escondidas (133), a la guerra (133). Así como los derechos de los ciudadanos han sido conculcados en el "país-niño" (25), a los prisioneros se los transforma en criaturas que se comportan mal en un jardín infantil despiadado (131), en pequeños atemorizados que hacen la antesala del dentista (133), en jóvenes con un protector patriarcal (138), en liceanos a quienes los padres de la patria o el inspector general (138) controla y humilla. El narrador está siempre cegado cuando enfrenta a los torturadores, por eso dice que era "como un ciego entre matones borrachos" (135). El espacio más allá de la frazada o la venda guarda el horror, la humillación, la tortura. A la mirada restringida e inmediata que sólo logra ver unas baldosas, unos zapatos, "el dobladillo brillante" de la frazada al que se le presta atención por primera vez, se contrapone al espacio circundante que, por invisible, se transforma en infinitamente amenazante en la conciencia. "Más allá de la frazada, todo era un misterio", se afirma (134). En varias oportunidades, se insiste en el hecho haber perdido la voz, no poder hablar y estar enmudecido, silenciado⁷. No es el silencio de los héroes que no delatan en la tortura, sino el del terror. Además, gritar significa ser escuchado por los que esperan el interrogatorio cegados, e implica así traspasar de un modo perverso la tortura. Concluida ella, persiste el silencio, porque se entiende que transmitir los detalles de lo vivido a los compañeros sería también una manera de propagar el miedo. El relato que leemos resulta ser, entonces, una forma de romper un silencio antiguo impuesto por el horror y una forma de superar la vergüenza y la humillación productos del trato vejatorio y cruel. El chico ha

⁶ Según se indica en *Frazadas*, se trata de una cita del artículo "Primer mes" del editor y escritor Carlos Orellana, publicado en la revista del exilio *Araucaria* en 1978. En *Frazadas* se integra una gran cantidad de documentación de origen muy diverso. El modo fluido en que estos materiales se conectan con la voz principal del relato es un aspecto que merece más desarrollo y elaboración. De manera preliminar apunto que la riqueza del archivo documental que se atrae al libro indica una factura lenta desplegada a través del tiempo, aun cuando la redacción final se diera de forma concentrada y rápida. Se podría pensar que las prolijas notas al pie de página están fuera de lugar en un relato regido por la memoria íntima de las experiencias vividas, pero me parece que al anotar las fuentes se manifiesta la voluntad de hacer del acopio documental un material compartido, tal como la experiencia personal mantiene una clara dimensión social. La dedicatoria del volumen así lo confirma: "A los autores de cada testimonio, voces de una historia de todos, que me he permitido citar."

⁷ La temática es recurrente: "Yo, en el recuerdo, me veo enmudecido", se afirma al retrotraerse al momento en que se lo lleva la patrulla militar al comienzo del libro (37).

encontrado una voz cuando se expone y expone su silencio y su miedo. El adulto de hoy lo acoge y, tal como los presos que cual padres compasivos asisten a los que regresan de la tortura (144), lo escucha y le busca la mirada para reencontrarse en ella, reactivarla y hacerla hablar en su condición amenazada, ensimismada, ensoñada, esquiva, cegada, horrorizada. En la escena crucial, voz y mirada se estrechan para ser fiel a la escritura del testimonio que rescata el silencio y la oscuridad de otro tiempo.

En el diálogo íntimo del narrador con su yo juvenil, donde la mirada es negociación de la identidad y expresión de una subjetividad enfrentada a los embates de la historia, se ha conseguido un reencuentro que se parece a la superación del trauma, pero que nada tiene que ver con la negación, el "dar vuelta la página", ni es una variedad del olvido o la desmemoria: "Estoy viendo a ese chiquillo tratando de respirar bajo la frazada", afirma al inicio del libro el narrador, "[m]e ahoga su imagen que es tan parecida a la de tantos que estuvieron con él. Que respiren. Que no se queden para siempre bajo una frazada" (15). Una manera de levantar esa frazada es integrando al relato materiales de diversos orígenes, atrayendo muchas voces y una amplia documentación. Encontramos, por ejemplo, un gran número de testimonios de ex prisioneros, material periodístico del período 1973-2003, oficios judiciales y testimonios senatoriales, referencias a poemas, documentales y filmes. Con este gesto se pretende, como buscaba Jean Améry, reunir la memoria colectiva y social con la más íntima y personal: trazar un puente y cruzarlo, colocarse asimismo en el entre, observar el trayecto entre una y otra, pero sin abandonar nunca la óptica estrecha, particularizada, personal, que entrega el guión oculto de la memoria (Améry, 1980). En la historia del Estadio persiste a pesar de todo un fondo que, aún después de este esfuerzo, permanece en el silencio, según nos avisa Montealegre: los días que median entre el golpe y el 18 de septiembre, cuando se traslada a los prisioneros desde los camarines y pasillos interiores hacia las graderías externas del recinto. Entonces, los fusilamientos se hacen esporádicos⁸. Son historias apenas documentadas porque de ellas no quedan testigos. No verbalizadas, en silencio, el narrador intuye su guión oculto en las miradas escurridizas que percibe cuando recién llega al Estadio: "[e]n los ensimismamientos, las miradas esquivas, [...] había un testimonio que no se podía verbalizar y que yo no alcanzaba a comprender. Nadie me puso al día. La historia del horror estaba [está?] en silencio" (53). Como nos alerta Walter Benjamin, "For an experienced event is finite -at any rate confined to one sphere of experience- a remember event is infinite, because it is only a key to everything that happened before it and after it" (Benjamin, 1969, p. 202)⁹. *Frazadas* se adentra en una experiencia íntima e histórica que pervive y se multiplica hasta el presente. Al levantar la pesada frazada, el manto del tiempo que cubría a un chiquillo y mirarlo de frente en su desazón, se observa el evento en el recuerdo respetando la opacidad de la experiencia y accediendo a su multiplicidad. Así, se logran vislumbrar también esos silencios.

⁸ Ver 53-55. Montealegre cita al respecto los testimonios ante el Congreso norteamericano en 1973 y en la prensa chilena en 2002 de Pat Garret y Adam Scheisch, científicos políticos norteamericanos detenidos en el Estadio Nacional entre el 15 y 18 de septiembre de 1973 quienes dan testimonio de los fusilamientos masivos de los primeros días.

⁹ "[...] mientras un evento de la experiencia es finito -o en todo caso confinado a una esfera de la experiencia-, un evento que se recuerda es infinito ya que es sólo una clave para todo lo que sucedió antes o después de él" (Benjamin, 1929, traducción de Jesús Aguirre).

Bibliografía

- AMÉRY, Jean. *At the Mind's Limits. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*. Trad. de Sidney Rosenfeld y Stella P. Rosenfeld. Bloomington, Indiana UP, 1980 [1966]. Hay traducción al español: *Más allá de la culpa o la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia, España, Pre-textos, 2001.
- BARTHES, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trad. de Richard Howard. New York, Noonday, 1990 [1980]. Hay traducción al español: *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2009.
- BENJAMIN, Walter [1929]. "The Image of Proust." *Illuminations. Essays and Reflections*. Ed. de Hannah Arendt y trad. de Harry Zohn. NY, SchockenBooks, 1969. (201-252). Hay traducción al español: "Una imagen de Proust", traducción de Jesús Aguirre, *Revista Observaciones Filosóficas*. n. 11, 2010.
<<http://www.observacionesfilosoficas.net/unaimagendep.html>> [2 de agosto, 2012].
- MONTEALEGRE, Jorge. *Frazadas del Estadio Nacional*. Prólogo de Armando Uribe Arce. Santiago, Lom, 2003.
- MONTECINO, Marcelo. *Con sangre en el ojo*. Textos de Ariel Dorfman. México, D.F., Nueva Imagen, 1981.
- MONTECINO, Marcelo (y Christian). *Irredimible: diario 1973*. Textos de Marcelo Montecino y Alfredo Jocelyn-Holt. Santiago, Ocho Libros, 2011.
- WESSING, Koen [1973]. *Chili September 1973*. Ensayos de Pauline Terreehorst y Jeffrey Ladd. New York, Errata Editions, 2010.
- WILDE, Alexander. "Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile's Transition to Democracy", *Journal of Latin American Studies*, Cambridge, Inglaterra, Vol. 31, No. 2, 1999, pp. 473-500.
- YATES, Frances A. *The Art of Memory*. Chicago, Chicago UP, 1969. Hay traducción al español: *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.

María Luisa Fischer: profesora titular en los programas subgraduado y graduado de Hunter College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York cuyas publicaciones incluyen los libros *Neruda: construcción y legados de una figura cultural* (2008) e *Historia y texto poético: la poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn* (1998). Sus artículos dedicados a la poesía latinoamericana, la literatura chilena y la historiografía colonial aparecen en revistas especializadas de los EEUU, Latinoamérica y Europa. Ha examinado temas de memoria, visualidad y literatura en textos de Raúl Zurita, Roberto Bolaño, Juan Gelman, Felisberto Hernández y Bernal Díaz del Castillo, entre otros.

Contacto: maria.fischer@hunter.cuny.edu

Recibido: 06/08/2012
aceptado: 27/09/2012