

Paisajes de infancia en la memoria política: cine documental, novela y narrativa gráfica chilenos

CHILDHOOD LANDSCAPES OF POLITICAL MEMORY: CHILEAN
DOCUMENTARY, NOVEL AND GRAPHIC NARRATIVES

Catalina Donoso

Universidad de Chile, Chile
catadonoso@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo busca poner atención en la creciente relevancia que el discurso infantil y juvenil ha conseguido en cuanto a validar su lugar como protagonista del entramado histórico y social, desde la producción audiovisual, primero, y después en la novela, para luego dedicarse a estudiar, en tres obras de narrativa gráfica, la colaboración que palabra e imagen despliegan al elaborar una cierta narrativa y un punto de vista, así como la dimensión documental explorada en cada una de ellas. Las obras analizadas en profundidad son *Al sur de la Alameda*, escrita por Lola Larra e ilustrada por Vicente Reinamontes (Ekaré, 2014), *Historias clandestinas*, ilustrada por Ariel Rojas y escrita por Sol Rojas (Lom, 2014), y *Las sinaventuras de Jaime Pardo* (Ril, 2013), escrita e ilustrada por Vicente Plaza.

PALABRAS CLAVE: infancia, dictadura, política, narrativa gráfica, documentalidad.

ABSTRACT: This work stresses the increasing relevance of studying children discourse, as a valid territory where history and society could be examined.

It first reviews a context of audiovisual and literary production where the corpus is located. Then, this work studies three graphic novels through the relation between text and image, and the construction of a narrative and a perspective, and their documentary aspect. Three Chilean graphic novels addressed to young readers that cover political topics are examined in this work: *Al sur de la Alameda*, written by Lola Larra and illustrated by Vicente Reinamontes (Ekaré, 2014), *Historias clandestinas* (Lom, 2014), illustrated by Ariel Rojas and written by Sol Rojas, and *Las sinaventuras de Jaime Pardo* (Ril, 2013), illustrated and written by Vicente Plaza.

KEYWORDS: childhood, dictatorship, politic, graphic narrative, documentary.

La publicación de *Al sur de la Alameda*, *Historias clandestinas* y *Las sinaventuras de Jaime Pardo* —obras que analizaré más detenidamente hacia el final del presente artículo— vino precedida por una tendencia en la literatura y el cine documental locales que ya había sido alertada por la crítica y la academia en la primera década del presente siglo. Primero el documental, a través de los llamados “documentales autobiográficos” o “documentales en primera persona”, puso sobre aviso el inminente traslado de la reflexión que abordaba la memoria política desde el ámbito de lo que tradicionalmente se considera el discurso público hacia el espacio de la subjetividad, las emociones y la biografía personal. En esos ejercicios, el lugar de la infancia como posición de recuerdo se volvió fundamental para entender el fenómeno, en la medida en que gran parte de los autores y autoras correspondían a una generación conformada por quienes habían sido niños o niñas durante la dictadura y ejercía ahora su derecho a recordar. Es probablemente el documental *Actores secundarios* (2004) de Jorge Leiva y Pachi Bustos el que inaugura este desplazamiento, al dar relevancia al testimonio de los estudiantes secundarios que se organizaron políticamente en la década de los ochenta en Chile. Si bien la pieza audiovisual no puede catalogarse como autobiográfica ni utilizar la primera persona para organizar su narrativa, es cierto que instala la tensión infancia/política y la pone al servicio de un relato que se construye desde la pequeña historia de cada uno de sus integrantes, en oposición al gran relato aglutinante que había prevalecido en concepciones más convencionales de la idea de compromiso social y militancia. Tal vez sea más difícil determinar qué obra literaria operó como bisagra en

esta transformación del ejercicio memorístico, pero más que destacar la entrada desde la subjetividad (que, en el caso del documental, aparece más claramente como una fisura o una interrogante) algunas novelas, como *Mapocho* (2002) de Nona Fernández, habían establecido la ligazón entre sujeto infantil y memoria política, desestabilizando también de esa manera una concepción que asociaba el imaginario político a un sujeto adulto y, por cierto, público.

Así, me interesa reconocer un fenómeno inicialmente asociado al campo audiovisual, específicamente situado en el género documental, también en otras producciones culturales como la literatura y, en especial, la narrativa gráfica, donde no se había examinado en esos términos. El estudio de un contexto de creación se entiende por sus cruces entre medios y disciplinas y permite entender el audiovisual como un campo en constante relación. En este caso, además, la temática de la memoria –y específicamente los relatos “de los hijos” o de segunda generación– resulta un territorio fértil donde situar dichos diálogos.

Es por ello que, antes de entrar en el análisis de las tres novelas gráficas (*Al sur de la Alameda*, *Historias clandestinas* y *Las sinaventuras de Jaime Pardo*), me interesa situar este pequeño corpus en dos líneas de lectura de los estudios de la cultura que han tenido cierta relevancia en el último tiempo y que ayudan a entender el impacto de las obras dentro de la producción cultural local. El primero de ellos se vincula a los estudios de la infancia y su puesta en discusión respecto de la validez del prisma infantil para entender y analizar la política y sus márgenes. El segundo, relacionado con el primero, implica una revisión de algunas obras representativas de esta tendencia, más o menos reciente, por dialogar con la memoria traumática en el contexto de la dictadura chilena que, como acabo de señalar, impregnó primero el discurso audiovisual y la literatura, un poco después. A continuación desarrollaré algunas ideas en relación con estos antecedentes que nos ayudan a visibilizar su importancia y de qué manera las obras que trabajo pueden examinarse desde estas perspectivas.



INFANCIA Y CATÁSTROFE DE LA EXPERIENCIA

Para exponer las ideas y ejemplos que me interesa destacar, recurriré a un proyecto de investigación anterior, en el que me dediqué a abordar la representación de la infancia en el cine y la literatura chilenos de los últimos años. La perspectiva desde la que abordé la infancia como concepto central o clave de lectura de las obras recoge el carácter conflictivo que

la infancia, en cuanto construcción moderna, posee. Esto es, desde los innumerables intentos adultocéntricos por definirla, institucionalizarla y constreñirla, sin dar cuenta nunca de su complejidad. Así, el corpus se hallaba conformado por un grupo de filmes documentales, novelas y una obra teatral, que poseen personajes infantiles o realizan ejercicios memorísticos en los que se visita problemáticamente la etapa infantil, poniendo atención en el modo en que cada obra desarrolla una suerte de narrativa o lenguaje de la infancia. Para este trabajo en particular, busco centrarme en aquellos que podrían leerse como ejercicios de memoria traumática, como una reconfiguración del recuerdo a partir de la experiencia de la violencia política vivida durante la dictadura militar, con la intención de construir con ellos una suerte de territorio donde me parece que se mueven también las tres novelas gráficas que estudiaré al final del artículo. Los antecedentes que abordo aquí consideran las novelas *Space Invaders* de Nona Fernández, *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza, *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra y *Camanchaca* de Diego Zúñiga; la obra teatral *El año en que nació*, dirigida por Lola Arias; y las piezas audiovisuales *El eco de las canciones* de Antonia Rossi, *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló y *Cuentos sobre el futuro* de Pachi Bustos.

Quiero, en primer lugar, establecer un mapa conceptual desde el que puede sostenerse este análisis y que se funda en la noción de experiencia desarrollada por Walter Benjamin en dos textos y luego revisitada por Giorgio Agamben en su libro *Infancia e historia*. La idea de infancia como experiencia de Benjamin que trato de resaltar aquí aparece en su texto “Experiencia” de 1913, que forma parte de los escritos reunidos en *Metafísica de la juventud*. Allí, si bien no se refiere explícitamente a la infancia, sino a la etapa previa a la adultez, esto es, la juventud, es la oposición que establece con la edad adulta la que me permito utilizar para delimitar el concepto con el que trabajo en este caso. Benjamin sitúa primero a la “experiencia” como un blindaje del adulto, “una máscara inexpresiva, impenetrable, siempre igual a sí misma” (93). La experiencia es la defensa de la adultez frente a su propia vivencia y a la de los jóvenes. Ahora, la juventud, o la preadultez, también posee una experiencia, una vivencia más profunda y no clausurada por la rutina y el tedio, por la renuncia a la lucha. Este concepto vuelve a aparecer, por ejemplo, en “Experiencia y pobreza” (1933) y en *El narrador*. Me referiré especialmente al segundo, en el cual Benjamin, aludiendo al contexto

de la guerra y lo que llama la “catástrofe de la experiencia”, señala: “La cotización de la experiencia ha caído [...]. ¿No se pudo acaso constatar entonces que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable” (60). Sobre este texto, comenta Pablo Oyarzún en la introducción a su traducción de *El narrador*: “[L]o que Benjamin llama ‘comunicabilidad de la experiencia’, no se refiere a modos o procesos de equivalencia u homologación universal de las experiencias, sino que a formas de participación de una experiencia común, la cual, sin embargo, no está pre-constituída, sino que deviene común en la comunicación y en virtud de ella” (13).

En *Infancia e historia*, Agamben utiliza también la noción de experiencia, ahora sí para referirse explícitamente a la infancia, que trabaja no desde la encarnación del concepto en un grupo humano, sino haciendo una abstracción radical del mismo. En el apartado que me interesa destacar, revisa el origen etimológico de la palabra infante, esto es, “el que no puede hablar”. Así, la ausencia de habla, más que un impedimento, es el espacio que alberga a la “experiencia”:

... la constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia “muda”, es desde siempre un “habla”. Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia “muda” en el sentido literal del término, una infancia del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar (63).

¿Cómo conciliar ambas posiciones en la elaboración de un concepto de infancia como experiencia? En los dos autores, lo que la infancia o no-adulthood posee es la capacidad de habitar una vivencia no domesticada ni por el lenguaje ni por la sumisión a una rutina desapasionada y estéril. Estas limitaciones podrían cruzarse con la instauración de una “otredad asignada” a la infancia, desde el universo adulto que trata de interpretarla, que propone Jorge Larrosa, y desde el enigma que encarna la experiencia, por su localización o bien intraducible (Agamben) o bien incomunicable (Benjamin). Esto último contiene un giro respecto de lo que el autor plantea: para Benjamin la experiencia no es incomunicable, puede tornarse incomunicable, y la narración es capaz de restaurarla.

Una vez establecido esto, sostengo que las obras que he escogido como ejemplos constituyen intentos por reconstituir esa experiencia, con el lenguaje de la infancia como herramienta de restauración tras la catástrofe social, política y subjetiva de la dictadura militar. Las voces infantiles personificarían así una visión renovadora de los hechos que reconfiguraría los ejercicios de memoria, desafiando normativizaciones adultas que reducen el trabajo memorístico. Para intentar una organización de las obras literarias y fílmicas, distinguiré tres categorías: las que desarrollan su estrategia a partir de la dupla filiación/desfiliación; las que se centran en la fragmentación narrativa, el juego temporal y la recomposición de una voz infantil; y aquellas que actualizan la violencia pasada, reconociendo su persistencia en un modelo socioeconómico aún vigente.

El primer grupo lo conforman la novela *Formas de volver a casa* y la obra teatral *El año en que nació*. El segundo grupo está formado por las obras literarias *Space Invaders* y *La edad del perro* y las audiovisuales *El eco de las canciones* y *El edificio de los chilenos*. Todos ellos comparten el intento por reconstruir una voz y una mirada infantiles, con el contexto de la dictadura como trasfondo principal. Ya sea desde la reconstitución de los años de la represión dentro de Chile, en el caso de las novelas, como de la experiencia del exilio, en el de los documentales. Por último, la caracterización del último grupo se haya definida principalmente por la propuesta de reconocer la violencia económica, marcada por la segregación social y la implantación forzada de un modelo en los años dictatoriales como un tipo de trauma cuya persistencia en el presente se hace evidente. A este grupo pertenecen la novela *Camanchaca* y el documental *Cuentos sobre el futuro*. Ninguno hace referencia explícita al pasado reciente, pero ambos encarnan, desde una aproximación conflictiva de la experiencia infantil, las carencias y daños causados por un tipo de distribución de lo social. Me parece que todas estas categorías reconfiguran los ejercicios de memoria para proponer, en el diálogo con la infancia, la promoción de un recuerdo y su rescate de una “experiencia” que no se somete a las normas de la lógica adulta y que comunica, y en alguna medida repara, la catástrofe desde su propio lenguaje.

Es importante, además, mencionar otro aspecto que caracteriza sobre todo a los documentales en el que se autorizan las voces y miradas de “los hijos de”, rescatando así la posmemoria no solo como un relato subsidiario de otro más legítimo o auténtico –una memoria “original”,

si se quiere—, sino que uno de pleno derecho, habitado por los recuerdos de infancia de sus autores-protagonistas. Así, el análisis desde la lógica de la posmemoria se hace insuficiente y nos conmina a pensar la memoria de la infancia como un ejercicio que requiere de un aparato complejo: en él, se instalan la fuerza del documento y su carga objetiva, junto con la construcción de la subjetividad, como territorio de incertezas, dudas e indefiniciones. Desde diversos modos, estos trabajos, tanto literarios como audiovisuales, se sitúan en la fragilidad de la memoria, la fragmentación de la experiencia, el cruce de temporalidades y la cualidad cambiante y relacional de la identidad.

El apartado anterior busca delinear un contexto en el que me parece atinante situar las novelas gráficas con las que trabajaré. La propuesta general es señalar que pueden inscribirse en la misma tendencia, pero puntualizando sus diferencias en la medida que se trata de un discurso específico que combina palabra e imagen, sobre lo que volveré más adelante. Por otra parte, me parece pertinente exponer algunas cuestiones generales que se vinculan a los ejemplos anteriores, pero ayudan a entender más específicamente los alcances de las nociones de infancia y política, en el caso de las narraciones ilustradas que abordaré, en cuanto a la infancia y su posibilidad de elaborar un discurso propio, que son relevantes para situar el análisis.

FIGURA INFANTIL Y POLÍTICA

La figura del infante 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, como vimos, 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. Investigaciones de académicas locales como Lorena

Amaro y Andrea Jeftanovic¹ han puesto el acento en el modo en que la perspectiva infantil ha ido ganando terreno en el espacio de la literatura y otras producciones simbólicas.

En segundo lugar, me gustaría también tomar algunos antecedentes del artículo “Infancia y exilio en el cine chileno”, publicado en conjunto con José Miguel Palacios, en el cual se consignan las características de la infancia en el imaginario de la izquierda. Es bien sabido que la imagen de la infancia ha sido utilizada con fines instrumentales, por ejemplo en campañas políticas o publicitarias. Este fenómeno tiene directa relación con la enorme carga simbólica que la infancia como concepto ha venido acumulando desde la modernidad hasta hoy. Esta misma complejidad le permite ser utilizada como figura polifacética dentro de la construcción de distintos imaginarios. En campañas políticas se le suele asociar a la idea de futuro (aunque muchas veces niñas y niños puedan representar también el *pasado* de un adulto). Por esta cualidad de poder encarnar una renovación de lo social, la infancia ha jugado un papel relevante en distintos contextos eleccionarios o de consolidación de un proyecto sociopolítico.

La figuración de la infancia durante el gobierno de la Unidad Popular tiene manifestación concreta en algunas de las imágenes que se difundieron durante el período, desde la misma campaña a la presidencia de Salvador Allende, que incluyó la fotografía de un niño junto a la leyenda “Por ti venceremos con Allende”, o los afiches que celebraban la nacionalización del cobre. Otras políticas culturales y comunicacionales, como la fundación de la revista *Cabro Chico* de Editorial Quimantú o la creación de Escuela de Pioneros en versión local, dan cuenta de la importancia que tuvo la infancia en términos simbólicos y reales para el discurso de la izquierda. Esta presencia de la infancia a través de diversas representaciones simbólicas dice relación con su significación a un nivel que supera lo material y encarna una potencia renovada de futuro. El niño es el futuro que se proyecta, pero también la promesa

¹ Ver Amaro, Lorena. “Modernización y experiencias de infancia en la narrativa chilena de la primera mitad del siglo XX”. En coautoría con Ghislaine Arecheta. *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, N° 29, 2014, pp. 49-60; Amaro, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. En *Literatura y Lingüística*, N° 29, 2014, pp. 109-129; y Jeftanovic, Andrea. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago, Cuarto Propio, 2011.

del adulto que debe ofrecer ese porvenir. Según el estudio histórico de Rojas Flores, “si revisamos la iconografía de izquierda que se produjo con la campaña presidencial de 1970 y durante el gobierno de la Unidad Popular, podremos apreciar la importancia que tuvo en ella la figura de los niños” (625). Cabe agregar que este protagonismo en términos de representación incidió también en la presencia efectiva, al menos como ejercicio de inclusión, de niños y niñas en términos de su intervención en el ámbito público. Las tres obras que reviso aquí puede decirse que se desvían de la pura representación simbólica o la participación efectiva de niños y niñas como “pequeños militantes en formación”, para encarnar ahora la elaboración de discurso *desde* una consciencia infantil que es protagónica y organiza la presentación del relato y, por tanto, produce, y no solo encarna, nuevas representaciones.

En su *Historia de la infancia en el Chile republicano 1810-2010*, Jorge Rojas Flores plantea de qué manera el período dictatorial y el posdictatorial –pese a sus diferencias– no pueden revisarse el uno sin el otro, atendiendo a las continuidades de ciertos procesos relevantes, tanto a nivel mundial como local. En este sentido, las revisiones que estas obras establecen también promueven un encadenamiento que no permite leer el presente sin echar mano a esos recuerdos infantiles. El mismo Rojas Flores declara también en su estudio que el impacto que la represión y la violencia ejercidas durante la dictadura tuvo en la infancia ha sido escasamente estudiado, ampliando este asunto no solo a quienes las vivieron directamente –ellos o sus familias– sino a la infancia como grupo testigo que vio y padeció un entorno marcado por el miedo. Es cierto que, desde la publicación del libro de Rojas Flores a la actualidad, sí ha crecido el interés por estudiar y dar relevancia a la vivencia que niños y niñas tuvieron en los años de la represión dictatorial², y es posible pensar que la aparición de estos productos simbólicos, acá señalados

² Ejemplo de este interés es la publicación de la serie de relatos *Niños* (2013), escrita por María José Ferrada e ilustrada por Jorge Quien, que imagina las historias de treinta y cuatro niños y niñas que fueron ejecutados y desaparecidos durante el régimen dictatorial; así también la exposición “Infancia/dictadura”, exhibida en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos entre abril y julio del 2016, que a través de sus dos secciones –*Infancia/dictadura: testigos y actores* (1973-1990) y *Fragments de memorias: no estábamos solos*– pone en relieve la experiencia infantil mediante el recuerdo de quienes vivieron su infancia durante ese período, centrándose sobre todo en los aportes que la cultura material y visual otorgan para estudiar el fenómeno.

como una tendencia, colaborara en la apreciación de esta perspectiva en particular. Así, no es arriesgado proponer que podemos leer estas obras como intentos, desde la especificidad de lo artístico, por narrar esta experiencia no elaborada desde el discurso oficial y cuyo potencial de transformación del imaginario y las prácticas sociales las posiciona como ejemplos de recuperación de un relato fracturado.

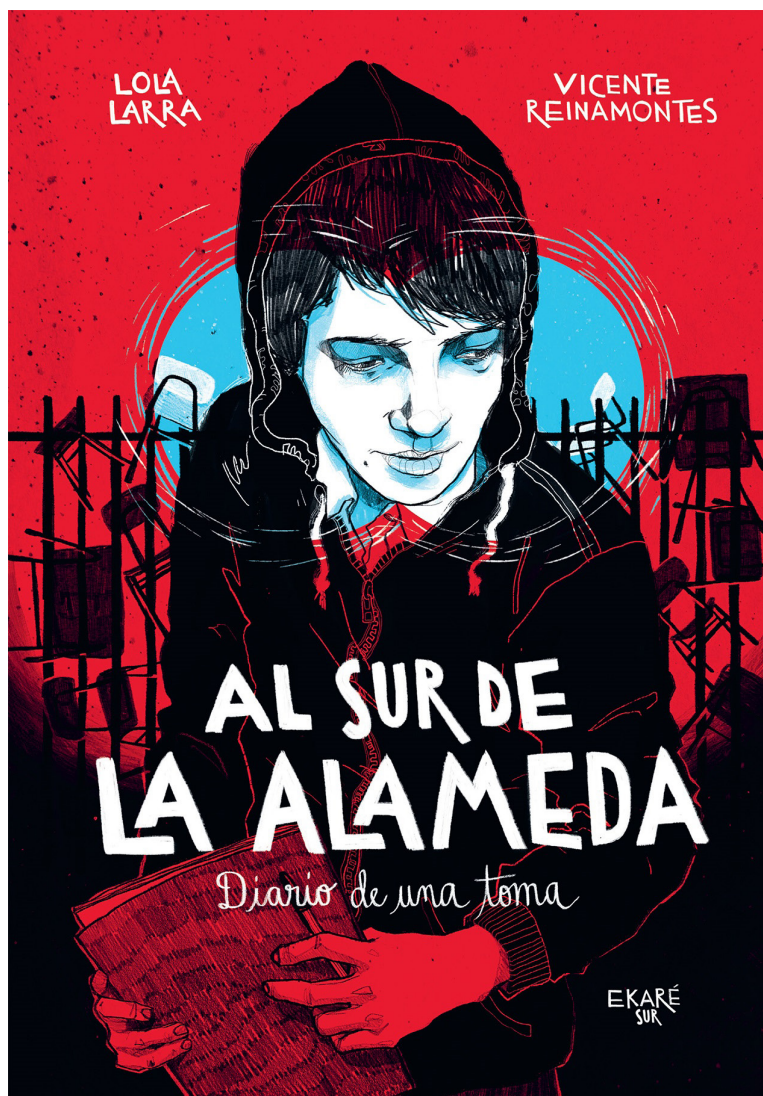
LA VOZ/LA MIRADA: REPLANTEANDO LA HISTORIA DESDE EL IMAGINARIO INFANTIL

Sobre las obras en particular me gustaría centrarme en tres asuntos: la posición de la mirada y la puesta en contexto del relato a partir de distintas estrategias; la subversión de los espacios institucionales tradicionalmente asociados al mundo infantil; y la relevancia de una apuesta de documentalidad que sostiene los relatos. Lo primero me parece crucial incluirlo en textos en los que la palabra está en un estatuto igualitario respecto de la imagen, en lo que Roland Barthes denomina función de anclaje, y no supeditando lo visual a una supuesta supremacía del texto escrito. Ernst Gombrich, por su parte, reflexiona en torno a las diversas funciones comunicativas de lenguaje e imagen, resaltando en esta última su poder de activación o la capacidad para generar estados emocionales en el receptor, mientras la primera destaca por su capacidad para describir y enunciar. En “La imagen visual: su lugar en la comunicación”, Gombrich también explora de qué manera ambos discursos colaboran a la hora de sentar un contexto y delimitar un rango de sentido. Para W. J. T. Mitchel, uno de los teóricos más influyentes en los estudios visuales, la relación palabra-imagen es central para estudiar nuestro modo de habitar visualmente la cultura. Si los estudios visuales han enfatizado en nuestra entrada al giro pictórico y la importancia del “lado visual de lo social” (Guasch 10), no han buscado deslegitimar una cultura hasta entonces dominada por el logos, sino examinar también las interrelaciones que el discurso textual tiene con el visual. El problema fundamental en un inicio fue intentar trasladar los métodos y criterios de análisis desde un campo discursivo al otro, pero, una vez sancionada la visualidad en su estatuto específico, el estudio de ambos y sus relaciones se vuelve crucial. En este sentido, la novela gráfica aparece como un espacio privilegiado a la hora de estudiar

este diálogo, reconociendo que recoge una tradición literaria (la novela), en términos de una ordenación narrativa, aunque se instala también en prácticas más nuevas vinculadas a las tecnologías visuales del siglo xx en adelante. Las tres novelas que analizo pueden también emparentarse con otros ejercicios del mismo estilo, que han explorado la narración visual en el ámbito de la historia política reciente –*Los años de Allende* (Hueders, 2015), *El golpe. El pueblo (1970-1973)* (Pehuén, 2014), *Lota 1960* (Lom, 2015), entre otras–, pero me parece más atinente rescatar la óptica infantil que las aglutina, así como la posición subjetiva, centrada en el ámbito de la experiencia personal, como lugar de reflexión en torno a lo político. Creo que es también importante reconocer como antecedente la producción de caricaturas e ilustraciones políticas que constituyeron un discurso sólido durante los años de la dictadura y la reflexión académica que han generado³. Sin embargo, sin desatender una posible genealogía emparentada con esa tradición, sigo insistiendo en la relevancia del binomio infancia/memoria que ha caracterizado la creación documental y literaria reciente y que me parece un territorio más pertinente a la hora de trazar genealogías y relaciones con las novelas gráficas que examino.

Así, situadas en ese paisaje, su especificidad se instala, entonces, en la tensión entre el texto y la imagen. Para explorar esta aproximación, la primera pregunta que considero relevante hacer es ¿quién mira?, buscando así desentrañar un punto de vista que es, a la vez, literalmente una ubicación de la mirada. Para *Al sur de la Alameda* este asunto es crucial, ya que efectivamente la narración construye un personaje que encarna el ojo testigo y que se ubica fuera del espacio de la toma del colegio. Una mirada que sitúa el punto de vista desde el inicio pero solo se nos revela completamente hacia la segunda mitad del relato y que constituye además un vínculo con el pasado reciente y con otras instancias en que la política marcó la vida de niños, niñas y adolescentes. En este sentido, la mujer que espía desde la casa vecina no aparece como la mirada adulta que vigila y adiestra, sino que se sitúa como nexo con el pasado, desmantelando la idea de tiempo lineal rígido, que es la que a su vez colabora en una concepción de la infancia como proyecto de otra cosa. En ambos textos la ubicación de un lugar de mirada y de una pulsión escópica, un deseo de ver, se encuentra manifestado desde sus imágenes de portada.

³ Maximiliano Salinas y Lorena Antezana son algunos de los investigadores que se han dedicado a examinar la caricatura política y su impacto social y comunicacional.

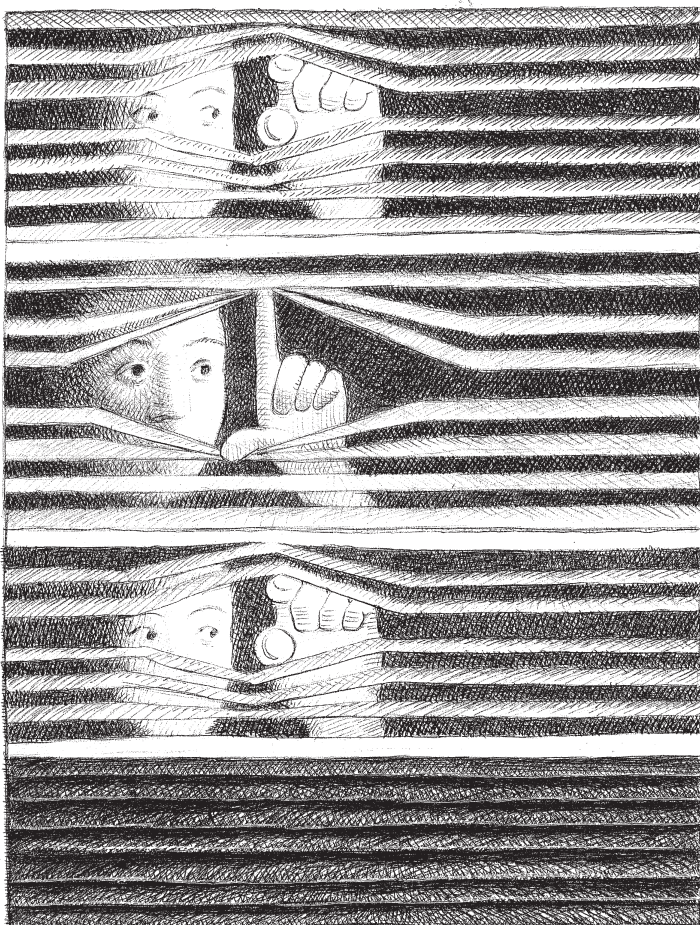


En *Al sur de la Alameda*, unos binoculares señalados en relieve sobre el rostro del protagonista advierten acerca de la importancia de ese vistazo humano y tecnológico sobre lo que allí ocurre, donde los hechos son tanto aquello que se nos muestra como el lugar desde donde se observa.

Esta posición declara dos puntos de mirada, el del protagonista dentro de la toma y la mujer que observa desde fuera. Lo que sucede dentro está también tamizado por estas dos visiones y permite que la historia de la toma en 2006 no pueda entenderse sin una revisión de hechos anteriores en la historia de Chile. La mujer que mira secretamente devela luego su identidad como una profesora comprometida políticamente que había sido parte de la resistencia a la dictadura y había observado a sus propios alumnos y alumnas participar en las manifestaciones de la década del ochenta e incluso vivenciado la desaparición de uno de ellos. De alguna forma, esta mirada externa permea los espacios físicos del establecimiento educacional para leer entre líneas una historia subyacente escrita en sus muros. Este cruce de tiempos es una característica que comparten las novelas y documentales mencionados al inicio, en los que el tiempo lineal se abre paso para reconocer una historia que relampaguea constantemente en su lectura del presente. De alguna forma, podemos aludir a la concepción de memoria que propone John Berger, cuando la invoca en pos de una práctica fotográfica que se haga cargo de la memoria social: “La memoria no es en absoluto unilineal. La memoria funciona de forma radial, es decir, con una cantidad enorme de asociaciones, todas las cuales conducen hacia el mismo acontecimiento” (65). En este sentido, mi propuesta es que estas obras se piensan desde esa memoria radial que está en constante relación con otras imágenes, otras memorias y otros tiempos.

En el caso de *Historias clandestinas*, la portada es una versión modificada de una ilustración interior que nos ofrece a un niño asomándose por una persiana a medio abrir. Así como los binoculares buscan indagar dentro del espacio de la toma, el niño que entreabre la celosía busca saber qué es lo que pasa fuera del hogar, transformado ahora en casa de seguridad. El niño quiere mirar afuera, pero a la vez la rendija es también la posibilidad de explorar dentro de la casa, que es, de alguna manera, lo que la novela hace: retratar la experiencia de una familia que habita en clandestinidad en plena dictadura.

Es interesante este juego de aperturas, en el cual el adentro se abre hacia afuera y viceversa. Este ejercicio de lectura se relaciona además con una narrativa que explora los espacios interiores y privados, dialogando continuamente con mapas, planos y referencias al contexto que delimitaba las condiciones del afuera. Lo que esta operación revela nos permite, por una parte, reconocer que toda experiencia personal se encuentra



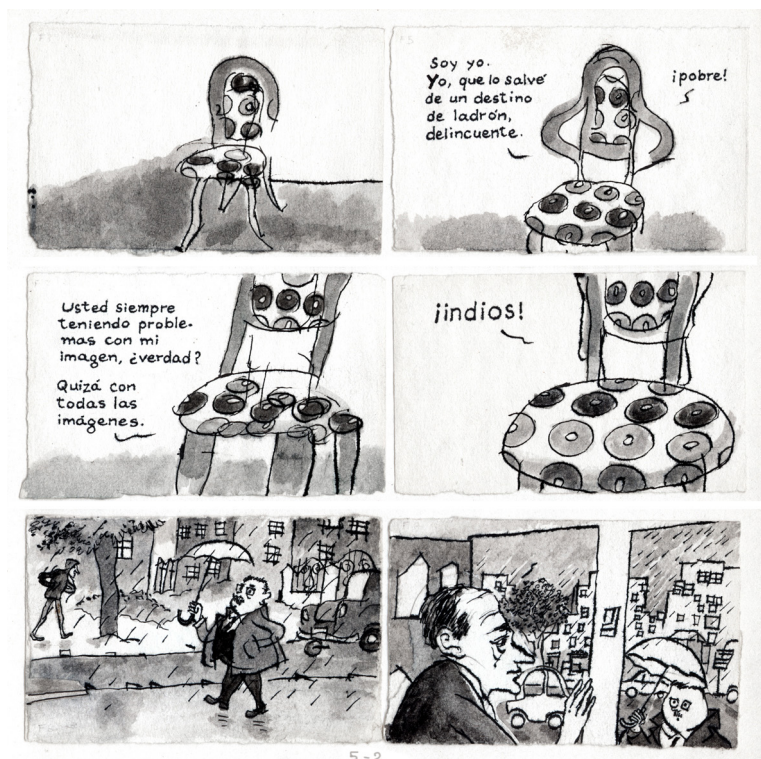
inscrita en un contexto mayor, aunque también la posibilidad de leer todos los espacios, no solo los domésticos y personales, como lugares moldeados por las emociones y las características de cada individuo. En un tercer nivel –y me parece que este es uno de los rasgos del trabajo de los hermanos Díaz– entiende también que dicha experiencia es siempre común, en el sentido que lo que constituye a cada individuo se halla conformado también por las interacciones con los otros.

Y esa “otredad” señala una cuestión también inquietante: que nuestra vida no nos pertenece por entero, que otros –muchos otros– guardan huellas que compartimos o que nos son invisibles, facetas de nosotros mismos que desconocemos, palabras que ya hemos olvidado, gestos emociones... Otra manera de decir que el mito del yo sólo es posible frente a un tú, y entonces no como esencia sino como relación y que ese tú muestra –más allá del inconsciente mismo– la real imposibilidad de la presencia: aquello que somos y que se nos escapa, que sólo existe en la experiencia de los otros (Arfuch, 155).

De algún modo, este tránsito espacial, iniciado por la mirada que viaja hacia afuera, así como la que se repliega, reinstala la noción de comunidad –tan valiosa para el discurso de la izquierda–, que también ha sufrido mutaciones en las últimas décadas, desde una concepción unificada y aglutinante a la de un modo de ser fragmentario y complementario.

Por su parte, *Las sinaventuras de Jaime Pardo* construye un punto de vista más complejo y difícil de definir. Podemos decir que es una mirada que es a la vez interior y exterior, ya que su punto de partida es el recuerdo, y de ese modo se instala “dentro” de la conciencia autoral, que asume una perspectiva que emula una suerte de primera persona anclada en el relato, pero una tercera persona que domina el aspecto visual de la narración. Estamos dentro de la memoria de Jaime Pardo, de su infancia que se desvanece, aunque el modo de acceder a ella en las imágenes es la de una vista que se posiciona en el plano medio, que observa desde una cierta distancia esos materiales que los recuerdos le proporcionan. Un elemento gravitante dentro de las operaciones discursivas de esta novela es que el proceso mismo de la memoria, como ejercicio fallido, se expresa también en el quehacer del artista, en la trayectoria de la representación. Plaza no solo dibuja su proyecto memorístico –la visita al señor López, su profesor en la enseñanza básica y la avalancha de recuerdos que le sucede–, sino que pone en imágenes la dificultad para reconstruir ese recuerdo. Más de una vez el trazado se disuelve, las facciones se difuminan y confunden, materializando la vacilación del mismo ejercicio del recuerdo. Como señala Jorge Rojas Flores en el prólogo de la obra: “De hecho, se ironiza con la imposibilidad de ‘dar con la figura’ de los recuerdos: el dibujo no calza, los trazos parecen escabullirse” (6). En este sentido, no es solo en el nivel temático o en el

de la representación formal de las viñetas, sino en el estilo que atraviesa toda la novela donde apreciamos esta dubitación inherente al contenido que retrata.



5 - 2

Ahora, una diferencia radical entre estas obras, es que *Al sur...* se asienta mucho más fuertemente en el texto para contar la historia y, por ende, posee una estructura más convencional en términos de la exposición narrativa de los hechos. En este sentido, el texto, encarnado muchas veces en el diario íntimo que el protagonista de la historia lleva, introduce un segundo punto de vista, que dialoga con la mirada externa, cuya verosimilitud no es rígida, y nos permite ver situaciones que ese ojo en concreto no podría atestiguar.



De esta manera, la mirada que da vida a las imágenes se constituye desde esa posición de la vigilante y desde la experiencia del protagonista. Es importante señalar que en *Al sur...* la mirada material viene de afuera, pero también el narrador es un *outsider* que simbólicamente se ubica fuera de las motivaciones de la toma y que casi por inercia se ve inmerso en esta coyuntura de participación y compromiso. En ese sentido, la obra funciona en parte como una novela de formación, en que los hechos relatados implican una transformación de la consciencia de quien narra y lo movilizan, en este caso, desde una posición de apatía e incredulidad a una de convicción.

Por su parte, *Historias...* es eminentemente visual, mucho más fragmentaria y dialógica, con múltiples voces y recuerdos conviviendo y encontrándose. Un ejemplo clave de este ejercicio está dado por el apartado “Gatos”, que relata un recuerdo que pertenece a la hermana del protagonista y narrador. Es interesante que no solo ese recuerdo ajeno puede constituir una pieza válida de esta suerte de puzle de la memoria, sino que el nivel formal de la representación se hace cargo también del discurso polifónico, al transformar el estilo de las ilustraciones en uno más cercano al dibujo infantil (la hermana es menor que el narrador), así como las letras que integran las viñetas imitan una letra manuscrita escolar. Este es un caso que nos permite enfatizar de qué manera, en la

obra de los hermanos Díaz, la posición de la mirada no es tampoco única, sino que se traslada y muta, desde distintos personajes a la figura del narrador y desde el afuera al adentro. En *Historias...* los hechos parecen transcurrir cobrando sentido justamente a partir de sus tránsitos entre el interior (de la casa, de los personajes) y el exterior y los intercambios entre los individuos en un contexto social particular.

La obra de Vicente Plaza se inscribe en un lugar intermedio. Si bien la visualidad tiene una preeminencia que no se reconoce en *Al sur...* —donde la palabra no solo articula el relato, sino que se sostiene por momentos con independencia respecto de la imagen—, tampoco se aparta tan radicalmente de la linealidad narrativa como lo hace *Historias clandestinas. Las sinaventuras...* construye su historia a partir de viñetas donde el estatuto textual y visual colaboran de modo reconocible y se organizan a través de una serie de episodios o capítulos que obedecen internamente a cierta ordenación cronológica y de sentido. Sin embargo, dentro de cada apartado o relato medianamente independiente hay también rupturas y dislocaciones, especialmente por la integración igualitaria del espacio interior del narrador en la anécdota externa, una suerte de doble entrada a los hechos en que lo que sucede dentro es tanto o más relevante que la coyuntura que moldea su cotidianidad. Por otra parte, una característica de la obra es la autorreflexividad en torno a la tarea de la creación. No solo en cuanto al proceso de recordar, que, como ya vimos, desnuda el mismo artificio de la ilustración, sino en cuanto a la intertextualidad con referentes literarios del imaginario cultural infantil. El ejemplo más claro de esto es la lectura de *Papelucho* por parte del protagonista (del que se reproducen pasajes enteros mientras vemos a Jaime Pardo leyéndolo) y la aparición de Marcela Paz como un personaje misterioso, que devela a medias su identidad y encarna la pertenencia a una clase social que marca las diferencias del Chile de la época en el mapa mental del niño. Este elemento nos sirve además para ilustrar la tensión entre palabra e imagen y sus mutuas colaboraciones. Cuando el hermano de Jaime le regala *Papelucho*, hay varias viñetas en las que leemos el libro *con* el protagonista y además *lo vemos leer*, en una suerte de paradoja productiva que nos sitúa en un limbo de sentido. Es una imagen de alguien que lee. El acto de la lectura y la apertura de la palabra como entrada a mundos imaginarios, encarnada en la imagen fija y aparentemente vacía de un lector. El lector como imagen y el texto como acto de lectura —que opera simultáneamente en nuestro lugar de

desarman las expectativas. Este ejercicio colabora con la elaboración de un discurso infantil propio que desafía las localizaciones tradicionales de la perspectiva y el universo de la infancia. En ese sentido, la obra de Vicente Plaza encarna la crisis de ambos espacios. El protagonista revela su incomodidad frente a un entorno familiar que limita sus deseos de traspasar el espacio protegido de su “clase”. Pese a pertenecer a un nivel socioeconómico bajo, sus padres se esmeran en recordarle que hay un escalón aún menor, al que no debe acercarse: la población. La casa familiar es por momentos el lugar de la contención y el aprendizaje (es su hermano mayor quien le regala *Papelucho*), pero siempre retorna la tensión entre esta ineludible prohibición de traspasar el límite de su inscripción socioeconómica, que es también el límite espacial de un sector de la comuna en que vive, y desafiar la amenaza de transformarse en ese otro. La familia representa aquí el intento por preservar una identidad que se sabe inestable y precaria, y el gesto de Jaime de desobedecer el mandato desafía la idea de un orden estable e inequívoco. La figuración del “delincuente”, como estereotipo de aquello que el protagonista y sus pares deben rechazar, permite enlazar ambos espacios tradicionalmente asociados a la institucionalización infantil. La madre le impide asomarse a la población a causa de las supuestas malas conductas que quienes habitan ese territorio practican y el profesor de la escuela básica, el señor López, vocifera en clase “¡delincuentes!”, en una alocución que parece cumplir dos funciones simultáneamente: advertir a sus estudiantes sobre la amenaza de esa otredad ociosa y marginal, pero, además, la posibilidad de que sean ellos mismos aquello que niegan ser. En la novela de Plaza esta inestabilidad del yo es permanente, y ya vimos que se representa gráficamente en un estilo de ilustración y en las propias tribulaciones del autor/protagonista por dar con su propia imagen y la de sus recuerdos (al parecer indisolubles). Lo que me interesa destacar aquí es de qué modo *Las sinaventuras...* logra aglutinar en un relato los espacios de la familia y la escuela para interrogarlos radicalmente respecto de sus propósitos. La búsqueda del señor López es gatillante del recuerdo y su respectivo relato es además la conversación que abre y cierra la novela, en una suerte de diálogo circular que no se da por terminado del todo. En el centro, su paso por la escuela técnica es una descripción de fracasos, miedos y sinsentidos en el Chile dictatorial.

UN GIRO A LA DOCUMENTALIDAD

Para terminar, me parece necesario reflexionar en torno al grado de documentalidad en que las narrativas se construyen. *Historias clandestinas* es efectivamente la experiencia de sus autores durante su infancia. Se trata entonces de un proceso de reconstrucción discursiva del niño y la niña que fueron, a la manera en que lo hacen los documentales *El edificio de los chilenos* o *El eco de las canciones*. Por su parte, *Al sur de la Alameda* es una ficción que se nutre de vivencias puntuales de sus autores como testigos y participantes de la Revolución Pingüina del 2006 y su propia participación en el movimiento de secundarios que se organizó contra la dictadura. En este caso, su narrativa podría vincularse más a los ejercicios de Nona Fernández en *Space Invaders* o de Leonardo Sanhueza en *La edad del perro*, esto es, prácticas memorísticas que recalcan en el pasado para construir un relato de ficción.

Sin embargo, cualquiera sea el grado de documentalidad, su interés es crear relaciones con un momento histórico y colectivo, pero constituido desde las subjetividades y experiencias personales. En ese sentido, me gustaría establecer un vínculo entre el documental de Pachi Bustos y la novela gráfica de Vicente Plaza, en cuanto a la temática que perfila el contexto socioeconómico como relevante para entender un tipo particular de violencia, vivida durante la dictadura y que pervive en los años de la transición. En ambos casos, no solo este interés temático las hace peculiares, sino también sus modos de desdibujar los límites entre presente y pasado para constituir una conciencia crítica desde la que se interroga una cierta identidad.

El título del documental de Pachi Bustos, *Cuentos sobre el futuro*, puede muy bien leerse como una cita a una de las canciones más emblemáticas de la banda chilena Los Prisioneros, “El baile de los que sobran”, especie de himno desencantado que denunciaba la trampa de la educación pública chilena y su promesa traicionada. Los cuentos sobre el futuro eran y son la falsa oferta de instrucción a cambio de un mejor porvenir que ya entonces la banda sanmiguelina exponía y que ha sido tema de debate obligado para la opinión pública tras las movilizaciones estudiantiles del 2011. “El baile de los que sobran” forma parte del álbum *Pateando piedras*, editado en 1986. Cinco años después, en 1991, la directora de este documental, entonces estudiante

de periodismo, formó parte del equipo que colaboró en la realización de un noticiero infantil en la población Los Navíos, de la comuna de La Florida. El documental, que entre otros reconocimientos fue elegido como Mejor Película Nacional en Sanfic 2012 y recibió el Tercer Premio Coral del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, es el reencuentro de la cámara de Pachi Bustos con cuatro de los entonces niños que formaron parte del noticiero, para descubrir esta vez sus respectivas vidas de adultos, veinte años después. Podríamos decir que Plaza establece un ejercicio similar, aunque desde su propia biografía. La pregunta fundamental en *Las sinaventuras...* suele rondar la mirada escéptica en torno a la instrucción formal de la que fue parte. El Jaime del presente es Plaza, un dibujante que, a diferencia de los protagonistas del documental de Bustos, ha logrado construir un presente a su medida, pero no gracias sino que a pesar de la educación recibida.

El binomio pasado/futuro, en que muchas veces se encasilla a la infancia, dialoga con el documental de Bustos, en el sentido que cuestiona esta oposición como una pugna irreconciliable, desmantelando la visión más tradicional que entiende la edad adulta como una suerte de “superación” del estado incompleto de la infancia. En el caso de *Cuentos sobre el futuro*, el presente no puede ser leído sino a partir de esa proposición hecha en el pasado; así, el adulto nunca supera al niño, porque es este quien le permite entender quién es hoy. No es un dato menor el que el noticiero se haya realizado durante los primeros años del primer gobierno de la Concertación tras el fin de la dictadura militar, cuando todavía los ecos del himno de la alegría que venía no desafinaban del todo. *Cuentos sobre el futuro*, en cambio, se estrena en medio del desencanto y en el primer gobierno de la coalición de derecha en veinte años. La obra de Plaza se publica cuando la llamada transición ha sido aparentemente superada, pero su aproximación sigue interrogando la separación del pasado, el presente y el futuro para presentarse a sí mismo como una lectura actualizada de la violencia económica instalada en los años de la dictadura y afianzada en los de la transición. De algún modo, *Las sinaventuras...* supera la propuesta de Bustos al señalar tan radicalmente esa fractura desde la misma construcción del autor como personaje y al encarnar esa dislocación no solo en la temática escogida, sino también en su representación, siempre en borrador, en búsqueda, en reparación.

Por su parte, el documental exhibe, como un subtexto que no puede dejar de leerse, los fracasos y desengaños habitados por el supuesto éxito económico que caracterizaría al Chile posdictadura. En una nota publicada por *Diario Uchile*, la directora señala: “En estos días se debate sobre desigualdad y pobreza, pero desde una mirada política, técnica o económica. En *Cuentos sobre el futuro* queremos mostrar la vida cotidiana de las personas que viven esa desigualdad y esa pobreza”. Las que el documental expone son las microhistorias de cuatro personajes, cuatro niños-adultos (en la medida que su pasado infantil es lo que permite interpretar su vida actual) que formaron parte del noticiero y que, en su singularidad, dan cuenta de un estado de cosas en el país completo. Chile es también el país-niño que compró la promesa, el cuento de futuro, y que hoy se enfrenta a su fracaso.

En *Las sinaventuras...*, podemos decir que la infancia, recorrida primeramente como futuro, no como pasado, es la traición de esa promesa y sobrevive en el adulto como reactualización permanente de ella. Así, habiendo sido futuro, futuro dislocado, corrupto, se vuelve ahora a un pasado permanente, ahora sí residuo incómodo que cuestiona el presente.

Las obras de Bustos y Plaza ayudan a sintetizar la propuesta de lectura de este trabajo. En primer término, al ponerlas en diálogo, reafirmo mi intención de situar las tres novelas gráficas en el contexto de cierta producción literaria y audiovisual que reivindica la memoria de “los hijos” –o de la “segunda generación”, como también se le ha llamado—. En segundo término, permite comprender la relevancia del discurso infantil como clave de lectura de la historia, donde las experiencias personales son componentes fundamentales para la elaboración de una memoria común. En las obras estudiadas, el ejercicio de recuerdo es el intento de reparación de una memoria fracturada por la catástrofe. Lo central en *Cuentos sobre el futuro* y *Las sinaventuras de Jaime Pardo* es que la catástrofe no se clausura en el tiempo dictatorial, sino que establece una continuidad a partir de los efectos de la violencia económica y social. Jaime Pardo, que se busca a sí mismo en el trazo de cada dibujo, que se recrea en su encuentro con su profesor de escuela y el engaño de “los cuentos sobre el futuro”, es una figuración encarnada de la presencia del pasado histórico en cada relampagueo del presente.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- ARFUCH, LEONOR. “La autobiografía como (mal) de archivo”. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 143-157.
- BARTHES, ROLAND. “Retórica de la imagen”. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986, pp. 29-47.
- BENJAMIN, WALTER. “Experiencia”. *La metafísica de la juventud*. Barcelona, Paidós, 1993, pp. 93-97.
- _____. *El narrador*. Santiago, Metales Pesados, 2010.
- BERGER, JOHN. “Usos de la fotografía”. *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011, pp. 54-67.
- Cuentos sobre el futuro*. Pachi Bustos, directora, Palenque, 2012.
- DÍAZ, ARIEL y SOL DÍAZ. *Historias clandestinas*. Santiago, Lom, 2014.
- El año en que nació*. Lola Arias, directora, Teatro Finis Terrae, Santiago, 5 de abril de 2013.
- El eco de las canciones*. Antonia Rossi, directora, Parox, 2010.
- El edificio de los chilenos*. Macarena Aguiló, directora, Aplaplac/ Les films d'Ici/ ICAIC, 2010.
- “Estrenan documental que reúne a jóvenes que crecieron en la población Los Navíos”. *Diario Uhile*. 28 mayo 2013, <http://radio.uchile.cl/2013/05/28/estrenan-documental-que-reune-a-jovenes-que-crecieron-en-poblacion-los-navios/>
- FERNÁNDEZ, NONA. *Space Invaders*. Santiago, Alquimia, 2013.
- GAITÁN, LOURDES. *Sociología de la infancia. Nuevas perspectivas*. Madrid, Síntesis, 2006.
- GOMBRICH, ERNST. “La imagen visual: su lugar en la comunicación”. *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Richard Woodfield, editor, Madrid, Debate, 1997, pp. 41-64.
- GUASCH, ANA MARÍA. “Un estado de la cuestión”. *Estudios Visuales*, Nº 1. 12 septiembre 2016, <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>

- LARRA, LOLA Y VICENTE REINAMONTES. *Al sur de la Alameda*. Santiago, Ekaré, 2014.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal, 2009.
- OYARZÚN, PABLO. “Introducción”. Walter Benjamin. *El narrador*. Santiago: Metales Pesados, 2010. pp. 7-52.
- PALACIOS, JOSÉ MIGUEL Y CATALINA DONOSO PINTO. “Infancia y exilio en el cine chileno”. *Iberoamericana*. Vol. 17, n° 65, 2017.
- PLAZA, VICENTE. *Las sinaventuras de Jaime Pardo*. Santiago: Ril, 2013.
- ROJAS FLORES, JORGE. *Historia de la infancia en el Chile Republicano. 1810-2010*. Santiago, Junji, 2010.
- SANHUEZA, LEONARDO. *La edad del perro*. Santiago, Penguin, 2014.
- ZAMBRA, ALEJANDRO. *Formas de volver a casa*. Santiago, Anagrama, 2011.
- ZÚÑIGA, DIEGO. *Camanchaca*. Santiago, Mondadori, 2012.

Recepción: 21.09.2018

Aceptación: 10.12.2018