

“Corazón, canta y no llores, no llores que los dolores hay que espantarlos bailando”*

Daniela Fazio Vargas**

DOI: <https://dx.doi.org/10.7440/res59.2017.14>

Ellas danzan con los desaparecidos
 Danzan con los muertos
 Danzan con amores invisibles
 Con silenciosa angustia
Danzan con sus padres
Con sus hijos
Con sus esposos
Ellas danzan solas
Danzan solas. (Sting 1988)

Inicio este ensayo recordando una interesante reflexión de Nancy Nicholls, cuando advierte que en ciertos campos el arte puede dar cuenta de fenómenos que difícilmente son reproducibles por las ciencias sociales. Así ocurre, por ejemplo, con experiencias como la detención, la desaparición forzada, la tortura y la muerte. Para Nicholls, las ciencias sociales, y en particular la historiografía, enuncian lo ocurrido como un registro fáctico y en algunas ocasiones estadístico, evitando entrar en la *zona oscura y subjetiva del ser humano* donde confluyen emociones y significados. El arte, por el contrario, con su articulación de imágenes, textos, sentidos, emociones e imaginarios, está en mejores condiciones para dar cuenta de este tipo de situaciones “sombra”. Su reproductibilidad, empero, no es total porque, al igual que las ciencias sociales, las obras de arte están ancladas a un presente desde donde se rememora, a la luz de sus propias problemáticas, interrogantes y expectativas (Nicholls 2013, 32). En particular, en este escrito mostraré la relación entre arte, resistencia y memoria, para lo cual tomaré como eje central la canción comprometida (Bravo y González 2014, 24) y la danza en la figura de la “cueca sola”, importantes mecanismos de politización de los jóvenes en un contexto de dictadura.

* Título tomado de una canción de Isabel Parra. Este ensayo fue resultado de la investigación que realicé en el verano de 2016 en Cornell University con el profesor Raymond Craib, gracias al apoyo de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de los Andes. Una primera versión de este trabajo fue redactada en el curso “Desapariciones e (im) posibilidades para la vida tras la catástrofe”, a cargo del profesor Gabriel Gatti, en el verano de 2015.

** Estudiante de Filosofía e Historia de la Universidad de los Andes (Colombia). Últimas publicaciones: *Rusia de los Zares a Putin (1880-2015)* (en coautoría). Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015, y *El mundo de los ochenta: ¿universalismo vs. globalidad?* (en coautoría). Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015. ✉ d.fazio10@uniandes.edu.co

Chile: “acorralado por símbolos de invierno” (Silvio Rodríguez)

El 11 de septiembre de 1973, en horas de la mañana, la Junta Militar, encabezada por el general Augusto Pinochet, emitió una proclama en la que cuestionaba la capacidad del Gobierno para frenar el supuesto caos que imperaba en el país. Tanto las Fuerzas Armadas como los Carabineros exigieron la renuncia inmediata del Presidente, con el objetivo de erradicar el “cáncer marxista” y restaurar el orden perdido. La violencia se desencadenó inmediatamente por todo el país, y los principales medios de comunicación fueron silenciados.

La emisora Radio Magallanes logró mantener sus transmisiones durante esa fatídica mañana, y fue el medio que transmitió la alocución del presidente Salvador Allende desde “La Moneda”, en momentos en que el palacio presidencial estaba cercado y siendo bombardeado por las fuerzas golpistas:

[Yo no voy a renunciar] colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que entregaremos a la conciencia digna de miles y miles de chilenos no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos [...] Tengo fe en Chile y en su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo donde la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores! Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición. (Allende 1973)

Salvador Allende había subido al poder en 1970, al ganar la contienda presidencial con el apoyo de una mayoría relativa de poco más de un tercio del electorado. Durante su presidencia intentó hacer realidad el proyecto político de la Unidad Popular (UP), que buscaba, por vía democrática, emprender la construcción de una sociedad socialista. Desde antes que tomara posesión como mandatario de todos los chilenos, la oposición buscó impedir que llegara al poder, y, al no lograrlo, en los tres años siguientes buscó permanentemente debilitarlo y derrocarlo, para lo cual contó con la connivencia del Gobierno de Estados Unidos, que financió y patrocinó diversas acciones encaminadas a desestabilizar el país.

Hacia 1973 la situación era compleja para las fuerzas de oposición, porque el soporte de los sectores populares a la Unidad Popular iba en aumento, tal como quedó consignado en el apoyo ciudadano a los partidos de gobierno en las elecciones de marzo de 1973. Así pues, no les quedaba más estrategia que la de sembrar el terror, declarar huelgas en sectores estratégicos y propiciar el desabastecimiento, lo que empujó al país al borde del *desastre*: “Largamente anunciado y largamente prefigurado, aunque el golpe se veía venir, nadie vio el golpe” (Stern 2013, 66).

El día anterior al fatídico golpe militar, Allende había considerado la posibilidad de celebrar un plebiscito para superar el difícil momento. La posibilidad quedó truncada porque al día siguiente se produjo el temido golpe militar. En un inicio, muchos pensaron que los militares restablecerían prestamente el orden (un *golpe blando*), eliminarían a los violentos, desarticularían las

facciones de extrema izquierda y luego se retirarían a sus cuarteles y devolverían el poder a la Democracia Cristiana. Así pensaba el presidente que precedió a Allende, Eduardo Frei Montalva, líder del partido de la Democracia Cristiana, cuando sostuvo: “Yo estoy convencido de que vienen los militares. Le van a dar un golpe de Estado pero también estoy convencido de que los militares no van a gobernar mucho tiempo. Tú los conoces. Son capaces de poner orden, pero no de gobernar. Nos van a llamar. Nos van a llamar a los pocos meses y van a devolver el poder a la democracia”. (citado en Stern 2013, 64). Los hechos, sin embargo, se desarrollaron de un modo muy diferente.

¿Cuáles fueron las primeras reacciones de millares de chilenos ante este nuevo poder? Cuando la Junta Militar tomó el poder, no fueron pocos los militantes de izquierda que renunciaron a sus puestos, y tampoco faltaron los que voluntariamente se entregaron a las nuevas autoridades. Nadie imaginaba el destino que les esperaba; como sostuvo Stern,

Después del secuestro, la persona se desvanecía en una nube de secreto, negación y desinformación por parte del Estado. Muchos chilenos creían que ese tipo de violencia del Estado —al otro lado de la frontera establecida por el procedimiento legal y la decencia humana— era un imposible. Fundamentalmente, su sociedad era demasiado civilizada, demasiado obediente de la ley, demasiado democrática para eso. En 1973, muchas de las víctimas se entregaron voluntariamente cuando aparecieron en las listas de las personas buscadas por el gobierno. (Stern 2013, 24)

De hecho, muchos se entregaron sin saber que terminarían siendo ejecutados sin algún juicio o simplemente desaparecidos. ¿No era de esperarse una feroz resistencia, como lo sugiere la imagen del pueblo heroico, capaz de desestabilizar e incluso derrocar a los militares? A todos, el golpe los tomó por sorpresa y les llevó meses y años procesar la magnitud del Armagedón que se avecinaba. El régimen nunca derivó en un *golpe blando*; los militares se aferraron al poder, para lo cual recurrieron a la represión y la intimidación, además de contar con una amplia base de apoyo. Marisa T. testifica que, antes de experimentar en carne viva la represión, siempre había transmitido a sus hijos el orgullo por los militares, pero la violencia de los allanamientos y de las desapariciones la obligó a reflexionar: “No es que no lo creyera sino que en mí no cabía, o sea, yo solo lo creía pero no me cabía a mí en mi cabeza ni en mi corazón” (citado en Stern 2013, 66).

¿Cómo palpitaba el Chile de la dictadura?, ¿cómo se expresaba lo que se estaba viviendo, lo que se había perdido, lo que la dictadura se había llevado?

“Allí amé a una mujer terrible,/ llorando por el humo siempre eterno/ de aquella ciudad acorralada/

por símbolos de invierno./ [...] *Eso no está muerto,/ no me lo mataron/ ni con la distancia/ ni con el vil soldado./* [...] Allí nuestra canción se hizo pequeña/ entre la multitud desesperada:/ un poderoso canto de la tierra/ era quien más cantaba./ [...] Allí yo tuve un odio, una vergüenza,/ niños mendigos de la ma-drugada,/ y el deseo de cambiar cada cuerda/ por un saco de balas". (Rodríguez 1973)

Como menciona el cantautor cubano Silvio Rodríguez, en una entrevista de la revista *La Bicicleta*, (Godoy 1984), "la canción se hizo pequeña" ante la agitación que produjo el golpe y los días que le siguieron, pues quien realmente cantaba era la tierra, la multitud conmo-cionada, la multitud trastocada por el golpe que borró los sueños.

La dictadura militar demonizaba la imagen de la izquierda, de todos los opositores, a quienes consi-deraba traidores, con lo cual pretendía constituir una justificación suficiente para desencadenar todo tipo de violencia: "—el combate contra la subversión— no era más que un aspecto de la reconstrucción de un Chile en ruinas" (Stern 2013, 97). En este punto me gustaría retomar una imagen que sugiere Zygmunt Bauman, para quien, en el momento en que se imponen las *culturas de jardín*,¹ considerando en este caso a la dictadura como una *cultura de jardín*, eliminar todas las "malezas" que alteran el orden se convierte en un imperativo. Las *culturas de jardín* necesitan de super-visión, de vigilancia, y, en este caso, esta función era asumida por la Junta Militar, y más concretamente, por la Policía Secreta, que se encargaba de *eliminar* todo lo que atentara contra el diseño ideal (Bauman 1997, 77-79). Así pues, la Junta necesitaba, en primer lugar, de apoyo y, en segundo lugar, de una imagen positiva del nuevo gobierno que sacara al país del caos, restaurara el orden y eliminara la "maleza". Lo anterior debía manifes-tarse en: 1) la apariencia de justicia y apego a la ley; 2) la utilización de la mujer como protagonista y benefi-ciaria simbólica de la nación redimida; 3) las ceremonias simbólicas. De estos componentes, me centraré princi-palmente en el segundo.

"El silencio y el grito son las metas de este canto" (Víctor Jara)

Desde antes de septiembre de 1973, la mujer chilena fue representada como un ícono y una imagen de *salvación*. Mujeres de diferentes clases sociales ejercieron un rol simbólico en la oposición a Allende: "El silencio

1 Bauman hace alusión a las culturas de jardín destacando la sensación de artificialidad y vigilancia que hay en ellas. Los jardines precisan de atención constante por parte jardinero, quien debe cuidar el diseño, supervisar que no emerjan "malezas", las plantas no invitadas que desafían el orden impuesto. Los jardineros, a diferencia de los guarda-bosques, tienen la intención de transformar el territorio para acercarlo a un "estado ideal fabricado" (Bauman 1997, 77-78).

instaurado en el ámbito público permitiría reforzar la imagen de unidad nacional y de sentido de justicia del gobierno, incitando a los partidarios del régimen a hacer caso omiso de los rumores incómodos y reconocer los aciertos de su gobierno" (Stern 2013, 102). De hecho, ya en 1971, en Santiago, cientos de mujeres se reunieron en sendas marchas golpeando cacerolas vacías como desagravio por la visita de Fidel Castro a Chile, como lo relata Joan Jara:

Como símbolo del hambre a que el gobierno socia-lista supuestamente las sometía, las mujeres lleva-ban cacerolas vacías que golpeaban con cucharas de madera como si se tratara de tambores. La marcha estuvo perfectamente organizada. Las ociosas se-ñoras jugadoras de canasta e invitadas permanen-tes de los cócteles del barrio alto habían encontrado por fin una distracción. (Jara 2013, 181)

Asimismo, las mujeres se convirtieron en una imagen de descontento, debido a la escasez de alimentos y a las largas filas para adquirir los productos básicos de la canasta familiar. La mujer encarnó el coraje, la valentía de iniciar una resistencia ante el *desastre* que se avizoraba. Ellas representaban la necesidad de la acción política para poder defender los valores amena-zados por el gobierno de Allende, entre ellos la familia. Como señala Elena Larraín, dirigente de la agrupación de derecha Poder Femenino: "[Las mujeres se organi-zaron para] recuperar los valores perdidos, la vida del hogar y la tranquilidad; para extinguir las tensiones que destruyen las familias; para que la lucha por la subsis-tencia no sea tan áspera y amarga" (Stern 2013, 104). La Junta aprovechó ese simbolismo de mujeres respetables que representaban *el corazón de la cultura chilena, siendo leales a su familia y a la nación*. La mujer chilena de "familia" soportaba el *peso del sistema marxista* y reaccionó ante la UP, depositando su plena confianza en la Junta, de ahí que Pinochet afirmara: "Rindo homenaje a las madres chilenas, mujeres inspiradas con esa claridad divina que Dios alberga en su corazón. Ellas lucharon por el futuro de sus hijos, lo que cuando se estudien las páginas tristes de este pasado, la Historia les reconocerá" (Stern 2013, 104).

Empero, la mujer no siempre fue la figura que repre-sentaba la conservación del statu quo, como pretendían los ideólogos del régimen. Poco a poco fue apareciendo desde las entrañas mismas de Chile otra mujer, más combativa y resuelta, que luchaba por un nuevo orden de las cosas: las mujeres familiares de los detenidos desaparecidos y de socialistas y comunistas reciente-mente apresados; ellas tenían una visión contrastante respecto del gobierno instaurado con el golpe militar. Fueron estas mujeres, junto con otros familiares, quienes buscaron impedir que triunfara el *silencia-miento*; la única forma de salvar a sus familiares era exponiendo y *des-silenciando* la existencia de los detenidos desaparecidos. El tema debía ser llevado al

dominio público. ¿Cómo? Con acciones callejeras, con huelgas de hambre, con peticiones a la Corte Suprema, con apoyo de la Iglesia —la Vicaría de la Solidaridad, por ejemplo— e, incluso, con manifestaciones artísticas.

Los familiares exigían claridad, exigían verdad, querían saber el destino de sus allegados. Asimismo, interpe-laron a la Corte para que retomara las funciones que la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y la posterior Central Nacional de Informaciones (CNI) le habían arrebatado. De acuerdo con una carta enviada a Pinochet por los familiares de los detenidos desaparecidos en 1977, se estaba llevando a cabo un *genocidio contra todos los que, de acuerdo con el Gobierno, atentaban contra la seguridad*. Artistas, cantantes y músicos alzaron sus voces de protesta, se unieron a los familiares de los detenidos desaparecidos, hablaron por los que no podían hablar, con lo cual ayudaron a *romper el silencio y frenar el olvido*.

Quilapayún fue uno de los grupos que en el exilio se convirtió en una voz de todos aquellos a los que el golpe les había arrebatado la palabra, o la capacidad de encontrar las palabras adecuadas para manifestar aquello que estaban sintiendo, para hablar de lo que no se podía hablar, de lo que estaba siendo silenciado. De hecho, este grupo compuso en 1979 una canción, “Ronda del ausente”, en la cual interpretan la voz de un niño que canta a su padre ausente, mientras espera su llegada, pero, “¿Volverá a jugar con él?”.

“El niño pidió una estrella/ adentro de un cascabel/
la quiere para su padre/ si vuelve a jugar con él/
El padre mirando al cielo/ ve a su niño florecer/ la
noche es jardín al vuelo/ y el viento es un carrusel/
Por muros se sube el humo/ por llanos se va el cor-
cel/ galopa el agua del río/ no la pueden detener/
La nube que emprende el vuelo/ una rosa va a en-
cender/el niño encontró la huella/ y en el sol su re-
dondel./ [...] La casa alumbró el camino/ lucerito de
papel/ la puerta se abre despacio/ a la sombra de un
laurel/ soñando que el sueño pasa/ la vida empieza a
correr/ que juntos están de nuevo/ y el mundo va a
amanecer./ El niño y la madre saben/ que el fuego se
va a encender/ las penas se acaban padre/ se acaba
el anochecer./ La nube pidió una estrella/ adentro
de un cascabel/ la quiere para su padre./ ¿Volverá a
jugar con él?”. (Quilapayún 1979)

La música llegaba a través de medios alternativos a los grandes circuitos de comunicación, los cuales, en los primeros tiempos, tenían una existencia clandestina o discontinuamente tolerada (Bravo y González 2014, 67). A su vez, podía llegar mediante el contacto que mantenían los artistas que se encontraban tanto dentro como fuera de Chile, y además de ello, a través del uso de la parodia o la metáfora, pues eran recursos que permitían transmitir los contenidos sin expresarlos abiertamente.

En Chile, los familiares de los detenidos desaparecidos y las comunidades de derechos humanos rompieron el silencio. Mujeres con carteles y fotografías en sus manos, con consignas ante la Corte, buscaban salvar a sus familiares del olvido; querían conocer el paradero de sus seres queridos y de todos a quienes el Gobierno había desaparecido, aunque este negara sistemáticamente haber tenido participación en dichas desapariciones (Stern 2013, 177). ¿Qué les había sucedido? ¿Volverían a verlos? La música se convirtió en un poderoso medio de expresión, pues permitía protestar, denunciar y forjar un sentimiento de unidad; las personas no se enfrentaban a un dolor individual, había otros que sufrían, otros que querían respuestas, otros que también querían rescatar a sus allegados del olvido.

“¿Dónde están?/ Los bravos compañeros ¿dónde están?/ Caídos en mazmorras, sepultados,/ torturados por las garras de los traidores./ ¿Dónde están?/ La mano del verdugo está en la sombra/ golpea al pueblo y mata oscuramente/ la vida de los héroes de Chile/ se escribe en el peligro clandestino./ Alerta, que vienen los cuervos de muerte./ ¿Dónde están?/ No serán lágrimas por Exequiel Ponce/ será la confraternidad del pueblo herido./ [...] ¿Dónde están?/ Los bravos compañeros ¿dónde están?/ Endurecidos a golpe y a suplicio/ levantando la bandera y la palabra./ ¿Dónde están?/ El hambre de odio y muerte de estas hienas/ se sacia con los mártires del pueblo/ su sangre en el camino del futuro/ será puñal el día justiciero./ [...] ¿Dónde están?/ La sombra del sepulcro y la tortura/ se ciernen sobre nuestros capitanes/ libertad para el patriota y el valiente/ que se abran las cárceles ocultas/”. (Quilapayún 1976)

Asimismo, la Vicaría, Radio Santiago y Radio Cooperativa transmitieron reportajes de dolor y esperanza de los familiares de los detenidos desaparecidos que habían suscrito la carta. Prendieron la alarma pública, ¿dónde están?, ¿qué les sucedió?

¿Dónde está tu esposo? ¿Dónde está la tumba de tu padre? ¿Dónde puedo dejar estas flores? ¿Dónde me puedo arrodillar a rezar? Los muertos estaban en un lugar sin nombre donde yace gente sin rostro. Nos preguntaban: ¿Cómo pueden vivir en apatía? ¿Cómo pueden ser testigos y quedarse en silencio? ¿Cómo pueden vivir en tal indiferencia? ¿Cómo podemos despertar sus corazones dormidos? [...] Fuimos testigos. Silenciados por el miedo. (Rojas y Rojas 2014, 107)

La Policía, en secreto, reinició las visitas intimidatorias a todos quienes firmaron la carta y a los familiares de los detenidos desaparecidos, ¿pero cómo era posible para la DINA imponer de nuevo el silencio? Los familiares se negaron a aceptar el olvido en silencio, seguían con la firme decisión de continuar inquiriendo y mantener sus huelgas como medios para irrumpir en lo público:

“abrigamos el anhelo y la esperanza de volver a abrazar a nuestros seres queridos” (Stern 2013, 177). Los familiares de los detenidos desaparecidos, los huelguistas, eran quienes elaboraban memorias de ruptura, persecución y despertar, tenían miedo, pero no debían permitir que ganara el silenciamiento: “otras personas y otros nudos de memoria² vendrían inexorablemente a reemplazar a los que fueran silenciados” (Stern 2013, 178).

Fue común en las dictaduras militares latinoamericanas, y la chilena no fue ninguna excepción, la desaparición sistemática de los opositores; se les secuestraba, se les aislaba y torturaba para romper su mundo anterior. Los familiares, la Vicaría y los defensores de los derechos humanos tenían que probar la realidad de las desapariciones, pero el Gobierno se anticipó y desenterró, destruyó y dispersó cualquier prueba física que pudiera ser descubierta. Un nuevo velo de silencio se impuso sobre los desaparecidos. Ahora bien, ¿cómo *des-silenciar* lo que ha sido silenciado?, ¿cómo acabar con los temores de los familiares? “[Ellos temían que existiese] el deliberado propósito de cubrir con un manto de olvido una realidad dramática” (Stern 2013, 177). Lo anterior puede verse en la obra de Alfredo Jaar *Geometría de la conciencia*,³ la cual constituye un ejemplo del doble vacío implicado en la detención-desaparición: 1) La muerte sin cuerpo, sin sepultura, sin certezas ni despedida y 2) su posible olvido (Nicholls 2013).

A finales de la década de los setenta, un nuevo contexto surgió a partir del develamiento de los detenidos desaparecidos y el desenmascaramiento de las atrocidades cometidas por la dictadura. Se dio inicio a una guerra de memoria, con bandos de disidentes y sostenedores del régimen que desembocaron en la franja del No y del Sí antes del plebiscito de 1988.⁴ Símbolos de memoria irrumpieron en el espacio público, a través de manifestaciones, huelgas de hambre como signo de desesperación y de determinación de no olvidar, de *des-silenciar*. Uno de los hechos emblemáticos surgido a finales de los setenta fue el descubrimiento de los hornos

de Lonquén,⁵ en los que se encontraron varios cuerpos de personas detenidas y desaparecidas desde 1973. Lonquén impulsó la solidaridad, demostró la verdad de las desapariciones, despertó a millares de ciudadanos y rompió el silencio y la tranquilidad impuestos:

El triunfo de la institucionalización tuvo un correlato: el silencio. Su dimensión más secreta fue el esfuerzo por impedir otro Lonquén, para lo cual se ubicaron los restos humanos de los detenidos desaparecidos enterrados en forma negligente en el pasado y se trató de eliminar todo rastro de ellos, no pocas veces lanzándolos desde helicópteros al océano Pacífico [...] El nuevo Chile en vías de modernización no daba cabida a cierto tipo de gente y cierto tipo de recuerdos. (Stern 2013, 235)

Por esos años, en Chile, en la guerra de memoria había dos enfoques: 1) *el marco de memoria* como salvación, el cual exaltaba la labor de la Junta pues, de acuerdo con ellos, había sido fructífera; Chile había cambiado y estaba en vías de un futuro espléndido, moderno y ordenado; 2) *el marco de memoria* del cierre de la caja, de la caja que guardaba aspectos oscuros del pasado; la Ley de la Amnistía permitía dejar atrás aspectos de la *guerra sucia*, donde olvidar sería un acto unificador y patriótico. Pero, ¿era posible dejar atrás esos dramas?, ¿olvidar a esas personas acalladas por el régimen?, ¿a los cinco mil de Víctor Jara?

“Somos cinco mil aquí./ En esta pequeña parte de la ciudad./ Somos cinco mil./ ¿Cuántos somos en total en las ciudades y en todo el país?/ Somos aquí diez mil manos que siembran y hacen andar las fábricas./ ¡Cuánta humanidad con hambre, frío, pánico, dolor, presión moral, terror y locura! Seis de los nuestros se perdieron en el espacio de las estrellas./ Un muerto, un golpeado como jamás creí se podría golpear a un ser humano./ [...] Llevan a cabo sus planes con precisión artera sin importarles nada./ La sangre para ellos son medallas./ La matanza es acto de heroísmo./ [...] La sangre del Compañero Presidente golpea más fuerte que bombas y metrallas./ Así golpeará nuestro puño nuevamente./ Canto, que mal me sales cuando tengo que cantar espanto./ Espanto como el que vivo, como el que muero, espanto./ De verme entre tantos y tantos momentos del infinito en que el silencio y el grito son las metas de este canto./ Lo que nunca vi, lo que he sentido y lo que siento hará brotar el momento.../”. (“Somos cinco mil” citado en Plata 1976, 53-55)

El poema de Víctor Jara contrasta, a mi parecer, con la propuesta de Luis Camnitzer, según la cual los actos pueden ser divididos entre los que tomamos como dato

2 Los *nudos de memoria* que estudia Stern son configuraciones sociales, espaciales o temporales; son sujetos colectivos e individuales, huellas de los relatos de memoria, eventos que reactivan el debate de cómo se da forma y se proyectan en el espacio público los modos de recordar (Stern 2013, 41).

3 La obra está compuesta por 500 siluetas que aparecen y desaparecen. Ahora bien, una gran parte de las siluetas son de los detenidos desaparecidos pero otra parte son personas vivas. Jaar incorpora siluetas de los vivos, siguiendo a Nicholls, tal vez para vincular la memoria y el presente, los chilenos que murieron y desaparecieron y los que permanecen vivos. La obra está situada en un recinto oscuro y cerrado; allí, una vez entran los espectadores, se desprende una luz desde las siluetas, que se reproducen infinitamente por el efecto de los espejos que están al costado del recinto (Nicholls 2013, 56).

4 Plebiscito celebrado en 1988, en el que la población tuvo que expresarse sobre la continuidad o no del régimen.

5 En la isla de Maipo, cerca de Santiago, se encuentran los hornos de Lonquén, donde, en la década de los setenta, fueron encontrados varios restos de detenidos desaparecidos.

estadístico,⁶ que posibilitan únicamente una identificación genérica, y los actos que permiten establecer empatía. En la mayoría de los actos *contra otros* se busca borrar la posibilidad de empatía, invisibilizando la *biografía*⁷ y *reificando* al ser humano: “Se trata de despersonalizar a la víctima, de ignorar o borrar la historia que la define como un individuo, y en ese sentido, deshonrarla” (Camnitzer 2013, 23). A pesar de que Víctor Jara hable de grandes números y no de individualidades, logra generar empatía remitiendo a los sentimientos y emociones que los detenidos estaban vivenciando. Lo anterior puede constituir una arista para pensar que, quizá, el poema de Víctor Jara es un ejemplo de una simbiosis entre los dos actos que Camnitzer percibía como separados.

¿Cómo fue posible sobrevivir al Chile de la dictadura en esos diecisiete años?, ¿cómo fue posible convivir con los dramas cotidianos? Uno de los recursos utilizados para liberarse de esos efectos fue la música. Por aquellos años se popularizaron las peñas, muchas con fines solidarios, pero más importante fue que la música permitía encontrar un sentido de identidad, una voz propia:

La música traía nuevamente a la vida a los artistas, los valores y las inspiraciones que habían configurado la identidad de cada cual y el paso a la edad adulta. La música evocaba sentimientos de esperanza, justicia, solidaridad o belleza que los transportaban a un mundo de anhelos y posibilidades. (Stern 2013, 180)

Gran importancia tuvo el Canto Nuevo, surgido en estos años, en el que los nuevos intérpretes, con nuevos medios alegóricos, manifestaban el descontento existente con el cual el pueblo se sentía identificado. El canto no solamente creaba identidad, también presentaba un punto de vista, daba a conocer lo que sucedía, para evitar el silencio y el olvido:

También, el objetivo del canto popular no es el de crear identidad o cultura en primer término, sino que tiene un objetivo político, debido a que lo que se hace es presentar un punto de vista, dar a conocer los problemas de un grupo determinado, hacer valer su voz y esforzarse en no ser ignorados, es un camino a cambiar la realidad en la cual se está inmerso, llevando un mensaje de miseria y esperanza. (Carrasco 2009, 23)

El canto permitía ser escuchados, pues los cantantes no silenciaban su malestar y descontento frente a lo que se estaba viviendo. En la década de los ochenta, la banda Los

Prisioneros hizo su entrada, con temas que representaban a una generación que protestaba, a las multitudes descontentas, sin denunciar de forma directa, sino con parodias como “La estamos pasando muy bien” (1986). Ellos debían cuidar sus palabras, y para ello usaron diferentes recursos para transmitir su crítica: “el propio nombre daba a entender que Chile era una prisión” (Stern 2013, 352). Una de las canciones que, a mi parecer, resalta las dificultades de vivir en un país que no proporcionaba las mismas oportunidades para todos, en el que no todos están incluidos, sino que algunos se encuentran por fuera, es “El baile de los que sobran” (1986).

En los años ochenta, el régimen comenzó a perder el control sobre el espacio público. Las manifestaciones callejeras operaron como *nudos de memoria* que quebrantaban el flujo de control. *Los nudos de memoria* se volvieron agresivos y se multiplicaron redefiniendo el espacio público: “la escaramuza ocasional de la memoria había dado paso a un clima de guerra de la memoria” (Stern 2013, 316). El país, como menciona la periodista Patricia Verdugo, estaba conectado, los cacerolazos —ahora contra la dictadura—, las barricadas acompañadas de cantos —la Nueva Canción como Quilapayún o el Canto Nuevo— y celebraciones casi carnavalescas (Stern 2013, 318). ¿La memoria disidente podría destruir el muro de temor del régimen?, ¿cómo controlar las calles si los actos en los que se celebra con símbolos prohibidos —como la consigna de la UP, “el pueblo unido jamás será vencido”— tienen tal resonancia en los espacios públicos? Las calles y las manifestaciones callejeras se volvieron lugares de *des-silenciamiento*: “Para el Chile contraoficial, en particular para la juventud, las quemaduras de Quintana y Rojas⁸ simbolizaron un régimen que estaba dispuesto a matar y torturar a quienquiera se interpusiese en su camino. Ser joven, soñar con un destino mejor y oponerse a la dictadura era una mezcla peligrosa” (Stern 2013, 335).

¿Cómo despertar al país? A través de actividades discretas, discursos, actos simbólicos o de desobediencia civil. Por ejemplo, las mujeres pertenecientes a la Agrupación de Detenidos Desaparecidos (ADD) —fundada en 1976— representan un símbolo de la

6 “La estadística es ese lugar donde el anonimato rige las decisiones y las biografías, la empatía, son imposibles” (Camnitzer 2013, 26).

7 “La eliminación de todos los datos que puedan individualizar y separar a la víctima del anonimato” (Camnitzer 2013, 23).

8 En una protesta organizada en julio de 1986, la estudiante Carmen Gloria Quintana se unió a un grupo que levantaba una barricada, mientras Rodrigo Rojas, un prometedor fotógrafo, se proponía fotografiar las protestas. Un grupo de soldados detuvo a Rojas y Quintana, los golpeó, los empapó de gasolina y les prendió fuego; después de dejar que ardieran e intentaran extinguir las llamas, los envolvieron en frazadas y los abandonaron en un sitio remoto. Rojas murió en los días siguientes, y Quintana se salvó gracias a un tratamiento médico efectuado en el extranjero, asistido por fondos solidarios, y por filas de personas que ofrecían su sangre y piel para los implantes. Ambos jóvenes se convirtieron en un recordatorio del hecho, Quintana siendo un testimonio viviente, y también mediante la constitución de un santuario: las flores, las notas y los poemas dejados en el sitio del horror (Stern 2013, 335).

memoria como ruptura, que se puede percibir en una de las danzas más emblemáticas de la resistencia: la *cueca sola*.

“[Yo brindo por la verdad, la justicia y la razón, porque no exista opresión ni tanta desigualdad, con coraje y dignidad, de este mal hay que salir, vamos a reconstruir, y con cimientos bien firmes, para que jamás en Chile, esto se vuelva a vivir]/ Mi vida en un tiempo fui dichosa/ Mi vida apacibles eran mis días/ Mi vida mas llegó la desventura/ Mi vida perdí lo que más quería./ Me pregunto constante,/ ¿dónde te tienen?/ Y nadie me responde,/ y tú no vienes./ Y tú no vienes, mi alma,/ larga es la ausencia,/ y por toda la tierra/ pido conciencia./ Sin ti, prenda querida,/ triste es la vida/”. (Cueca sola s. d.)

El régimen realzó la importancia de la *cueca* como símbolo nacional, una danza que simbolizaba etapas de un interludio romántico, en la que, mientras la guitarra entona la melodía, se aplaude, el hombre levanta su cabeza y, sonriendo, eleva su pañuelo sin apartar la vista de su pareja (Agosín 2008, 297). Era una música campesina, que había sido despreciada pues se la identificaba mayormente con las clases populares, pero la Junta, interesada en crear emblemas de “chilenidad”, la convirtió en la música y la danza del nuevo régimen. En respuesta, las mujeres de la ADD crearon una forma particular de hacer *cueca*: la *cueca sola*, resultado del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Detenidos Desaparecidos (CFADD). A la canción la acompañaba el baile pero, a diferencia de la *cueca* tradicional, la danza no se efectuaba en parejas, sino que era el baile solitario de la mujer, de la mujer que baila con el ausente. La danza pasó de ser una experiencia galante y agradable, a ser una experiencia de dolor y recuerdo; el pañuelo, ahora lo levanta la mujer, que danza sola en un espacio vacío:

Through the *cueca sola*, the dancers tell a story with their solitary feet, the story of the mutilated body of the loved one. Through their movements and the guitar music, the women also recreate the pleasure of dancing with the missing person. When the women step onto the dance floor, they invoke the dead and perform a dance of life for them. (Agosín 2008, 299)

La *cueca*, como lo expresa Marjorie Agosín, se convirtió en metáfora para las mujeres chilenas que se enfrentaban a las violaciones de derechos humanos. La *cueca sola* se transformó en un símbolo de una lucha, en una denuncia contra una sociedad que desaparece los cuerpos, privándolos de un funeral adecuado (Agosín 2008, 299). Como menciona Gala, una de las mujeres de la agrupación:

Lo organizamos [el grupo] pensando en la *cueca sola*. La *cueca sola* para demostrar de que aquí falta el compañero, para bailarla y como la *cueca* es nuestra

danza nacional, es una danza de pareja es amorosa, nosotras pensamos que vamos a bailar la *cueca sola* para demostrar de que falta, de que el compañero ya no está, pensando siempre en nuestro desaparecido. (Shaffer 1989, minuto 18)

Se evidencia un cambio también en los trajes pues, a diferencia de la *cueca* tradicional, estos dejaron de ser de colores. Las mujeres se vestían ahora con un pañuelo blanco, una falda negra, una camisa blanca, a la que adherían la foto del desaparecido. El baile se convirtió en un verdadero ícono, tanto en Chile como en el exterior, para mostrar que las mujeres no estaban solas. De hecho, el cantante británico Sting participó en estas denuncias de las desapariciones, y en apoyo a las mujeres, tal como se evidencia en su canción “Ellas danzan solas”:

“¿Por qué están aquí, danzando solas?/ ¿Por qué hay tristeza en sus miradas?/ Hay soldados también/ Ignoran su dolor/ Porque desprecian el amor/ Danzan con los muertos/ Los que ya no están/ Amores invisibles/ No dejan de danzar/ Danzan con sus padres/ Sus niños también/ Y con sus esposos/ En soledad, en soledad/ Yo las vi, en silencio gritar/ No hay otra manera de protestar/ Si dijeran algo más/ Solo un poco mas/ Otra mujer sería torturada/ Con seguridad/ Danzan con los muertos/ Los que ya no están/ Amores invisibles/ No dejan de danzar/ Danzan con sus padres/ Sus niños también/ Y con sus esposos/ En soledad, en soledad/ [...] Hey Mr. Pinochet/ Su siembra huele mal/ Y ese dinero que recibe/ Pronto se terminara/ No podrá comprar más armas/ Ni a sus verdugos pagar/ Imagine a su madre/ Danzando siempre en soledad/ [...]”. (Sting 1988)

En este punto, me gustaría traer a colación al artista Jochen Gerz,⁹ quien, a través de sus obras, busca alejarse de la monumentalidad, que por su misma visibilidad se torna invisible. Gerz opta por las ausencias, alusiones a referencias no concretas, que instan a los espectadores a buscar los propios caminos de rememoración para mantener viva la memoria y no caer en el silencio y el olvido: “Nos comprometemos a permaneces vigilantes”, reza la placa, “[...] Frente al vacío, a la ausencia, a la desaparición, sólo quedamos nosotros” (Nicholls 2013, 53). De modo análogo, puede decirse que esto sucede en la *cueca sola*, en la que está presente un juego de ausencias y referencias no concretas, que invitan al público a hacerse partícipe de

9 En el monumento contra el racismo de Sarrebrück, Gerz trabajó con los adoquines de una calle que va desde el centro de la ciudad hasta el Parlamento regional. En cada uno de los adoquines inscribió el nombre de los 2.146 cementerios judíos —conocidos y secretos—, colocándolos hacia abajo. Lo anterior, porque la obra en un principio no fue legal, y sólo más tarde fue aprobada por el Gobierno, y la plaza donde está ubicado el monumento fue rebautizada “La plaza del monumento invisible” (Nicholls 2013, 51-52).

los sentimientos y a no olvidar, manteniendo viva la memoria que pretende ser acallada.

Imagen 1. La cueca sola



Fuente: Rojas y Rojas (2014).

“Si pudiera explicar todo aquello que me inquieta y entre todos construir nuevamente esta historia” (Santiago del Nuevo Extremo)

Con la Ley de la Amnistía (1978), el Gobierno buscó cerrar algunas de las heridas abiertas; las disposiciones eran extrañas, pues:

Los crímenes más serios asociados a la represión política —homicidio, secuestro y tortura— caían dentro de la esfera de la amnistía; otros crímenes violentos pero sin un móvil político claro —parricidio, secuestro de menores y robo con asalto— quedaban fuera [...] amparaba en sus crímenes no solo a los autores directos, sino también a los cómplices y encubridores, servía de excusa legal a los tribunales para sobreseer casos de personas desaparecidas. (Stern 2013, 202)

De ahí que en 1978, varias mujeres iniciaran una huelga de hambre buscando: 1) presionar a las autoridades para

cumplir los compromisos adquiridos, para que respondieran con la *verdad* acerca del paradero de los detenidos desaparecidos; 2) denunciar la amnistía como beneficiaria de los agentes de los servicios de seguridad del Gobierno: “Amnistía pasaría a significar *ocultar* [...] ‘nuestros familiares no pueden perderse en el olvido’” (Stern 2013, 205) 3); llamar a los chilenos a la solidaridad para que conozcan la verdad de los detenidos desaparecidos, de modo que hechos tan atroces no se vuelvan a repetir.

La verdad se sabía y no podía acallarse más, ¿realmente podía olvidarse?, ¿podía cerrarse la caja de la memoria?, ¿podía silenciarse así, sin dar más? La lucha entre los campos de memoria llegó al punto más alto durante la campaña publicitaria del plebiscito de 1988. La *franja del No* luchaba por denunciar lo oculto, buscaba *des-silenciar*, tenían que denunciar. De acuerdo con lo que he venido mencionando, me gustaría resaltar uno de los anuncios publicitarios de esta franja, en el que estaban las mujeres del CFADD, exponiendo sus pérdidas, la desaparición de sus familiares, al tiempo que bailaban la cueca sola. ¿Realmente se votaría Sí para que Pinochet tuviera ocho años más de gobierno? Se imponía hablar, denunciar, tal como lo muestra la canción del grupo Santiago del Nuevo Extremo, “Simplemente”:

“La verdad/ es que no quiero mantener mi nombre atado/ a los días y a los hombres que me vieron derrotado,/ simplemente/ y con la soltura suficiente/ perderle el miedo a todo/ y a los que son diferentes./ Despacito,/ lo que tengo que decir es delicado/ y en verdad me duele más a mí que al que yo acuso,/ enderézate/ y préstale atención a lo que digo/ porque yo estoy cantando por la voz de mis amigos./ Simplemente que estas cosas/ son de todo el que las sienta/ y es mi voz la que las dice/ mas es de todos la conciencia./ Simplemente las verdades/ se van haciendo una sola/ y es valiente quien las dice,/ más valiente en estas horas./ Si pudiera/ explicar todo aquello que me inquieta/ y entre todos construir nuevamente esta historia,/ faltarían/ más palabras, sobrarían sentimientos,/ venga ahora el gran abrazo/ para todos los que quiero...”. (Santiago del Nuevo Extremo s. d.)

Asimismo, es dicente una de las manifestaciones antes del plebiscito, realizada en agosto del mismo año. Varias mujeres se organizaron en grupos, se desplazaron en varios puntos de Santiago, desplegando siluetas negras con el nombre de la persona desaparecida y con un letrero que decía *¿Me olvidaste? Sí o no*; la silueta tenía el espacio para marcar de modo análogo a como se hace en los plebiscitos: “Soy una víctima de la dictadura. Me torturaron, me asesinaron, me desaparecieron. ¿Me olvidaste?” (Stern 2013, 454). Eran figuras de *ausentes-presentes* que se transformaron en *nudos de memoria*. De hecho, durante los años de la dictadura, lo que hizo el Gobierno fue sofocar la exigencia de la memoria reprimiendo la memoria de los disidentes.

¿Había que olvidar? En las guerras de memoria, en las guerras por definir el pasado y el presente del país, las memorias disidentes se enfrentan contra un muro levantado por los gobiernos: “con demasiada frecuencia, las revelaciones sobre el desastre de los derechos humanos, parecían caer en oídos sordos. Un nuevo *marco de memoria*, formalizado en la promulgación de la Ley de Amnistía de 1978, incitaba a los chilenos a cerrar la caja con respecto a un pasado ‘sucio’ pero necesario” (Stern 2013, 190). La memoria se construye y se moldea según intereses y significados actuales. De hecho, la construcción de la memoria forma parte de las luchas políticas, luchas que moldean la memoria, memorias que se enfrentan pero de las cuales se puede encontrar un sentido colectivo. De acuerdo con Elizabeth Jelin, la producción de memoria se sitúa en *campos de disputas*, cuando son memorias que involucran a la sociedad y que se refieren a hechos controvertidos y traumáticos de los que no es posible construir una única e inequívoca memoria, y que las diversas vivencias han llevado a un *disenso poco asumido* (citado en Nicholls 2013, 15). “El escenario en consecuencia, oscila entre el silenciamiento, los brotes constantes de memoria y como señalamos, una disputa por situar y resituar las diversas memorias colectivas en el plano público” (Nicholls 2013, 15).

La construcción de la memoria es “de todo el que la sienta y es mi voz la que las dice mas es de todos la conciencia” (Santiago del Nuevo Extremo)

El pasado no se inscribe mecánicamente en el presente, se recolectan datos, se seleccionan y se dotan de sentido. Decidimos retener ciertas huellas, las *inmortalizamos*, iluminando algunos rasgos y apartando otros a la periferia. Así pues, los recuerdos no son los hechos mismos sino que son el resultado de una construcción inconsciente o consciente, son la combinación de rastros materiales y de sentidos; a medida que los hechos se van constituyendo se van encadenando en relatos que dan paso a interpretaciones, relaciones, graduaciones y oposiciones (Todorov 2013, 21-22). El ser humano está inscrito en el tiempo, y la consciencia del tiempo transcurrido es lo que, siguiendo a Tzvetan Todorov, llamamos memoria:

[El ser humano] sabe que es mortal, que su vida tendrá algún día un final, sabe también que hubo un principio y un transcurso que vincula ese momento inicial con el presente. Esta continuidad se presenta en su conciencia bajo la forma de relato que se reescribe a lo largo de su existencia. (Todorov 2013, 17)

La memoria no debe oponerse al olvido, sino que es un olvido parcial y orientado, un *olvido indispensable*, debido a que siempre implica selección de ciertos sucesos. Así pues, la memoria, de manera consciente o

no, nos orienta respecto al uso que hacemos del pasado. De lo anterior resultan dos formas de relatos del pasado que, más que disociarse, deberían complementarse: la memoria y la historia. La primera es una experiencia subjetiva, individual o colectiva, de un individuo o un grupo que ha vivido un acontecimiento y reconstituye sus recuerdos; la segunda es una reconstrucción intersubjetiva, mas no objetiva, que busca aprehender el relato subjetivo, confrontándolo y sopesando la información, intentando indagar las condiciones que hicieron posible el acontecimiento y sus posibles efectos (Todorov 2013, 25).

Ahora bien, ¿qué entender por memoria? La capacidad de integrar una serie de eventos con un significado; no son los hechos pasados que se recuerdan, sino los significados que se les atribuyen a esos hechos; de ahí que cobren importancia las luchas de memoria. Los significados son colectivos, son una memoria que se comparte; la comunidad construye la memoria, y el campo de la memoria se forma con símbolos, narrativas, valores que la comunidad reconoce como propios. La memoria es hechos, emociones, respuestas, imágenes, confusiones y certezas dotados de un significado. En la época de la dictadura, Chile fue una sociedad con experiencias y memorias divididas que se enfrentaban.

Podría hablarse, quizá, del deber de una *memoria social* y reconciliada que incluya los recuerdos de otros y que dé lugar, también, a una acogida empático-solidaria: “tu memoria es la mía”, objetivando así las memorias subjetivas de lo vivido (Etxeberria 2013, 18). La *memoria social* constituye una articulación entre la memoria colectiva, el marco de sentido ya asentado e interiorizado, y la memoria individual que se puede compartir. De ahí que la memoria esté sujeta a un trabajo sobre los hechos, un *trabajo memorial* de ordenaciones, selecciones, reinterpretaciones y reconfiguraciones. Por lo tanto, construir la *memoria social* supone enfrentarse a la ciega voluntad de olvido, al olvido total, y también implica luchar contra las deformaciones producto de intereses particulares:

[La memoria social] se expresa como un conjunto estructurado de recuerdos socialmente compartidos y sostenidos suficientemente en el tiempo por entidades colectivas con *autoidentidad* [...] que son más que la suma de recuerdos individuales, hasta el punto que podemos hablar de *comunidades de memoria* donde son relevantes los recuerdos de los triunfos, logros y traumas. (Etxeberria 2013, 18)

Este deber de memoria puede concretarse al sintetizar las diversas fuentes de memoria social: 1) las huellas materiales de la agresión o las ausencias de ellas, como en el caso de los desaparecidos, pero que aun así certifican la violencia al destruir sus rastros, 2) el testimonio —memorias subjetivas— de sobrevivientes, allegados y victimarios pues la palabra acompaña a la huella física, se interpreta y se dota de sentido, 3) la memoria judicial,

que persigue un *hacer de la verdad*, que desde la mirada de un juez imparcial reasume los testimonios y busca asignar responsabilidad, 4) el saber de la historia, el relato de los hechos que alimentan el recuerdo y que, desde la distancia del historiador, pretenden alcanzar una comprensión objetiva, global y crítica en función de un *hacer verdad*, 5) las creaciones artísticas, estrategias que intentan ser fieles a la realidad pero articulan ficciones que relatan con radicalidad lo sucedido y que se dirigen a las dimensiones de personalidad de muchos ciudadanos incitándolos a que hagan suya la memoria (Etxeberria 2013, 29-30). Las múltiples fuentes, y sus diversos relatos, guiados por la *intención de verdad y de justicia*, rechazan la pretensión de un relato unívoco y simplificado y apoyan, más bien, una *polifonía de relatos* que se enriquecen armoniosamente y cuyas disonancias tensionan la melodía haciéndola más expresiva: “El relato compartido será precisamente esa compleja polifonía en la que las variedades dejan traslucir una melodía que resulta clave y que expresa la unidad de fondo en la diversidad” (Etxeberria 2013, 43).

Es menester recordar que el contexto que subyacía a la dictadura era la Guerra Fría. De ahí que se demonizara y se viera a los que se oponían al régimen, los llamados subversivos, como marxistas, comunistas y traidores. De acuerdo con Stern, en la década de los setenta se forjaron cuatro marcos de disputa para la elaboración de la memoria: 1) la memoria como salvación, 2) como ruptura irresuelta, 3) como persecución y el despertar, 4) como caja cerrada. Los primeros concebían la toma del poder por parte de la Junta como la salvación para una sociedad que estaba en el caos; los segundos eran las víctimas y los opositores que querían destacar la brutalidad, el tormento, la incertidumbre y angustia producidos por la dictadura; los terceros son los de la persecución y el despertar de la oposición, eran todos aquellos que, motivados por la solidaridad, buscaban la instalación de los derechos humanos y la denuncia de todos aquellos que habían sido afectados por las muertes, las desapariciones y el exilio; los cuartos buscan cerrar la caja del pasado, borrar parte de la memoria, la parte de la guerra sucia, puesto que, de acuerdo con ellos, el recordar no permitirá ninguna unidad: “Perdón, olvido, unidad [...] el olvido significaba generosidad: un gobierno no interesado en el castigo gratuito de los disidentes y dispuesto a la reconciliación” (Stern 2013, 20).

¿Cómo es posible construir memoria a partir de algo que ha sido silenciado? Hay que *des-silenciar* pero, ¿cuál es la mejor forma para hacerlo? ¿En huelgas de hambre? ¿Gritando? ¿Cantando? ¿Danzando? Estas representaciones, estos actos simbólicos que intentaron ser silenciados durante la década de los setenta, tuvieron tanta magnitud en los ochenta como para soportar el olvido, resistieron, y ahora constituyen memoria, y ella es una forma de resistencia al olvido:

Cuando el Chile oficialista comenzó a poner el énfasis en las virtudes del olvido, y la promoción del olvido parecía tener aún mayor valor estratégico para seguir adelante con el régimen militar y su injusticia [...] a partir de mediados de los años ochenta, el recordar pasaría a ser sagrado; la memoria sería una idea moral clave en el discurso que esgrimieron los opositores de la dictadura para hacer avanzar su causa. (Stern 2013, 235)

Las diversas manifestaciones artísticas exponen, a través de diferentes métodos y de reinventaciones, la necesidad de *des-silenciar*. Hay múltiples maneras que se resisten a ser calladas y que se constituyen como fragmentos en esas luchas por la memoria, fragmentos que alimentan una identidad. No se cerró la caja de la memoria, hay olvidos que pueden aún *des-silenciarse*, la memoria no es fija, es móvil y se va construyendo, se deshace y se reinventa. La música sigue manteniendo vivas las tensiones latentes, el Chile de hoy se sigue aferrado a aquellos cánones y símbolos musicales de denuncia de un pasado que quieren y al mismo tiempo no quieren silenciar:

“Yo pisaré las calles nuevamente/ de lo que fue Santiago ensangrentada,/ y en una hermosa plaza liberada/ me detendré a llorar por los ausentes./ [...] Retornarán los libros, las canciones/ que quemaron las manos asesinas./ Renacerá mi pueblo de su ruina/ y pagarán su culpa los traidores./ Un niño jugará en una alameda/ y cantará con sus amigos nuevos,/ y ese canto será el canto del suelo/ a una vida segada en La Moneda...”. (Milanés 1976)

Referencias

1. Agosín, Marjorie. 2008. “The Dance of Life. Women and Human Rights in Chile”. En *Dance, Human Rights, and Social Justice*, editado por Naomi Jackson y Toni Shapiro-Phim, 296-303. Lanham: Scarecrow Press.
2. Allende, Salvador. 1973. Último discurso, 11 de septiembre. <https://www.marxists.org/espanol/allende/1973/11-09-73.htm>
3. Bauman, Zygmunt. 1997. *Legisladores e intérpretes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
4. Bravo, Gabriela y Cristian González. 2014. *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
5. Camnitzer, Luis. 2013. *Arte y deshonor*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
6. Carrasco, Eduardo. 2009. “Canción popular y política”. En *La música popular como símbolo de protesta durante las dictaduras de Chile y Argentina*. Cecilia Flores y Giorgio Cossio Lamilla. Cátedra Virtual para la Integración Latinoamericana. <http://myslide.es/documents/la-musica-popular-como-simbolo-de-protesta-durante-las-dictaduras.html>

7. Conjunto Folclórico de la AFDD. S. d. *La Cueca sola*, “Canto a la esperanza”.
8. Etxeberria, Xabier. 2013. *La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
9. Godoy, Álvaro. 1984. *Entrevista en tres partes a Silvio Rodríguez*. Chile. <http://zurrondelaprendiz.com/entrevistas/entrevista-en-tres-partes-publicada-en-la-bicicleta-0>
10. Jara, Joan. 2013. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
11. Milanés, Pablo. 1976. *Yo pisaré las calles nuevamente*. “La vida no vale nada”.
12. Nicholls, Nancy. 2013. *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
13. Parra Isabel. S. d. *Corazón, canta y no llores*, “Acerca de quién soy y no soy”.
14. Plata, Galvarino. 1976. *Víctor Jara*. Madrid: Ediciones Júcar.
15. Quilapayún, 1976. ¿Dónde están?, “La marche et le drapeau”.
16. Quilapayún. 1979. *Ronda del ausente*, “Umbral”.
17. Rodríguez, Silvio. 1973. *Santiago de Chile*.
18. Rojas, Lizana Ariel y Sol Rojas Lizana. 2014. *Historias clandestinas*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
19. Santiago del Nuevo Extremo, *Simplemente*, N/D.
20. Shaffer, Deborah, dir. 1989. *Dance of Hope*. Estados Unidos.
21. Stern, Steve. 2013. *Luchando por mentes y corazones. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet. Libros de la trilogía “La caja de la memoria del Chile de Pinochet”*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
22. Sting. 1988. *Ellas danzan solas*, “Nothing Like the Sun”.
23. Todorov, Tzvetan. 2013. *Los usos de la memoria*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.