



**TESTIGO IMPOSIBLE: LA MEMORIA EN CONFLICTO EN LA POESÍA DE
POSTDICATURA**

**SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LITERATURA
(MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA)**

**ALUMNO/A: AMANDA JIMÉNEZ
PROFESOR GUÍA: CLAUDIO GUERRERO**

VIÑA DEL MAR, JULIO DE 2020

Esta tesis “Testigo imposible: la memoria en conflicto en la poesía de postdictadura” forma parte del proyecto de investigación Fondecyt Regular No. 1170245, “Poéticas postdictatoriales. Memoria y neoliberalismo en el Cono Sur: Chile y Argentina”, cuyo Investigador Responsable es Claudio Guerrero Valenzuela.

Resumen

En este trabajo proponemos una lectura sobre tres poéticas de postdictadura: *Señor del vértigo* (1994), de David Preiss, *Especies Intencionales* (2001), de Andrés Anwandter e *Inventario de equipaje* (2006), de Antonia Torres. El objetivo principal de este trabajo es analizar cómo estas poéticas representan, mediante un testigo imposible, la fragilidad humana y su incapacidad de superar el trauma de la dictadura. Para esto, se ahondará en el concepto de testigo imposible y cómo este se vincula con la tensión entre consenso/memoria que se presenta en la ciudad, en relación con las grietas, fisuras, y restos. También precisará en el concepto de silencio heredado, vinculándolo con la figura del oyente, el trabajo de duelo y el refugio.

Palabras claves:

Testigo imposible, Memoria, Consenso, Silencio, Trauma.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1: El testigo imposible	8
Capítulo 2: El silencio en la ciudad: consenso y memoria	12
Capítulo 3: Duelo y oyentes	22
Conclusiones	26
Referencias bibliográficas	28

Introducción

Este trabajo nace a partir de la necesidad de interrogar el silencio, aquel silencio que ha permanecido casi imperceptible, pero que de igual forma acecha al Chile postdictadura; durante 30 años ha perseguido al país entre las sombras. Esta necesidad de interrogar se vincula de manera estrecha a los hechos ocurridos en octubre del año 2019, en donde muchos chilenos volvieron a vivir la tortura, resurgiendo los recuerdos de una dictadura que se pensaba superada. El estallido social representó el momento en que por fin se cuestionó, de manera masiva, la vigencia de leyes promulgadas durante la dictadura. Pero también, significó un cuestionamiento de nosotros mismos, de nuestras familias, del pasado y de aquello no dicho, sobre todo en un contexto en que las autoridades hacían un llamado a volver a la “normalidad”.

Para realizar este trabajo, y para tratar de ahondar, en parte, en aquel silencio, nos enfocaremos en la poesía de David Preiss, Andrés Anwandter y Antonia Torres. Poetas que nacieron en dictadura, —1973, 1974, 1975 respectivamente—, pero que en sus poemas no se refieren explícitamente a los hechos, sino que se encargan de evidenciar las consecuencias de estos, sobre todo psicológicas, en una época de Transición a la democracia en donde “el consenso político es solo capaz de “referirse a” la memoria (de evocarla como tema, de procederla como información), pero no de practicarla ni tampoco de expresar sus tormentos.” (Richard 30). Es precisamente en esta falta de práctica de la memoria, que deja atrás a aquellos que ya no están presentes, donde se evidencia el silencio, puesto que se “ nombra a la memoria con nombra a la memoria con palabras exentas de toda convulsión de sentido” (31). Esto también se puede relacionar al uso del término de Transición para referirse a esa época: por un lado, es un término menos doloroso a lo que sería “postdictadura”, el cual tiene una carga traumática; por otro lado, transición remite a una cosa que pasa a otra, un evento que mira y avanza hacia el futuro, del que, por lo tanto, el pasado ya es no es parte. Por esto, en el presente trabajo me referiré mayormente al termino de postdictadura, precisamente porque estas poéticas evidencian la carga del trauma, lo post.

Para evidenciar aquellas secuelas de la dictadura, de las que hablamos recientemente, nos centraremos en *Señor del vértigo*, de David Preiss, *Especies*

Intencionales, de Andrés Anwandter e *Inventario de equipaje*, de Antonia Torres, poemarios que, si bien han sido bastante estudiados, aún no adquieren la relevancia que deberían. *Señor del vértigo* se publica en su versión temprana en 1992, con un David Preiss de veinte años, que complementa el texto con una versión final dos años más tarde. El autor es psicólogo y sociólogo. *Especies Intencionales* se publica en 2001, el cual vendría a ser el segundo poemario de Andrés Anwandter, Licenciado en Psicología, y con el que en 2002 recibiría el Premio Municipal de Poesía. *Inventario de Equipaje* se publica en el año 2006, el cual consiste en una recopilación de sus obras anteriores, *Las estaciones aéreas* (1999) y *Orillas de tránsito* (2003), más doce poemas inéditos. Su autora es periodista, hija del poeta Jorge Torres.

Dentro de los estudios que acontecen a este trabajo, nos encontramos con *Los naufragos* (1998), texto escrito por Javier Bello, en el cual el autor ahonda sobre el concepto de naufragio que caracteriza a los poetas de su generación, los cuales, también en sus poemas aluden a sujetos perdidos: aquellos poemas “están cruzados por la presencia de "peregrinos", "caminantes", "navegantes", "argonautas" (...)”¹. Años más tarde, vuelve a retomar estas ideas en “Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura” (2011), señalando que la figura del naufrago se constituye a partir de lo fantasmagórico y de “una percepción perdida que encuentra refugio en la escritura del espacio cerrado, heterotópico (...); territorio que también está a la deriva” (41). Sumado a estos, también podemos ubicar “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición” (2010), texto en el que Magda Sepúlveda toma las referencias de Bello, de los naufragos como “buscadores de secretos y tesoros”², precisando que en estos textos se le otorga “a la voz del que vuelve de la muerte el poder de aludir a los objetos de amor perdidos: territorios, ciudades, comunidades populares y otros muchos extravíos.” (Sepúlveda 79). La autora profundiza sobre el concepto de territorio, como posesión básica que debe de tener el sujeto, pero que, en estas poéticas, los hablantes no poseen; son sujetos que hablan “desde la infelicidad, sin rabia, sólo aconteciendo dentro de tiempos muertos, como si el sujeto no estuviera anclado en una época determinada, sino en un tiempo sin horas” (Sepúlveda 87). Son sujetos que no pertenecen a ningún lugar y que, a la vez, no tienen nada que les

¹ Bello, Javier. Los naufragos, en <https://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/naufragos1.htm>

² Bello, Javier. Los naufragos, en <https://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/naufragos6.htm>

pertenezca, nada que los ancle; están y no están a la vez. Con relación a la misma cita y a lo que expresa la autora sobre que se habla “desde la infelicidad, sin rabia”, Roberto Onell, hace un comentario similar en “Tres notas para tres poéticas: David Preiss, Rafael Rubio y Juan Cristóbal Romero” (2011), señalando que “el denuesto de la matanza de la guerra nunca degenera en odio; más bien, en la poesía se dignifica en compasión y hasta en ternura ante tanta fragilidad humana.” (Onell 137). Los hablantes son sujetos que han quedado con marcas, herida y traumas. Son cuerpos incompletos, incapaces de unir sus piezas, porque el pasado no les pertenece; no tienen identidad, lo único que les queda son restos, ruinas y fantasmas.

A partir de lo anterior, y como forma de conducir la investigación, se pretenderá responder a la siguiente interrogante: ¿Cómo estas poéticas dan cuenta de la imposibilidad de construcción de una identidad en el Chile de postdictadura? Para resolver esta interrogante y construir nuestra hipótesis de lectura, nos apoyaremos en la idea planteada por Nelly Richard de que, aquellos espacios de silencio en la memoria no buscan apelar a un saber que “las reconcilie nostálgicamente con la totalidad dañada ni que se suture sus cortes para reintegrar lo cortado, lo fraccionado, a una nueva plenitud del origen. Insisten más bien en la rotura de la serie (...)” (79). A partir de esta idea de buscan exposición de lo fragmentario, se construye la hipótesis de que la poesía chilena postdictatorial representa, mediante un testigo imposible, la fragilidad humana y su incapacidad de superar el trauma. La poesía de postdictadura se constituye a partir del desecho: poesía de aquellos que no vivieron la violencia como tal, pero que en ellos quedó el rastro; cargan con las secuelas del pasado, que ha imposibilitado la construcción de un relato, y a su vez, la construcción de una identidad chilena en la que también se tome en cuenta a los ausentes. Para poder comprobar dicha hipótesis se ha dividido la investigación en tres capítulos. En el primero de estos, se analizará la figura de testigo imposible, el cual se entrelazará, sobre todo, con referencias teóricas de Agamben. En el segundo, se ahondará en implicancias de la tensión consenso/memoria y cómo, a partir de esto, se evidencia la presencia del silencio. Y en el tercero, se precisará en el concepto del oyente y cómo este, ante todo, se evidencia en la poesía de Antonia Torres. De esta manera se pretenderá cumplir con los objetivos específicos de la investigación: en primer lugar, identificar los aspectos, características y formas más relevantes presentes en cada poemario; en segundo lugar, evidenciar las

características en común que tienen las tres poéticas y como se vinculan al contexto del país; en tercer lugar, analizar la relación entre testigo imposible y las fisuras/espacios de silencio que se presenta en las poéticas postdictatoriales.

Capítulo 1: Testigo imposible

Para la realización de este trabajo, me quiero tomar de la definición de testigo imposible de Magda Sepúlveda en su artículo “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”: “uso la idea de testigo imposible para referirme al que vio todo y que, por tanto, la experiencia acabó con su vida.” (84). Una parte de esta definición es tomada de la que nos entrega Agamben (2000) de *superstes*, la cual hace referencia “al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él.” (15). Agamben explica que *superstes* es una palabra en latín que se usa para hacer referencia al testigo. Es un término complejo, puesto que, si bien el sujeto “está condiciones de ofrecer un testimonio”, existe al mismo tiempo una imposibilidad de testimoniar. Para comprender de mejor manera estas referencias, es necesario que analicemos uno de los poemas de *Señor del vértigo*, de David Preiss, titulado “Las mariposas de Theresienstadt”:

He visto las mariposas de Theresienstadt,
 Pero no hay mariposas en Theresienstadt,
 ¿qué si no son mariposas?,
 ¿qué si no son de Theresienstadt?
 Yo he visto las mariposas de Theresienstadt.
 He visto los capullos de Theresienstadt,
 Pero tampoco hay capullos en Theresienstadt,
 ¿qué si no son de pétalo?,
 ¿qué si no son de Theresienstadt?
 Yo he visto los capullos de Theresienstadt.
 He visto los niños de Theresienstadt,
 ¿qué si no son de capullo?,

¿qué si no son de Theresienstadt? (Preiss 30).

En este poema el hablante lírico da cuenta de las cosas que ve, pero no está seguro de si son reales; duda hasta de su propia existencia. Dice que ha visto “las mariposas de Theresienstadt”, pero “¿cómo saber que esa situación misma existió? ¿No será el fruto de la imaginación de nuestro informador? O bien la situación no existió como tal, o bien existió y entonces el testimonio de nuestro informador es falso” (Lyotard 15). Es aquí donde se presenta el testigo imposible: si el testigo realmente hubiese estado en Theresienstadt, no debería estar vivo para contarlo. Esto lo podemos homologar a lo expresado por Lyotard:

Haber "visto realmente con sus propios ojos" una cámara de gas sería la condición que da la autoridad de decir que la cámara existe y persuadir así al incrédulo. Aun hay que probar que la cámara estaba en el momento en que se la vio. La única prueba aceptable de que mataba es la de que uno esté muerto. Pero si uno está muerto no puede atestiguar (15).

Esta imposibilidad de testimoniar se ve reflejada en el poema de Preiss cuando el hablante lírico repite continuamente “yo he visto”: hace referencia a un yo, que a la misma vez es un no-yo. Es un yo que cuestiona su propia existencia, y que no logra ubicarse dentro de un espacio ni tiempo determinado. Cuando afirma que “ha visto”, no logra definir dónde está ni cuándo está en el momento en que “vio”. El lector tampoco logra definir si ese “he visto” se refiere a un pasado lejano o algo que ocurrió recientemente. Esto también se relaciona directamente con la interpretación que se le dé al poema y al poemario en general: ¿el hablante está comentado el holocausto? ¿O algún momento de la dictadura? Si bien, en este poema se remite al campo-ghetto de Theresienstadt, al igual que se establecen referencias de otros lugares relacionados con el holocausto, se ofrece la posibilidad de cuestionar si realmente son estos los lugares a los que el hablante busca referirse o si los emplea como un medio para la significación de su propio país. El hablante del poema es un sujeto que ya no existe y que, por lo tanto, la muerte le ha quitado su territorio. Por esto, el poema puede remitir a cualquier lugar. Con relación a lo anterior, podemos encontrar otro poema de Preiss, que se titula “Oración del sobreviviente”:

Padre de los padres,
he visto caer uno por uno los cristales del polvo

como mantos estériles,
he visto naufragar uno por uno a los hombres:
helos: pecios disueltos sobre la batalla y sus aguas.

Padre de los padres,
he visto separarse las aguas de un mar gigante y extraño,
he visto, entonces, un hombre, uno solo,
más vi tras él una manada de hombres y repetirse
en sus espaldas la muerte.

Padre de los padres,
concédenos el agua nuevamente,
sálvanos, oh Dios, por el agua y desde el agua,
protégenos, oh Dios, de la arboleda en la arboleda.

Padre de los padres:
¡Recógelos, Señor! ¡Recógelos! (57).

Al igual que en el poema anterior, el hablante insiste en el “he visto”, pero no se logra descifrar de manera clara desde donde ve; quizás el sujeto también se encuentra en el mar, quizás allí se encuentra su cadáver, mientras su alma observa todo desde otro lugar. De todas formas, el hablante es un ser que no tiene territorio, que no pertenece. En relación con esto, la referencia al mar en el poema acentúa esta no-pertenencia; el naufragio, la muerte. Este poema se vincula de manera estrecha con el poema “Pasan ahogados por la ciudad”, de Antonia Torres, perteneciente a *Inventario de Equipaje*:

de tanto en tanto,
pasan cuerpos flotando.

Río arriba en busca del origen, unos
descienden al mar inconcluso, otros.

Pasan muertos a recordarnos el sonido azul

de los días inútiles a la deriva
añadiendo silencio al silencio
fracturando el tiempo horizontal y leve.

Por vías donde antaño cruzaban
lanchones cargados de chicha, murta y hongos
transcurren, por épocas, cadáveres pensativos
marcándole el paso al tiempo
metrónomos de la lluvia. (83).

En este poema, se vuelve a hacer alusión a cuerpos en el agua, a cuerpos que naufragan “Río arriba en busca del origen”. El hablante, al igual que el del poema anterior, es un sujeto que no habita en un lugar determinado, pero que ve: observa como “transcurren, por épocas, cadáveres pensativos”. El hecho de que el hablante no indique el momento en que ocurre la situación, y que solo señale “por épocas”, evidencia que, además de no pertenecer a un lugar, tampoco pertenece a un tiempo determinado; se encuentra y no se encuentra a la misma vez. Es precisamente en esto donde se evidencia la tensión testimonial: “to be, precisely, neither simply nor simply outside, but paradoxically, both inside and outside” (Felman 232). Esta cita hace referencia a *Shoah*, película del director Claude Lanzmann sobre el testimonio del Holocausto, y expresa la paradójica imposibilidad que arrastra el acto de testimoniar: “it is not really possible to tell the truth, to testify, from the outside. Neither is it possible, as we have seen, to testify from the inside.” (232). En el análisis de la película, así como en la cita, Felman cuestiona constantemente estas dos formas de dar testimonio; desde adentro y desde afuera:

Is it possible to witness Shoah (the Holocaust and/or the film) from inside? Or are we necessarily outside (outside the blazes of the Holocaust, outside the burning of the witness, outside the fire that consumes the film) and witness it from outside? What would it mean to witness Shoah from inside? (227).

Testimoniar desde adentro contiene, precisamente, un elemento imposible porque “los "verdaderos" testigos, los "testigos integrales" son los que no han testimoniado ni

hubieran podido hacerlo.” (Agamben 34). Dar testimonio, desde adentro, solo es posible para los muertos, y quienes no han muerto, no pueden dar testimonio de los hechos, porque representan algo inconcebible e indescrutable:

Testifying from inside a death camp would mean, at the same time, equally impossibly, *the necessity of testifying from inside the absolute constraint of fatal secret*, a secret that felt to be so binding, so compelling and so terrible that it is often kept secret even from oneself. (Felman 228).

Dar testimonio, implicaría entonces conocer ese *secreto fatal*, y para eso se debe estar en el interior de los hechos en los campos de exterminio. Esto, a la misma vez, imposibilita la existencia de un testigo externo (*outsider*): no se puede dar testimonio de algo que no se experimentó, puesto que “los que no han vivido esa experiencia nunca sabrán lo que fue; los que la han vivido no la contarán nunca; no verdaderamente, no hasta el fondo.” (Wiesel, 1975, citado por Agamben 33). En este sentido, la imposibilidad de que exista un testigo externo se encuentra precisamente en que lo interior no puede revelarse; “the inside is untransmittable” (Felman 231).

Entonces, lo que ahora nos toca preguntarnos es ¿qué sucede con la memoria de un país cuando los hechos de tortura vividos no pueden transmitirse? O, como lo plantea Sandra Navarrete (2018), “¿qué sucede cuando los sujetos traumatizados no elaboran su experiencia en un nivel público ni privado? ¿Cómo afecta este silenciamiento a las nuevas generaciones de la memoria?” (13). En el texto del cual se desprende la cita, Navarrete establece que, cuando no ocurre la elaboración de la experiencia traumática, en este caso de la dictadura, se evidencia una herencia del silencio, “se instala un silencio avasallante y omnipresente en las nuevas generaciones” (13). Este silencio, que sigue estando presente, afecta a los sujetos a modo de secuela traumática. Esto lo veremos con mayor precisión cuando hablemos de consenso y memoria.

Capítulo 2: El silencio en la ciudad: consenso y memoria

Como se menciona en el apartado anterior, luego de la época de dictadura se instala una especie de presencia silente, un silencio heredado, el cual nace a partir de la

imposibilidad de nombrar el trauma por parte del testigo. Este silencio se hace presente en forma de fantasma/espectro que persigue a las nuevas generaciones y que se busca «exorcizar» mediante el consenso, es decir, a través de “un modo de estructuración simbólica de la comunidad, que evacua el corazón mismo de la comunidad política, es decir, el disenso” (Rancière 28). Esta forma de estructuración supone una “normalización” de lo político, que busca “atenuar las marcas de la violencia (...) y hacer que ya nada intolerable, nada insufrible, eche a perder las celebraciones de lo llevadero.” (Richard 30).

En otras palabras, el consenso es un intento por apaciguar los conflictos que marcaron el pasado, bajo la “ficción de una comunidad reconciliada” (Castillo 83). Es este carácter ficcional precisamente lo que las poéticas postdictatoriales ponen en evidencia, puesto que el consenso no logra por completo “conjurar el fantasma de las múltiples roturas y dislocaciones de signos producidas durante la dictadura” (Richard 28). Como menciona Andrés Anwandter, contamos con una «película muda» que nos acompaña continuamente: “Película muda / que corre detrás de nosotros/ pegada al pavimento (17). Este fragmento del poema “Formaciones”, perteneciente a *Especies Intencionales*, hace referencia a nuestra propia sombra, la cual nos persigue mientras caminamos, y de la cual no nos podemos separar, siendo una metáfora de los hechos de la dictadura; por más que se intente permanecer ajenos a estos, nos pertenecen. Esta idea se repite en todo el poemario: una historia que el consenso busca cubrir con asfalto, bajo una aparente normalidad, como podemos ver en “Si escarbas en lo escrito encuentras huesos”:

pero el suelo de la historia es pavimento
 la vereda que transito al elegir cada vez
 un oficio que alcance —veloz— el futuro
 molicie del insomnio nacional (43).

En este fragmento de poema podemos notar que la inicial del primer verso está escrita en minúscula, dando la sensación de que es una continuación del mismo título: “Si escarbas en lo escrito encuentras huesos, pero el suelo de la historia es pavimento”. El pavimento es lo que separa a la historia del presente; debajo de este se encuentran escondidos los huesos de los cuerpos violentados en la dictadura. Estos huesos perturban “lo llevadero”, por lo que es necesario que permanezcan sepultados para poder mirar hacia

el futuro, ese futuro que el mismo hablante lírico intenta alcanzar. Esta idea también se expresa en el poema “Reparaciones”:

Los bulldozers que remueven cada tanto
 estos suelos para hacer otro camino
 hacen temblar mi osamenta.

Las noticias

la destierran y la vuelven a enterrar.

Ya me aturde nuevamente el traqueteo
 de picotas y taladros: remodelan
 una vieja carretera hacia el futuro.

Los vehículos que pasan veloces
 por la historia desplegada en concesiones
 y proyectos urgentes, remecen
 mi recuerdo bajo todo el territorio. (45)

El título del poema, reparaciones, remite a una reparación simbólica: una forma de atenuar el daño, de pacificar el sufrimiento del pasado, pero que al final, son solo formas que permiten un avance hacia el futuro, lo que se acentúa al mencionar que “remodelan una vieja carretera hacia el futuro”. A diferencia del poema anterior, el hablante lírico no se encuentra presente en el lugar, sino que se encuentra bajo tierra. Desde ahí, el hablante puede sentir el movimiento generado por los bulldozers, taladros, autos, pero no puede hacer nada; el mundo avanza mientras él está enterrado. Es precisamente en esta “imposibilidad de hacer algo”, donde se evidencia un testigo imposible, puesto que el hecho traumático que experimentó el sujeto acabó con su vida y, por lo tanto, ya no puede relatarlo. Esto también se refleja en la forma del poema, dado que hay un intento por representar el ritmo psíquico del testimonio a través de la ruptura del verso: “it can record the slight (but meaningful) hesitations between word and word that are characteristic of the mind’s dance among perceptions but which are not noted by grammatical punctuation”

(Levertov 79). A través de la ruptura del verso, se evidencia el desarrollo de los pensamientos y sentimientos del hablante, las dudas en el proceso de testimoniar, así como también remiten a la temporalidad histórica y político-social y “sus desarmaduras de relatos, de sus quiebres narrativos de sus trastocamientos de habla.” (Richard 78).

Del mismo modo, la forma en que se rompen los versos también alude al rompimiento del mismo pavimento, y al movimiento que se genera en la tierra cuando es removida por los bulldozers y picotas, los cuales remecen la osamenta del sujeto. Esto se enlaza de gran manera con el poema anterior; él es parte de aquellos huesos que el consenso intenta mantener sepultados. Sin embargo, no es una sepultura perpetua, sino que “la destierran y la vuelven a enterrar”; existe una interrupción constante que, en instantes, trae al presente la memoria. Esto nos revela que, si bien el testigo no puede dar a conocer su testimonio, hay elementos que sirven de evidencia de los hechos; sus huesos, y para verlos es necesario romper el pavimento. Son varios los poemas en que Anwandter hace referencia a roturas y grietas en el pavimento, donde la memoria logra colarse, como se menciona en “Edén”:

Por un tiempo

nos ocurre florecer, cuando las lluvias
han pasado y las noticias adormecen
la pasión del veraneante.

Es la historia

que revela su película en la cámara
oscura de la tierra, a varios metros
por debajo de la calle.

Entre pasos

apurados, unos tréboles asoman
diminutos en las grietas del cemento. (44).

En este fragmento se vuelve a hacer alusión de algo que permanece enterrado; huesos y restos de aquella historia silenciada, que solo logra revelarse bajo tierra. Sin embargo, no todo es oscuridad; unos tréboles aparecen entre las grietas. Esto también se logra evidenciar de manera visual: el espacio, en el primer verso de cada estrofa, genera un cambio en la forma del poema que permite la semejanza con lo grietoso del cemento. En

estas grietas es donde, simbólicamente, se logra florecer, permitiendo así evidenciar un vínculo entre naturaleza y memoria: tréboles como metáfora de esta laboriosidad de la “memoria insatisfecha, que no se da nunca por vencida, la que perturba la voluntad de sepultación oficial del recuerdo” (Richard, 29). Es una memoria latente, que «brota», en un intento por mantener el vínculo con lo pasado, con las “raíces” y que, en esta irrupción en el presente, desafía esta tendencia por lo moderno, como se expresa en el poema “Film”:

También acaba por aclararse
 la película del tiempo: esta

 piel adherida a las cosas
 trasluce las cosas, finalmente

 ciertas. Materia arrojada
 al mar, masticada en las huecas

 mejillas de las olas. También
 se agrieta de pronto la cáscara

 rugosa del tiempo y asoma
 como un futuro provisorio
 la memoria” (63).

El poema hace referencia al carácter imborrable del pasado, de una piel que quedó adherida a las cosas; de un pasado que se niega ser silenciado y cuya voz interpela nuestro presente en “momentos de profundas rupturas y discontinuidades, tanto en el plano de la experiencia individual como colectiva.” (Franco y Levín 34). Son precisamente estos «momentos de discontinuidades» los que se buscan reflejar en el poema, a través de la pausa y la ruptura de versos producida por el encabalgamiento. Cuando se rompe el verso, hay un quiebre en la dirección (tradicional) de las palabras, y, por lo tanto, se obtiene un producto fragmentado. Esto, se acentúa también con la separación del poema en versos pareados, lo que genera que las pausas sean aún más largas, como se puede ver en “masticada en las huecas// mejillas de las olas”. La separación de elementos que suelen ir juntos, como en este caso sustantivo y adjetivo, hace aún más visible lo incompleto;

aquellas roturas que son símbolo del presente, el cual se ve intervenido por la memoria que, atravesando las grietas del tiempo, aparece e inquieta “los límites de normalización de lo político para impedir que el trazado de la identidad oficial sacrifique la memoria de sus otros” (Richard 29). Se evidencian aquellas rupturas que buscan mover las piezas de lo cotidiano, y así exponer la ficticia normalidad que intenta ocultar los hechos violentos del pasado. Esto Anwandter lo refleja de manera clara en el poema “Pabellón”:

La porción asignada al color
 azulado del cielo es apenas

 un tercio del trozo que cubre
 el color de la sangre, a su vez

 la mitad del terreno. La nieve
 blanquea los cerros sobrantes

 de muertos recientes y cóndores
 lentos que rondan sus huesos. (50).

En este poema, Anwandter hace alusión a la bandera nacional y sus colores: el azul representado en el cielo, el blanco en la nieve y el rojo en la sangre. Al igual que en la bandera, el azul y el blanco representan solo una parte de la pieza, mientras que el rojo es quien ocupa mayor espacio; el espacio en donde se derramó la sangre de los «muertos recientes», el cual la nieve intenta blanquear. Es posible enlazar este poema con otro del mismo autor, el cual se titula “Cordillera”: “Allí hallé la muerte: entre pliegues /que el tiempo no alisa, nevados// bajo el peso impasible de enormes/ montañas de memoria. Los siglos// conservan mis huesos aún congelados/ y el bramido de la nieve en las orejas” (46). En ambos poemas nos encontramos con la presencia de la nieve, un elemento purificador, que intenta encubrir, al igual que el consenso, los rastros del pasado. La nieve es un elemento decorativo, que sirve para maquillar las montañas de desechos y restos humanos.

También puede evidenciarse en “Pabellón” una forma de satirizar el “Puro Chile” y la “Majestuosa blanca montaña” del himno nacional. Anwandter ya nos muestra un poco de esta sátira en “Edén”: “Aunque feliz, sólo es la copia/ (ya lo dice la canción)” (44). El autor

deslegitima y desconfigura elementos que representan la patria, lo que permite pensar críticamente la configuración de lo nacional y la identidad oficial; no hay nada puro y majestuoso. Con relación a esto, Anwandter continua el poema “Pabellón” con una pregunta: ¿Es posible arreglar los colores/ del país como un juego de prismas/ aislados y en orden? (50). Para darle sentido a esta interrogante, me quiero detener en una cita de Agamben, que guarda relación con los Procesos de Núremberg: “Por necesarios que fueran esos procesos (...), contribuyeron a difundir la idea de que el problema había ya quedado superado.” (18). Esta cita da cuenta de la imposibilidad de reparación; por más que se intenten arreglar los «colores» del país, por más que se quieran eliminar los rastros de sangre o se busque procesar el conflicto sancionando a los responsables, no se puede borrar el pasado, ni tampoco dejar atrás a aquellos que ya no están presentes, puesto que estos siempre estarán persiguiéndonos, como señala Butler: “Si podemos sentirnos perseguidos insistentemente es porque podemos reconocer que ha habido una pérdida, y, por ende, que ha habido una vida.” (141). Tanto la memoria de los otros como la tortura misma son “una especie de fantasma que acosa y acecha constantemente” (Navarrete 22). Estos espectros imposibilitan que exista una reparación (y recuperación), como se precisa en el poema “Doctor”:

Es preciso talar la mitad
del cerebro, quemar los troncos

que queden en pie, remover
las laderas carbonizadas

con maquinaria especial
y arborizar, por lo pronto

todo el terreno, ordenar
especies foráneas de ideas (55).

Para el autor, la única forma en que fuese realmente factible borrar la memoria sería extrayéndola directamente de la corteza cerebral, talando “todo el follaje encefálico” (56). Aquí se resalta la intención irónica del autor, puesto que este proceso es claramente imposible; no se puede suprimir la memoria, a pesar del intento del consenso por ocultar el

pasado y de “pasar página”; los hechos de violencia forman parte de nuestra experiencia, se han convertido en un trauma. Por esto mismo, la idea de consenso es problemática; implicaría olvidar, puesto que “para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada.” (Sontag 134). Precisamente en esta memoria defectuosa, que el consenso busca mantener, pone foco Anwandter en “Doctor”; si bien la memoria no se puede borrar completamente, en esta se presenta una laguna. En el poema, podemos ver que el autor utiliza nuevamente versos pareados y encabalgamiento, acentuando de forma mayor la pausa que separa los versos pareados; hay algo que sucede en medio del relato: un silencio. El hablante lírico busca en sus recuerdos intentando formular un testimonio, pero no es más que “una narración ‘por cuenta de terceros’, el relato de las cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo.” (Levi 35). Por esto, el relato se desarrolla de manera fragmentada, precisamente por la falta de ese otro que no ya no existe. Esta ausencia, también se evidencia en el poema “Ceniza”:

Fantasma de fantasma, fotocopia
 que mira, ignora, inquieta, cada vez
 más tenue en la solapa de su madre
 -motivo ocasional de nuestra lírica-
 imagen entre imágenes de archivo
 marco para declaraciones públicas
 graffiti en facultades de provincias
 concepto de “muestra colectiva”
 papeles que levantan de la calle
 los pasos apenas, el viento.

Basura

que alguien barre, amontona, y luego quema. (47).

En este poema se vuelve a hacer referencia a un fantasma, pero esta vez como fotocopia; la imagen en blanco y negro de los rostros de detenidos desaparecidos “como recordatorio que sus familiares llevan adherido al pecho, la fotografía como técnica que habla de una ausencia a través de un efecto-de-presencia bajo el registro temporalmente escindido de lo muerto-vivo” (Richard 166). Fotocopia a la que le falta definición y que, en «la solapa de su madre», delata el vacío de lo que ya no está. Evidencia una ausencia, pero

aun así aparece; su presentarse es parcial y, por lo tanto, irruptora: es una especie de hueco que genera anacronía. Esto es lo que Derrida llama efecto visera:

Esa Cosa que no es una cosa, esa Cosa invisible entre sus apariciones, tampoco es vista en carne y hueso cuando reaparece. Esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí. Una espectral disimetría interrumpe aquí toda especularidad. Desincroniza, nos remite a la anacronía. (21).

La presencia-ausencia de esta fotocopia «que mira, ignora, inquieta» genera una ruptura temporal de aquel relato que el consenso intenta construir; desentona en el marco de festividad de lo llevadero, habita en un “instante que no es dócil al tiempo, al menos a lo que llamamos así. Furtiva e intempestiva, la aparición del espectro no pertenece a ese tiempo, no da el tiempo, no ese tiempo” (Derrida 14). Son imágenes que exponen la ruina de la memoria, de esa figura en el presente, y que, por esto mismo, las políticas de consenso las intentan barrer; son basura, “restos, sobras, desperdicios: lo que exhibe marcas de inutilidad física o deterioro vital; lo que permanece como fragmento arruinado de una totalidad desecha” (Richard 77). Lo fragmentado también se expresa en la forma del poema: el autor nos ofrece, en los diez primeros versos, un listado, una secuencia de imágenes que se repiten y que remiten a una presencia; imágenes que vemos en la ciudad, en grafitis y papeles, pero luego, en un verso sangrado, nos encontramos con la palabra «basura», que desincroniza todo lo anterior; aquello es lo disperso, lo quemado, y —como hace referencia el título— convertido en ceniza; lo que amenaza con desaparecer, pero que, al mismo tiempo, sigue queriendo significar, reclamando sentidos en la espera de que “alguna micronarrativa se haga cargo de su errante parcialidad para ayudarnos a comprender —desde lo desamarrado, tráfugo y lo intersticial— las escisiones de relatos que hieren la marca del post.” (Richard 78). Aquella escisión en el relato es precisamente lo que “Ceniza” busca transmitir: por un lado, se presenta la intención del Estado chileno por quemar lo residual, que contribuye una des-narración de la memoria; por el otro, se expresa la existente necesidad de una reconstrucción del relato, no por medio de una página en blanco, virgen, que espera a ser escrita, sino de una resignificación de los restos, haciendo parte del relato al silencio “como objeto referido y, sobre todo, como hecho decisivo que

cruza la experiencia del poema” (Onell 138). Integración que se evidencia en “Poema mudo” de David Preiss:

El trabajo libera.
 Zapato huérfano.
 Camisa desnuda.
 Corbata abierta
 luego del último nudo,
 ¿para qué la sutil inicial?
 ¿Y cuál zapato causaba aquel exacto dolor?
 Camisas sin gesto.
 Y una última cera
 dolorosamente
 libre:
 cadáveres nevados.
 ¡Mirad, mirad los cabellos! (41).

En el poema se repite la imagen de los «cadáveres nevados» presentes en los poemas “Pabellón” y “Cordillera” de Anwandter; restos y huesos humanos que permanecen ocultos y enmudecidos en la zona blanca. Esto, se vincula también al primer verso del poema, el cual hace referencia al lema *Arbeit macht frei*, el cual se encontraba inscrito en los accesos de varios campos de concentración nazi. Preiss ocupa este lema también como título de una de las secciones del poemario, del cual este poema es parte. En dicha sección también se encuentra el poema “Entrada a la muerte”, del cual su título nos sirve para develar el propósito del autor de ironizar la utilización del lema: *Arbeit macht frei* pareciera ser un lema inofensivo, pero tras este se encuentra el trabajo forzado, la tortura, la muerte. Las instituciones de poder sirven de variados eufemismos para esconder las crueldades humanas. Esto, al igual que el título “Poema mudo”, nos vuelve a hacer alusión a la «película muda» que apunta Anwandter en sus poemas; aquello oculto, silenciado, pero que logra aparecer entre lo grietoso. En “poema mudo”, también se pueden visualizar, por medio de la forma del poema, aquellas fisuras, espacios de vacío en donde emerge el silencio. Es un espacio formado por restos, por palabras que carecen de significado y que “intentan revisar esos espacios y formas que el exterminio ha vaciado, ha des-significado;

al haber querido volverlos in-significantes, se los ha obligado a otra manera de (no) significar.” (Bello 308). Preiss nos presenta, a través de «lo desamarrado, tránsfugo y lo intersticial», la imposibilidad de decir, de testimoniar; son versos que casi no tienen relación lógica entre sí, y que remiten a lo fragmentario. Este mismo efecto se genera en “Flor de Sobibor”:

¿Dónde está la corola de todas las cosas?
 Zapatos,
 anillos,
 vestidos:
 pétalos del hombre.
 ¿Dónde está el pecho de todas las rosas?
 Raíces,
 tallos
 y brazos. (Preiss 42).

El poema representa la incapacidad de una construcción de identidad; el hablante intenta unir sus partes, pero el ensamblaje de las piezas no corresponde; termina convertido en un híbrido, una especie de Frankenstein creado a partir de restos y cadáveres. Esta confusión entre miembros también es una representación de una memoria dañada, una memoria que el escenario político ha dejado “sin rostros ni cuerpos de referencia, y ha privado a sus actores de la posibilidad de reconocerse como sujetos de la historia o como sujetos con historia(s)” (Richard 69). El poema refleja el intento fallido por ontologizar restos, puesto que no hay cuerpos que puedan ser identificados; “Nada sería peor, para el trabajo del duelo, que la confusión o la duda: es preciso saber quién está enterrado y dónde” (Derrida 23). Existe una imposibilidad de elaboración de duelo, a causa los hechos atroces que dejaron vestigios en el paisaje. Sobre el trabajo de duelo, vamos a profundizar en el siguiente apartado.

Capítulo 3: Duelo y oyente

Que el duelo sea imposible, implica al mismo tiempo una imposibilidad de formar un testimonio; la dictadura “escenifica un trauma, una resistencia a la memoria en la

memoria, una especie de herida no cicatrizable, un impedimento invencible al trabajo de transformación o figuración de la representación.” (Valderrama 57). Por esto que la tortura, hecho que debiese constituir el núcleo del relato, es escasamente descrita en las poéticas postdictatoriales, en las cuales las consecuencias en la vida psíquica, íntima y familiar ocupan un mayor espacio; la presencia silente de la memoria traumática “va ocupando cada esfera de su vida y relegando todo aquello que constituía su diario vivir a un segundo plano: trabajo, amigos, pareja, hasta finalmente anularlos” (Navarrete 18). Las generaciones post dictadura, conviven con un silencio —causado por la eliminación política, física y simbólica de los cuerpos— y se constituyen en un “vaivén ineludible que significa no poder alejarse del pasado y en la imposibilidad de comunicación con el presente.” (Navarrete 22).

El silencio es, como señalamos en los apartados anteriores, un espectro, que impide que el sujeto logre acceder al testimonio de familiares y personas que experimentaron la dictadura, y, por lo tanto, nunca podrá tampoco elaborar el testimonio propio. Por esto, el sujeto prefiere dar curso al relato de su infancia y adolescencia, y no al de la tortura, como se puede ver en la poesía de Antonia Torres. En “Las estaciones aéreas”, primera sección que compone *Inventario de Equipaje* se presencia “lo doméstico”, que se contrapone a la ciudad retratada por Anwandter; son poemas que remiten a lo que sucede «entre cuatro paredes»: la casa de verano, el cuarto, la cama: los lugares en donde escribe y lee; espacios en donde existe la creación poética. Es un lugar apartado, en donde el tiempo no sigue la cronología normal, en donde “Se oyen pasar estaciones aéreas”: “En tanto/ la casa construye su propio recuerdo/ sus estaciones aéreas.” (26). En la casa existe un tiempo propio, que permanece ajena al correr del tiempo; Afuera, las estaciones que pasan. La autora utiliza continuamente en sus poemas términos para hacer referencia al tiempo (la tarde, el día, la noche) y las estaciones (primer baño del verano, el sol otoñal, sol de invierno), pero estos cambios de temporada no le afectan. Al sujeto encerrado no le importan los años medidos en la escala de la vida humana; la escritura es su propio tiempo: el tiempo de la infancia, en el balneario/refugio que protege su fragilidad.

Orillas de Tránsito, la segunda sección que compone *Inventario de equipaje*, corresponde a una colección de poemas publicados originalmente en 2003, dos años después de la muerte de su padre. En sus poemas, también podemos que hacer un vínculo

con dicha pérdida, con lo biográfico, puesto que remiten nuevamente un “refugio”, pero este ya no la protege como solía hacerlo; dentro de él se cola el fantasma de la muerte, “el rostro del padre muerto” (64). Existe una amenaza constante, que alarma con hacer desaparecer todo, y que insta al sujeto a comprobar su vida de manera constante, como se precisa en el poema “año cero”: levantarle el tejido al día/ recorrer sus cisuras, soplar entre sus rendijas/ quietito allí/ como dormido/ para alzar de pronto la vista del libro/ y asegurarse que ya no moriremos esa noche (53). La idea de desaparición se vuelve a insinuar en “las secretas costumbres”:

-cuéntame algo.
 si no conversamos la vida acabará pronto.
 cuéntame alguna historia, aunque sea la nuestra.
 la vida está hecha de historias
 miles de ellas como telas de araña.
 téjeme cualquier cosa. (45).

La posibilidad de existir está vinculada intrínsecamente al rol que cumple la palabra, al dialogo: se evidencia un intento por construir la vida, una historia, por medio de otro, como se puede ver en el verso “si no conversamos la vida acabará pronto”; las palabras son capaces de llenar un vacío, de este silencio que amenaza con contaminar todo. De esta forma, la figura del amante cumple con un rol de oyente, que ayuda a resolver el trauma que desarrolló el hablante femenino cuando “la interacción entre testigo y oyente no se produce, ahondando así en las consecuencias psicológicas de la no-elaboración del trauma” (Navarrete 19). Esto se toma a partir de lo que plantea Laub: “the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself.” (57). Hablante y oyente, en conjunto, construyen la historia, intentando unir las piezas de un puzle, como se precisa en (líneas de un destino unívoco):

dibujaría un mapa con los trozos que te recorren:

 vellos, arrugas,
 huesos, cabellos,

comí de tu carne durante el viaje,
 atravesé húmedas selvas
 planicies amarillas
 me especialicé en resolver puzzles existenciales
 reuní datos para darles sentido
 te describo (44).

Se alude a un cuerpo humano que funciona como archivo, que contiene «vellos, arrugas, huesos, cabellos», objetos recolectados en un viaje; “una acumulación de objetos impregnados de recuerdos, vestigios de un pasado irrecuperable, indicadores nostálgicos de un pasado que alguna vez existió y cuyo lugar es hoy ocupado por esos objetos.” (Murguía 32). Una colección de objetos que son reunidos para darle sentido a la existencia, que ocupan el espacio de lo ausente, en un intento por recuperar el relato y el lugar de la memoria, como se señala en “Pláticas”:

El espacio en blanco, entre tu taza y la mía
 (o entre un extremo y otro de la cama)
 es un vacío, un silencio, un no-lugar
 de esos que en ciudades acumulan hiedra
 basura
 o crímenes. (47).

En el poema, el hablante manifiesta la existencia de lugares y no-lugares en donde se acumulan cosas; restos que se manifiestan en las fisuras, asemejándose al poema “Ceniza” de Anwandter que analizamos anteriormente, en donde se manifiesta lo residual, lo que el consenso intenta barrer de las calles de la ciudad higienizada. Esto se vincula de manera estrecha con “En un bus como en túnel que se desplaza”, perteneciente a los poemas inéditos de Inventario de equipaje y que resume de gran forma esta sección: “Como si nada, el verde tallo del poema emerge. El asfalto pudo sepultarlo para siempre. Tímido y vigoroso, entre los surcos del cemento.” (76). Se remite otra vez a una irrupción entre grietas, donde aflora una poesía que habla sobre lo que permanece tapado. Cuando se expone la fisura, la poesía emerge, lo que también se expresa cuando menciona que “un mágico polvillo brota de sus dedos y deja huellas por todas partes. No es el zinc y su óxido. Polvo de oro para transformar el mundo.” (76). La poesía como oro que tiene el poder de

transformar. En relación con esto, nos encontramos con “Sostener el cuerpo con palabras”, poema que viene a justificar el título del libro: “de este modo se declara el cuerpo/ inventario de equipaje, aunque ligero, una oración/ o el denso humo de su quema.” (69). Así como un inventario, nuestro cuerpo es una lista de las cosas que nos pertenecen, pero, si solo nos conformamos de restos, no existe forma de que el cuerpo se mantenga en pie. Ahí es donde entra la poesía; es capaz de hacer existir lo imposible.

Conclusiones

A manera de conclusión, podemos decir que tanto en la poesía de Andrés Anwandter, como en la de David Preiss y Antonia Torres se evidencia de forma constante la fragilidad humana. Cada poética evidencia esta fragilidad de distinta manera, pero en todas se evidencia la presencia de un testigo imposible. En *Señor del vértigo*, lo podemos mediante de un hablante lírico que duda frecuentemente de su propia existencia; en *Especies Intencionales*, a través de un sujeto que atraviesa/transita por una ciudad agrietada; y en *Inventario de Equipajes*, por medio de un sujeto que busca refugiarse de un pasado que sigue torturando y en donde acecha el silencio.

En las tres poéticas se hace referencia al testigo. Por un lado, nos encontramos con “yo” difícil de ubicar; un hablante lírico que se encuentra y no se encuentra a la vez. Es un sujeto que testifica sobre los hechos traumáticos que experimentó, pero que se configura como testigo imposible, precisamente porque estos hechos acabaron con su vida. La existencia de estos sujetos constituye un evento imposible, pero que en la poesía se vuelve posible. El otro testigo, es aquel que experimentó la violencia y sobrevivió, pero que no ha podido formular un testimonio en consecuencia del trauma experimentado. Este sujeto, heredan el silencio a las demás generaciones; es una presencia silente que acecha en el presente.

En estas poéticas, también se evidencian hablantes que habitan en el silencio. Son sujetos que viven en un tiempo confuso, donde pasado y presente se confunden. Coexisten con una memoria que, por más que las políticas de consenso la intenten sepultar, se cola a través de las grietas, desarticulando la vida de los sujetos. Esta memoria se ve representada

en lo residual; los restos como conjunto de elementos que retratan las consecuencias que trajo consigo la violencia y que dan cuenta de la fragmentación de lo sujetos. Son sujetos que no tienen identidad, que se encuentran fragmentados y que, por lo tanto, tampoco pueden superar el trauma. Se encuentran constantemente en la búsqueda de objetos para reconstruirse, armarse, pero nunca consiguen suturar las fisuras.

Lo que buscan precisamente estas poéticas es evidenciar aquella fragmentación, tanto las fisuras del cuerpo: heridas, marcas, secuelas, como las de la calle, en donde se acumulan residuos, desechos, basura. Esta fragmentación no se evidencia sólo en el contenido de los poemas, sino que también en la forma, por medio del uso de encabalgamiento, ruptura de versos, sangría, espacios y pausas, y de una escritura que se escapa de las normas tradicionales y que permite la entrada del silencio. Se busca exhibir la ausencia de todas las maneras posibles: la exhibición de la ausencia, en contraposición a un contexto político que niega la falta de los otros y que promueve el ambiente de lo llevadero. Esta negación y normalización del cotidiano, no permite la construcción de un relato, lo que imposibilita la capacidad de la elaboración del duelo; solo a través un “ser-con los espectros”, y con la ayuda de un oyente, se pueden elaborar este. La elaboración del duelo no significa una recuperación total; los sujetos son incapaces de recuperarse, pero sí de vivir mejor, con los fantasmas.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Homo Sacer III. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2009.
- Anwandter, Andrés. *Especies Intencionales*. Santiago: Quid, 2001.
- Bello, Javier. “Los naufragos”. Poetas chilenos de los noventa: Estudio y antología. Tesis para optar al grado de Licenciado en Letras. 1998. [fecha de Consulta 17 de Julio de 2020] Disponible en: <https://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/index.htm>
- . “Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005). Cinco autores de la década de los noventa: Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra Del Río, Germán Carrasco”. Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra*. México: Paidós, 2010.
- Castillo, Alejandra. *Imagen, cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra, 2015.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- Felman, Shoshana. “The Return of the Voice: Claude Lanzmann’s Shoah”. Shoshana Felman y Dori Laub. *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Nueva York, Routledge, 1992, pp. 204-283.
- Franco, Marina y Florencia Levín. “El pasado cercano en clave historiográfica”. Marina Franco y Florencia Levín. *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de cultura económica, 2002.
- Laub, Dori. “Bearing Witness, or the Vicisitudes of Listening”. Shoshana Felman y Dori Laub. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Nueva York, Routledge, 1992, pp. 57-74.
- Levertov, Denise. *On the Function of the Line. New and Selected Essays*. New York: New Directions, 1992.
- Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik, 2000.
- Liotard, Jean-Francois. *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Murguía, Eduardo. “Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes”. *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales [en línea]. 2011, (41), 17-37 [fecha de Consulta 17 de Julio de 2020]. ISSN: 1390-1249. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50921135002>

- Navarrete, Sandra. “Figuraciones del silencio en la narrativa de la memoria: análisis desde el trauma”. *Aisthesis* [online]. 2018, n.64 [citado 2020-07-21], pp.11-23. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812018000200011&lng=es&nrm=iso
- Navarro, Diego. “Tiempos de memoria, contextos de archivo”. *BID*,28,2012 [Consulta: 17-07-2020]. Disponible en: <http://bid.ub.edu/28/navarro2.htm>
- Onell, Roberto. “Tres notas para tres poéticas: David Preiss, Rafael Rubio y Juan Cristóbal Romero”. *Acta literaria*, 2011, (42), 135-143. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482011000100009>
- Preiss, David. *Señor del vértigo*. Santiago: Central de Apuntes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1994.
- Rancière, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia, 2005.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: Ensayos De Crítica Cultural Sobre El Chile De La Transición*. 2a ed. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2001.
- , “Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo”. *Revista Crítica Cultural*. 2001, (23), 165-166.
- Sepúlveda, Magda. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. *Estud. filol.* [en línea]. 2010, n.45 [citado 2020-07-19], pp.79-92. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132010000100007&lng=es&nrm=iso
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- Torres, Antonia. *Inventario de equipaje*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.
- Valderrama, Miguel. *Prefacio a la postdictadura*. Santiago: Palinodia, 2018.