

2010

La tortura en la memoria y la posmemoria: por qué se representa la tortura

Matthew Barrile
Bowling Green State University

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Barrile, Matthew (2010) "La tortura en la memoria y la posmemoria: por qué se representa la tortura," *La BloGoteca de Babel*: Número 1 , Article 12.

Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol1/iss1/12>

This Dossier is brought to you for free and open access by the Journals at ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

La tortura en la memoria y la posmemoria: por qué se representa la tortura

Matthew Barrile (SPAN 6220)

I. Introducción

La tortura es una de las más graves violaciones a los derechos humanos, eso está clarísimo. Invade no sólo el espacio y el confort físico con la intención de causar dolor y sufrimiento; también invade el espacio interior, el mental, emocional y psíquico, con la intención de romper la estabilidad emocional, derrotar la dignidad y quebrar la seguridad personal. Estas violaciones las cometió el régimen militar de Argentina: con un estado de terror que tenía los objetivos sistemáticos de secuestrar para desaparecer y torturar, e intentaba destruir a la persona a través de ese último objetivo, la tortura. Cabe añadir que no solo intentaba destruir, sino fingir haciendo como si nunca hubiera ocurrido. Para evitar la desaparición total de las personas y que el régimen militar alcance su meta, surge la cultura de la memoria. La memoria es, efectivamente, la prevención del olvido de los que han sido secuestrados y desaparecidos, y las circunstancias de sus cautiverios. Por ello, el informe *Nunca más*, compilado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (CONADEP) para investigar los crímenes del régimen militar en Argentina desde 1976 hasta 1983, explica:

“todas las naciones civilizadas, incluyendo la nuestra propia, estatuyeron en sus constituciones garantías que jamás pueden suspenderse, ni aun en los más catastróficos estados de emergencia: el derecho a la vida, el derecho a la integridad personal, el derecho a proceso, el derecho a no sufrir condiciones inhumanas de detención, negación de la justicia o ejecución sumaria” (8).

Sigue explicando que el uso de la tortura procura una destrucción del sujeto, tanto física como psicológicamente (26-31). La CONADEP procura aclarar estos derechos porque son éstos los que rompió la junta militar argentino, contra sus propios ciudadanos.

Debido a eso, dentro de la definición de la memoria la tortura es un componente imborrable; es decir que cabe dentro del sistema de terror que empleó la junta militar y, por eso, como explica Nora Strejilevich: “La memoria del terror es una exigencia permanente entre nosotros, un ejercicio insoslayable” (7). En otras palabras, no se puede recordar el régimen sin la pesadilla de la tortura que éste utilizó. Este acto de recordar es

un ejercicio, como lo define Strejilevich, porque es una tarea constante de investigar, encontrar, definir, representar y reinterpretar, todo lo cual es un proceso que niega la opción de suavizar los horrores. Además, constituye una transferencia de una generación a otra, cada vez añadiendo un nuevo aspecto, como muestra bien Marianne Hirsch cuando escribe y explica la posmemoria como un proceso de:

“marking a particular end-of-century/turn-of-century moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms [...] it is a consequence of traumatic recall but [...] at a generational remove” (106).

Efectivamente, el propósito de la memoria, y en consecuencia de la posmemoria, es trabajar en contra de las intenciones de destrucción de los “subversivos”; así pues, la memoria de los terrores es el triunfo de la resistencia contra la dictadura. Es más, asegura hasta cierto punto la imposibilidad de otra ocurrencia de un estilo similar. Por ende, el informe de la CONADEP se titula *Nunca más*, un título imprescindible para marcar la actitud desarrollada desde el fin de la dictadura.

Sin embargo, no hay una sola memoria, sino una variación de ellas. La memoria constituye muchas voces: las de los parientes que han experimentado la desaparición de los suyos; y la de los ex-desaparecidos, por ejemplo. Las Madres de Plaza de Mayo muestran bien el deseo de organizarse para luchar contra el olvido: afectadas por la desaparición de sus hijos, son mujeres que decidieron empezar a reunirse para demandar información del régimen sobre dichas desapariciones y, años después, las Madres siguen siendo una organización involucrada en la investigación y sosteniendo la memoria de lo que ocurrió, de los que han desaparecido, y todavía están buscando respuestas. Si la memoria pretende recuperar las voces perdidas, ¿a quiénes pertenecen estas otras voces en lugar de/sobre las que las voces actuales hablan? Estos *subversivos* –así denominados por los militares– eran los que habían estado involucrados de alguna manera con la política de la izquierda, especialmente con el peronismo. Más aún, mucha gente que desapareció no había estado activa de ninguna manera –simplemente conocían a personas que sí participaban y por eso los militares las secuestraron también. Todavía más, había gente completamente inocente que desapareció. Desde estas experiencias surgen las historias, las voces y los testimonios que componen un ladrillo imprescindible de la memoria. Podemos decir que estas experiencias son prueba de lo sucedido y, en este sentido, son prueba que previene el olvido, que

evita la desaparición total. Asimismo, el testimonio de la tortura es una prueba en forma de experiencia personal de “lo que habían padecido y de lo que sabían que otros padecieron hasta morir” (Sarlo 72).

Las obras a considerar, entonces, son *Crónica de una fuga* (Argentina 2006), una película ficcional y a la vez testimonial, basada en hechos reales sobre una fuga exitosa de un centro clandestino de tortura, y *The Little School*, una obra también ficcional y a la vez testimonial, que trata de las experiencias de Alicia Partnoy, la autora, en otro campo clandestino de detención. Estas obras nos van a ayudar a entender por qué la tortura ocupa un lugar en la memoria y qué aporta a la memoria y a la posmemoria. En *Crónica*, por ejemplo, los resultados de la tortura dentro del film crean una sensación de *shock* total; por ello, podemos clasificarla como película de horror. En este sentido, aporta una definición específica a la tortura. La pregunta es, ¿cómo entra esta definición de la tortura en la memoria y en la posmemoria? Con la ayuda de la teoría de Marianne Hirsch podemos entender mejor qué añade la representación de (las repercusiones de) la tortura a la cultura de la memoria. Además, hay que tener en cuenta ciertas preguntas, como: ¿es diferente la tortura para una mujer? Es una pregunta que surge desde una lectura de *The Little School* y ambas, Nancy Saporta Sternbach y Marjorie Agosín, creen que la respuesta es que sí lo es. Louise Detwiler trabaja con esta pregunta y también llega a la misma conclusión.

II. *Crónica de una fuga*, la tortura y la memoria

En la película *Crónica de una fuga*, la tortura no se ve, pero tiene un papel importante dentro del film en el sentido de que muestra uno de los principales terrores del régimen militar. El público nunca ve el proceso de torturar, pero el resultado sí lo ve. Esta característica aporta un elemento distinto de *shock* que una película que mostrara la tortura no tendría, puesto que hace hincapié en el aspecto más perturbador, esto es en el estado violado y deshumanizado de los torturados que sufren esos dolores y angustias: se ve el sufrimiento en sus caras y se oye el dolor en sus gritos. El efecto causado por el *shock* de ver sólo los resultados de la tortura —es decir el efecto de la estética de una película de horror con un enfoque en el terror de los resultados— se manifiesta en el público como simpatía por los víctimas e incredulidad total frente a la situación. ¿Cómo puede ser que algunos seres humanos traten a otros así? Quizás el mejor sustantivo para poder describir la recepción es *perturbación*.

Simultáneamente, tal presentación de la película también crea una cierta distancia entre el público y la tortura. Ya existen muchos documentales sobre varios aspectos de la dictadura, además hay muchas películas ficcionales que aportan diferentes elementos de esa época. Sin embargo, la fecha del estreno del film, 2006, es importante tenerla en cuenta por lo que significa para el desarrollo continuo de la memoria. Veintitrés años tras el fin del régimen, ya ha surgido otra generación que tiene una memoria distinta por no haber vivido la dictadura directamente. En este sentido, se podría clasificar *Crónica de una fuga* como parte de la cultura de la posmemoria. Aunque no contiene una colección de fragmentos para juntarlos, intentando buscar identidades como pretende la posmemoria, sí podemos decir que hasta cierto punto es una película que refleja una fragmentación por evitar escenas de tortura y por mostrar sólo los resultados. Para describir la transmisión de la memoria de una generación a la siguiente, Hirsch dice que la memoria “is to be shaped, however indirectly, by traumatic events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present” (107). Lo que describe Hirsch se desarrolla en *Crónica de una fuga*. Escena tras escena nunca vemos una acción continua de la tortura. Lo que vemos, no obstante, son los efectos de la tortura. Por ejemplo, al principio del film, la madre de Claudio está en el suelo, llorando y suplicando un alto al abuso. No sabemos cómo ha llegado al suelo; tampoco sabemos lo que va a sucederle a la hija, cuando regresa a casa y uno de los militares la lleva a otro cuarto de la casa. Nunca vemos la tortura en acción, pero sí vemos los efectos: la desesperación, las lágrimas y el dolor de los protagonistas; y, sobre todo, la sensación totalmente consumidora de perturbación por parte del público.

Del mismo modo, el género específico de terror en la película permite una distancia, una nueva representación de la tortura y, por todo esto, otra manera de no olvidar los horrores del régimen. Si decidimos clasificar *Crónica de una fuga* como una obra posmoderna, entonces su representación de memoria es distinta, secundaria y, a la vez, sigue el objetivo de no olvidar las historias de otras personas. Procura mostrar las experiencias de las víctimas, pero no intenta dar a éstas ningún sentido personal –es mostrada, efectivamente, como una película de auténtico horror que produce la sensación de incredulidad: ¿cuánto sentido tiene la tortura tras absorber la realidad de los efectos?

Otro componente de esta obra como parte de la posmemoria es su participación en la búsqueda de la manera adecuada de transferir la memoria y, cómo señala Hirsch, la posmemoria se caracteriza por una transferencia con cuidado:

“at stake is not only a personal/familial/generational sense of ownership and protectiveness but also an evolving theoretical discussion about the workings of trauma, memory and intergenerational acts of transfer [...] How can we best carry their stories forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them?” (104).

Crónica de una fuga parece lograr varias de estas metas, mostrando un terror, definiéndolo y representándolo de una manera que comunica una necesidad de recordarlo sin apropiárselo: se puede recordar sin perderse. Por ser una película reciente, basada en un momento en el pasado, tiene el papel de conservar y, en este sentido, transmitir una memoria, por eso podemos decir que una película así pertenece al movimiento de “cultural memory” (Hirsch 110) y que permite una distancia efectiva que evita que la audiencia se apropie de las experiencias de los protagonistas torturados del film. Una escena en particular muestra bien este último punto: dos protagonistas, Claudio y el Tano, son torturados manteniendo sus cabezas sumergidas por la fuerza en una bañera, para que los militares puedan averiguar quién miente. El público, sin embargo, nunca ve la cabeza entrar al agua; sólo ve al militar empujando la cabeza, la que no entra en la pantalla; o ve dentro del agua desde la perspectiva de los *subversivos*. En todo caso la acción en sí misma de sumergir la cabeza nunca aparece en la pantalla, una forma muy clara de distanciamiento.

Es más, la representación de estas historias a través del film también evita una apropiación porque es una experiencia efímera de segunda mano: efímera, porque apenas dura dos horas; de segunda mano, porque el público experimenta estos terrores pasivamente sólo a través de dos sentidos: la visión y la audición. Son características importantes para la posmemoria porque los efectos de estas experiencias efímeras duran más y se utilizan dentro de la posmemoria para dar estructura a esta memoria cultural y servir como uno de los medios efectivos en la búsqueda apropiada de transferencia para la posmemoria. Así, lo que hace este hilo conductor (y otros) en la búsqueda de la posmemoria es:

“*reactivate and reembody* more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression [...] the growth of the memory culture may, indeed, be a symptom of a need for inclusion in a collective membrane forged by a shared inheritance of multiple traumatic histories and the individual and social responsibility we feel toward a persistent and traumatic past—what the French have referred to as “le devoir de mémoire” (111).

Por ende, lo que vemos en *Crónica de una fuga* es la representación de la memoria de una manera estética, en forma de *shock*, que constituye este crecimiento de la cultura que ha llegado a la posmemoria. Es decir, sostiene la responsabilidad del pasado traumático que ya ha formado una cultura propia, una cultura que va evolucionando.

Teniendo en cuenta todo esto, el destinatario serían varios públicos. Primero, está el destinatario de las generaciones de la posmemoria que quieren encontrar una definición del trauma del pasado, la cual llega a una institucionalización cultural de la memoria del pasado. Segundo, sirve como ejemplo de lo que pasó en la Argentina para los públicos que no tienen ningún conocimiento del régimen militar, por transmitir precisamente lo que aporta una película dentro de la cultura de la memoria: un reconocimiento de los horrores de esa época en la historia de Argentina y una muestra de la grave violación de los derechos humanos, una violación que no se puede negar ni olvidar.

III. *The Little School*, la tortura y la memoria

Alicia Partnoy (1955-) es ex-desaparecida y su obra, *The Little School* (San Francisco 1998) parece ser un testimonio de lo que experimentó, presentado en forma de ficción. Por ello, muestra su experiencia a través de diferentes voces y distintos puntos de vista, advirtiendo ella misma a los lectores sobre su estilo: “in little schools the boundaries between story and history are so subtle that even I can hardly find them” (18). ¿Esto es así porque su experiencia parece tan absurda, tan surrealista, que es difícil creer que tales atrocidades sucedieron? Lo que está claro es que Partnoy utiliza su escritura como una manera de no perder la memoria de su experiencia e incluso de las experiencias de otros: “By publishing these stories I feel those voices will not pass unheard” (18). Su acción, o su participación, en la memoria es concretar estas experiencias a través de la ficción. Efectivamente, Marjorie Agosín afirma que el acto de escribir y, consecuentemente, leer, es una forma de acción (178). Debido a esto, hace falta señalar que el testimonio en *The Little School* también se manifiesta como “memoir, and testimonial literary writing” dada la representación a través de numerosos puntos de vista para alcanzar la meta de representar varias experiencias. Esta acción permite que Partnoy relate sus experiencias pero de un modo soportable para los que van a participar en ellas a través de la lectura. Con la diferenciación entre las voces, así surge la sutileza entre las historias.

Efectivamente, el género de ficción permite que Partnoy relate lo que vio, lo que oyó y lo que quiso relatar por su flexibilidad. Como vemos, utiliza un cambio constante de narradores, lo cual hace que la lectura sea soportable. Es decir, al compartir la narración entre varias personas, nunca se profundiza demasiado en un trauma. Según Julia Alvarez, la autora de la introducción de *The Little School*, “she [Partnoy] realizes that humankind cannot tolerate much reality, and she keeps us engaged for as long as she thinks we can bear it” (9), y puede que Partnoy haya considerado esto en su proceso de escritura. Quizá la utilización de muchas voces suavice la realidad, eso es, que intente mostrar la tortura a través de varias perspectivas para que el choque que produce la tortura no sea demasiado intenso. Un ejemplo se ve en el capítulo titulado “Ruth’s Father”, en el que el padre de Ruth (respectivamente el compañero y la hija de Alicia Partnoy) es el narrador. Como narrador muestra varios aspectos importantes para esta distancia que quiere crear Partnoy: primero, es otro ejemplo del cambio de narradores para evitar esa profundización intolerable del sufrimiento; segundo, las descripciones de su tortura tampoco son profundizadas. Dice simplemente en un momento: “The electric prods on my genitals... Trapped, like a little frog... Afterward, the electric prod again, and the blows... harder” (93). Sus descripciones parecen estar dirigidas a su hija Ruth, lo que puede explicar su sencillez. Sin embargo, a la vez es una suavización que, para los lectores, permite una lectura tolerable. Sin divulgar demasiado, nosotros los lectores podemos soportar el nivel de terror y dolor que Partnoy nos revela.

La distancia que crea Partnoy no se produce solamente a causa de la variación de narradores, sino porque ella presenta las experiencias de un modo no convencional. El acto de leer se hace con los ojos; así, la mayoría de las personas ve y entiende lo que hay al verlo. Sin embargo, Partnoy recurre a los otros sentidos para sus descripciones:

“the prisoners in La Escuelita can best be described as smell-witnesses, touch-witnesses, sound-witnesses, and taste-witnesses. Largely deprived of the visual mode with which to access the referent, they glean data from their other senses, which are sharpened as a result of visual deprivation. In fact, their senses become so accute that common boundaries between the senses are erased. The prisoners are able to see through their blindfolds in ways that ultimately subvert the traditional tendency to privilege the eye of human experience” (Detwiler 64).

Aquí, vemos que la transmisión no es algo visual y, cuando lo es, sólo son vistazos. Puede ser que como dice Alvarez, con tal característica, Partnoy tiene en cuenta a sus lectores, y la acción de presentar su información a través de varios sentidos no sólo relata lo que experimentó, sino que permite una distancia aceptable para que el lector pueda soportar el terror y el sufrimiento de lo que lee. Eso es así porque “the transmission of traumatic memory from victim to witness involves the shared and participatory act of telling and listening” (Taylor 167), así que el hecho de compartir los pensamientos y percepciones de los narradores –que en esta circunstancia significa leer, o sea, entender una experiencia– es participar en las experiencias de Partnoy a través de sus descripciones y narraciones divergentes.

Estas narraciones, pues, son tan diversas como los sentidos con los que se desarrollan. Teniendo en cuenta la posición de *The Little School* dentro de la memoria, tenemos que preguntarnos: ¿quién es el destinatario y cuáles son las motivaciones para las mujeres que escriben sus historias, sea de forma testimonial, ficcional o una combinación en la que las dos formas se entrelazan? Primero, el cambio de narraciones produce varias maneras de entender una multitud de perspectivas del sufrimiento. Efectivamente, es una fragmentación que permite una compilación para llegar a un entendimiento de los sucesos, aunque estos fragmentos derivan de diferentes voces. El propósito de esto es que:

the implied reader of *The Little School* wears a symbolic blindfold that recalls the cloth covering up the prisoner’s eyes in the narrative itself. The parallels—between a disjointed narrative and fragmented input, between not recognizing a narrative voice and not seeing a face, and between the hands-on approach of gathering information from alternative textual spaces and the reliance on multi-sensory data—function to create a reciprocal form and content structure that revolves around the implied reader and protagonist(s). (Detwiler 69)

Debido a esta fragmentación, podemos ver que Partnoy puede tener motivaciones muy específicas al haber escrito su pasado de un modo bastante distanciado de su propio ser, tal vez para dar un rol específico a la mujer. Partnoy aparece dentro de su obra como una de las narradoras, pero no es siempre ella la que presenta el enfoque de la historia. A veces narra en tercera primera persona del plural; a veces relata un hombre; otras veces, otras mujeres. Varias teóricas ya han estudiado las obras escritas por mujeres y han planteado cómo son distintas, especialmente en la cultura de la memoria. Según Marjorite Agosín, “when a woman is tortured, it is

important to remember that her degradation is doubled: she is degraded as a political prisoner and as a woman” (181). En este sentido, Agosín argumenta que una mujer secuestrada y torturada tendrá más que decir por tener experiencias dobles. Si consideramos *The Little School*, vemos un ejemplo en el capítulo en el que la narradora Graciela admite estar embarazada y describe la tortura de los guardias. Otra vez, vemos el elemento de conocer la situación a través de sentidos aparte de la visión: “I know this table by heart, I’d pick it out from all the tables of the world, even if I could never see it well” (55). Es una tortura específica para ella –una mujer embarazada– y Graciela nos informa lo que percibe con respecto a las mentalidades de los torturadores ya que saben de la condición del embarazo de Graciela y se aprovechan, digamos, para aumentar la severidad de la tortura con la finalidad de destruirla psicológicamente:

“They knew I was pregnant. It hadn’t occurred to me that they could torture me while we were traveling. They did it during the whole trip: the electric prod on my abdomen because they knew about the pregnancy... *One, two, three, four...* Each shock brought that terrible fear of miscarriage...and that pain, my pain, my baby’s pain. I think it hurt more because I knew he was being hurt, because they were trying to kill him... Sometimes I think it would have been better if I had lost him” (53-54).

Lo que diferencia a Gabriela de los otros presos es su condición de embarazada. Por consiguiente, tendríamos que decir que una mujer puede ser doblemente denigrada por su estado de futura mamá. Como vemos, el dolor de Gabriela es doble en varias maneras: no sólo tiene su propio dolor físico y emocional, sino que también se preocupa por los dolores de su niño. En otras palabras, sufre psicológicamente a causa de dos torturas: la suya y la del niño no nacido. Asimismo, su preocupación es tanta que incluso plantea la cuestión de si su muerte habría sido justificada o mejor para él. Los niveles del sufrimiento de Graciela son por ser *subversiva*, mujer y madre. Claro, un hombre también podría preocuparse por su esposa y el bebé que va a dar a luz; sin embargo, es la mujer quien lo tiene en el vientre y es la mujer la que recibe las torturas específicas, según las metas de los militares de destrucción psicológica, a causa de su condición de embarazada. Por eso –por literalmente llevar el niño– podemos decir que una mujer puede ser doblemente torturada y denigrada.

Entonces, ¿tendrá la mujer un rol especial con su escritura de la memoria? Según Sternbach, una mujer escribe para evitar una amnesia nacional o colectiva –es decir, escribe para forjar una continuación de la memoria y el luto que la acompaña, sobre todo para contribuir al proceso de una transmisión necesaria. Su escritura es:

“[...] an unearthing of the truth which translates into an invasion of space occupied by official history, necessary for future generations of children who need to know this buried, silenced, and forgotten chapter of Argentina’s history” (94).

Su idea es que las madres que pierden a sus hijos tienen que proclamar su dolor. Ciertamente, con la aparición de las Madres de Plaza de Mayo y las Abuelas, parecería que la mujer tiende más a poner en marcha su dolor. Teniendo esto en cuenta y el papel de la tortura dentro de ello, podemos decir que hay varios destinatarios de *The Little School*. Obviamente están un los lectores inmediatos; estos son los que, desde la primera divulgación, pueden conocer la historia y, por eso, acercarse a un entendimiento de la seriedad de la tortura. A la vez, ya que es una historia publicada y puesta en palabras, llega a hacer precisamente lo que Sternbach explica por su definición de la escritura de mujeres: sirve como testimonio, en forma ficcional, para las generaciones posteriores y además es una forma fija de la transferencia de la historia de las experiencias de una mujer secuestrada y torturada. La escritura permite una transferencia sin fin a través de las generaciones. Es más, es un testimonio con el que una madre podría relacionarse debido al enfoque continuo en la maternidad. Está el ejemplo ya visto de Graciela, y está la misma Partnoy, que a menudo menciona a su hija Ruth y el anhelo que siente.

IV. Conclusión

La tortura es parte de la memoria, y es una parte que no se puede negar. Como hemos visto en estas dos obras, *Crónica de una fuga* y *The Little School*, la tortura aporta varios aspectos y características no sólo para dar ciertos tonos a la memoria, sino también para situar la experiencia de la tortura dentro de la cultura de la memoria. Si nos preguntamos: ¿una cultura de qué?, podemos responder de un millar de maneras, desde una memoria de los desaparecidos hasta del terror psicológico del régimen. Todas estas maneras se entrelazan y en todo aspecto de la memoria allí está la tortura: los desaparecidos fueron torturados; el régimen controló el país de manera terrorífica empleando el secuestro y la tortura para desaparecer a las personas. Lo que está claro es que la tortura es un componente de la memoria. Como hemos visto, las dos obras mencionadas son pruebas de los horrores, y el hecho de que existan muestra que hay una cultura que rechaza el olvido, promociona la memoria y lucha por sostener una transmisión de estos hechos que destaca los años desde 1976 hasta 1983

como años de terror, y tortura física y psicológica. En consecuencia, se sigue produciendo el deseo (o quizá mejor dicho el deber, como lo consideran muchos) de conservar tales horrores en la memoria.

En *Crónica de una fuga* vemos estos objetivos desde el principio. Con los protagonistas, experimentamos el secuestro desde fuera, con un vistazo de vez en cuando desde la perspectiva de un torturado. Por ejemplo, justo al principio vemos lo que ve un torturado cuando un militar le levanta la venda que le cubre los ojos. Aunque no vemos la tortura, sí la experimentamos a través de otras vías. Oímos los gritos, vemos las quemaduras y los moretones, y percibimos la desesperación, la angustia mental y el miedo de los protagonistas: todos resultados de la tortura. La combinación de estos elementos produce la sensación de *shock* que experimentamos al ver la película. Este *shock*, sin embargo, no sería igual sin la revelación de la tortura aunque no sea una revelación directa porque nunca la vemos. Los resultados testifican los abusos y las violaciones de los derechos humanos de esos protagonistas y no hace falta ver la acción de la tortura para comprender sus efectos horribles y deshumanizadores.

La escritura también tiene un papel de reconocimiento y testimonio frente a estos crímenes, como vemos en *The Little School*, una obra que también revela los efectos deshumanizadores de la tortura. Al ofrecer su testimonio en una obra ficcional, representado a través no sólo de su narración sino de muchas narraciones, nosotros como lectores entendemos varios puntos de vista sobre cómo estos protagonistas experimentan la tortura. Es decir, como no se fija sólo en un personaje ni en una voz, tal vez podamos conceptualizar los efectos de los abusos del régimen militar argentino mejor, porque leer estas historias es un acto de participación para nosotros. Tenemos que estar conscientes de los cambios constantes para no perder el hilo que conectan las distintas historias. A la vez, estos cambios no son los únicos desafíos que los lectores tenemos. Mientras la narración cambia, también están las descripciones a través de los sentidos aparte de la visión. Resulta que los lectores tenemos que acompañar a varios narradores sin la visión. Al final, salimos del texto con fragmentos sensoriales y fragmentos de experiencias de diferentes voces, lo cual hace que tengamos que ordenar y compilar todo por nuestra cuenta. Como explica Detwiler:

“The narrative demands that its readers be active ones, and yet no amount of decoding on their part can serve to pin down fully the voices in this work. Its readers, like the blindfolded (eye)witnesses at the concentration camp described in Partnoy’s account, see and do not see. The implied reader in *The Little School* is, in effect,

wearing a blindfold too. Yet, at the same time, the narrative ultimately relies on the factual aura of the frames to compel its readers to assume a credulous stance that is in alignment with the narrative's presentation of its truthfulness. Thus, Partnoy's work both incorporates and discards the conventional implied reader of the testimonial novel" (62).

La manifestación del reconocimiento de la tortura, entonces, varía. Claro, la tortura no es el enfoque de toda la cultura de la memoria. Pero los desaparecidos sí fueron torturados y maltratados de una manera horrorosa, claramente en violación de los derechos humanos más fundamentales. ¿Cómo se manifiesta este reconocimiento? Hay una palabra clave para describir el resultado de este conocimiento: cultura. Con la creación, dentro de las artes, de obras con una cierta temática, surge una cultura específica. Es decir, con la creación de obras como *Crónica de una fuga* y *The Little School*, un cierto movimiento artístico se transforma en una cultura para dar testimonio, sostener una memoria y definir un modo de pensar, todo lo cual termina con una cultura específica. Cabe agregar que esta cultura tiene aún más fuerza cuando la gente no sólo crea obras, sino que cuando forma grupos: las Madres de Plaza de Mayo, las Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. son tres ejemplos de cómo la memoria se manifiesta en grupos físicos de personas que se reúnen con metas específicas con respecto a la memoria y su mantenimiento.

Lo normal es que estas culturas evolucionen, como hemos visto con la transición de la cultura de la memoria hacia la cultura de la posmemoria, esto es desde la cultura de la memoria de las generaciones que han vivido personalmente los terrores del régimen de la época, hasta la cultura de la posmemoria en la que las nuevas generaciones tienen que investigar, definir y combinar las memorias de las generaciones anteriores para poder mantener la memoria de una manera que les sirva adecuadamente, sin la consecuencia de una apropiación de las experiencias de los demás. Respecto a *Crónica de una fuga* y *The Little School*, esta cultura que se desarrolla tiene como parte integral el registro testimonial porque establece las voces que tenían que vivir tales horrores. Es una forma de decir, *esto es lo que me ocurrió y necesito que Uds. lo sepan*. La necesidad es imprescindible porque hablar –o en estos casos, representar a través de medios de comunicación– es denegar el olvido y contradecir los abusos del régimen. Por eso, la manifestación de los terrores en las dos obras se realiza de modos distintos: en *Crónica de una fuga*, hay mayor énfasis en los resultados de la tortura y lo horrorosos que son; en *The Little School*, parece haber más un tono de desesperación total y una necesidad de poner en escritura las varias voces para que no se pierdan en la historia. Son maneras distintas, e igualmente efectivas,

de mostrar la tortura. Puesto que la tortura era parte del proceso que utilizó el régimen militar para lograr sus metas, abusos y violaciones, cuando una película o un libro sirve como testimonio, concretiza lo ocurrido y trabaja para evitar una repetición u olvido, trabaja en contra de las metas del régimen militar.

Bibliografía

Agosín, Marjorie y Molloy, Janice. "So We Will Not Forget: Literature and Human Rights in Latin America". *Human Rights Quarterly* 10:2 (1988): 177-1192. Web.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Peronas (CONADEP). *Nunca más*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1985.

Crónica de una fuga. Dir. Israel Adrián Caetano. Alberto Ponce, 2006. DVD.

Detwiler, Louise. "The Blindfolded (Eye)Witness in Alicia Partnoy's *The Little School*". *The Journal of the Midwest Language Association* 33.3 (2001): 60-72. Web.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-128.

Partnoy, Alicia. *The Little School: Tales of Disappearance & Survival*. San Francisco: Midnight Editions, 1986.

Sternbach, Nancy Sporta. "Re-membering the Dead: Latin American Women's 'Testimonial' Discourse". *Latin American Perspectives* 18:3 (1991): 91-102. Web.

Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

Taylor, Diana. "'YOU ARE HERE': H.I.J.O.S. and the DNA of Performance". *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke Univ., 2005. 161-189. Print.