

Humor gráfico y evasiones imaginarias en la resistencia cultural de prisioneras y prisioneros políticos de Chile y Uruguay: acciones colectivas y condiciones para la resiliencia en la prisión política.

Jorge Montealegre I.

Chile

jorgemontealegre@hotmail.com

Jorge Montealegre Iturra. Ha publicado 15 libros. Entre ellos: *Bien común* (poesía, Ed. Asterión, 1995), Premio Municipal de Literatura de Santiago y Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura a Mejores Obras Literarias; *No se puede evitar la caída del cabello* (poesía, Ed. Asterión, 2007), Premio Altazor 2008; *Frazadas del Estadio Nacional* (ensayo autobiográfico, Lom, 2003) Premio Altazor 2004. Sobre humor gráfico ha editado *Von Pilsener, primer personaje de la historieta chilena* (Ed. Asterión, 1993), *Prehistorieta de Chile, del arte rupestre al primer periódico de caricaturas* (Ril – Dibam, 2003) y *Puro Chile. Sátira humorística y (anti)patriótica* (Lom, 1998) *Historia del Humor Gráfico en Chile* (Fundación Universidad de Alcalá - Editorial Milenio, España, 2008). Tuvo la beca Guggenheim (1989). Periodista, licenciado en comunicación social, y diplomado en gerencia pública, ha ejercido la docencia y la investigación sobre historia del humor gráfico, periodismo y gestión cultural. Doctorando en Estudios Americanos, en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.

Resumen

El derecho a la evasión de la prisión política, cuando no se ejerce en una fuga material, se transfigura en relatos que permiten estar imaginariamente *en otra parte*, o en *películas* primitivas; entre otras acciones imaginadas y creadas potenciando los recursos disponibles en la precariedad como el dibujo, el humor, el teatro, la literatura. Detectando esas iniciativas intentamos reivindicar la presencia de narrativas visuales en la prisión política, en cuanto elementos tanto de acciones colectivas de las personas privadas de libertad como del proceso de resiliencia de quienes sobrevivieron gracias, en parte, al consuelo que brindan la imaginación y las utopías. Nos interesa abordar estas expresiones, generalmente omitidas en el relato testimonial, que se traducen en productos culturales realizados por las prisioneras y prisioneros en la cotidianidad del cautiverio; y ellas como parte también de las organizaciones y acciones al interior de la prisión y aquellas formas de enfrentamiento de la adversidad distintas al heroísmo, la traición y al martirologio.

Abstract

The right to the evasión from political prison, when it is not assumed in a physical sense, is transformed in terms that permit one's imagination to put them *somewhere else*, or in primitive *films*; between other imagined and created actions using the few resources allowed by poverty, such as drawing, humor, theatre and literatura. Understanding these initiatives, we try and assume the presence of visual narratives in political prison, because these elements, and likewise, the collective actions of the people lacking liberty, create a process of resilience that aids survival, thanks, in part, to the consolation brought about by imagination and the utopias it creates. We're interested in taking on these expressions, generally omitted in the related testimonials, that are translated in cultural products realized by the male and female prisoners in the daily activities of imprisonment; and these are also like part of the organizations and collective actions in the interior of the prison, as forms of confrontation with the distinctive adversities of heroism, tradition and martyrdom.

Fecha de recepción de artículo: 10/1/09

Fecha de aceptación de artículo: 2/2/09

Las utopías consuelan.

Michel Foucault

Las experiencias de prisión política, de hombres y mujeres, bajo las dictaduras militares surgidas en los años setenta en el cono sur de nuestra América han dejado antecedentes de horrores que son en gran parte conocidos y están documentados en las instancias preocupadas por las violaciones de los Derechos Humanos. Por las víctimas –muertas y desaparecidas- han debido testimoniar los sobrevivientes. La cotidianidad de la sobrevivencia, sin embargo, no ha sido suficientemente relatada ni estudiada. Menos aún la parte de aquella cotidianidad que puede connotar cierta alegría al contener, por ejemplo, expresiones lúdicas o artísticas. Es probable que la *culpabilidad por vivir* de los sobrevivientes (tema abordado tanto por autores europeos ya canónicos que se refieren principalmente a los supervivientes de Auschwitz, Buchenwald y los campos de concentración europeos en general, como por autores latinoamericanos que han escrito desde la experiencia local) haya inhibido el énfasis en el relato de experiencias positivas que permitieron enfrentar la adversidad con humor, creatividad y espíritu comunitario. Considerando dicha situación intentaremos detectar y reivindicar la presencia de narrativas visuales en la prisión política, en cuanto elementos tanto de acciones colectivas de las personas privadas de libertad como del proceso de resiliencia¹ de quienes sobrevivieron.

En sus empeños individuales y colectivos por la superación de la adversidad, los prisioneros políticos – hombres y mujeres- generaron la influencia social positiva que permitió tanto el desarrollo de acciones colectivas como el desarrollo de pilares de resiliencia para el conjunto de la comunidad prisionera. El colectivo de víctimas se reconstruye socialmente en el mismo colectivo, reivindicando una identidad (que es diversa a la representación social que las dictaduras construyen de ellos) y generando una nueva cotidianeidad con códigos comunes de un *discurso oculto* que “no contiene solo actos de lenguaje sino también una extensa gama de prácticas”. (Scott, 2000: 38)

Esta experiencia política colectiva o de *infrapolítica de los grupos subordinados*, según la nomenclatura propuesta por James C. Scott, se traduce en una gran variedad de formas de resistencia muy discretas que recurren a formas indirectas de expresión (Scott: 44); en acciones, donde la generación de instancias propias de organización (desde brigadas de aseo al partido de fútbol, desde las clases de diversas materias a la actuación en algún *sketch*) es una respuesta frente al poder militar. Parte del discurso es también en clave de creación artística. Es decir, los presos políticos recurren a diferentes manifestaciones de arte y artesanía para sobrellevar la falta de libertad y evitar las depresiones suicidas². Entre ellas, se destaca la

1 La definición más compartida de resiliencia afirma que “es la capacidad humana para enfrentar, sobreponerse y ser fortalecido o transformado por experiencias de adversidad” (Edith Henderson Grotberg, en: Melillo y Suárez, compiladores: Resiliencia. Descubriendo las propias fortalezas. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós, 2001, p. 20).

2 “Los suicidios –escribe Luis Vitale- eran producto de estados depresivos profundos, derivados de los problemas políticos y familiares, como asimismo de la situación que vivíamos. Este factor situacional era el desencadenante de los estados depresivos latentes. Por eso nuestra mayor preocupación era levantar el ánimo de todo compañero que comenzaba a mostrar signos de depresión”. En: Luis Vitale: La vida cotidiana en los campos de concentración de Chile. Caracas, Venezuela. Universidad Central de Venezuela, 1979.

recurrencia a la música, la literatura y otras formas de representación, entre ellas las expresiones humorísticas, gráficas, narrativas y teatrales que en el contexto de la prisión política pueden llegar a ser evasivas en varios sentidos: entretienen, son ambiguas y son canales de una forma de fuga, sin salir físicamente de la prisión: evasiones imaginarias, cuando la fuga material aparece inviable: “los presos – escribe Mario Molina, que se hizo dramaturgo en prisión- organizaron grupos teatrales para soportar y evadirse de las vejaciones y maltratos de los carceleros”.(Molina, 2008: 13) Para quienes valoran la libertad como un derecho natural y obvio, escribe Primo Levi, “la idea de la prisión enlaza con la idea de la fuga o de la rebelión. La condición del prisionero es sentida como ilícita, anormal: como una enfermedad que se debe curar mediante la evasión o la rebelión. Por lo demás, el concepto de la evasión como obligación moral está muy arraigado: según los códigos militares de muchos países, el prisionero de guerra está obligado a liberarse de cualquier modo, para volver a ocupar su puesto de combate, y según la Convención de La Haya, la tentativa de fuga no debe ser castigada. En la conciencia pública, la evasión lava y extingue la vergüenza del cautiverio.”(Levi, 2006: 603)

En la historia reciente de nuestra América hay numerosos casos de fugas materiales, que han sido entendidas como un derecho. La fuga, por ejemplo en el código penal uruguayo, es considerada “auto evasión” y no es asumida como delito en tanto no se emplee la violencia.(Blixen, 2004: 9) En la experiencia argentina, siempre en el cono sur, se reconocen otras formas de fuga de los campos de concentración, “no solamente el escape físico –escribe Pilar Calveiro-, todas ellas asociadas con la preservación de la dignidad, la ruptura de la disciplina y la transgresión de la normatividad, saboteando los objetivos del campo”.(Calveiro, 2004: 114).

Cuando no se ejerce en una fuga material ni una ruptura explícita de la disciplina, el derecho a la evasión de la prisión se transfigura en expresiones imaginativas que inventan escenarios que mitigan la falta de libertad. El sueño de estar en otra parte, el escapismo como una ilusión liberadora, lleva a pensar en formas de evasión que pueden llegar a compartirse, paliativamente, en la realidad. Digamos, recurriendo a Michel Foucault, que “las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos”,(Foucault, 2002: 3) etc; y que el primer recurso, la primera acción intangible en el escape, es el pensamiento: “antes aun de prescribir, de esbozar un futuro, de decir lo que hay que hacer –escribe Foucault-, antes aun de exhortar o sólo de dar la alerta, el pensamiento, a ras de su existencia, de su forma más matinal, es en sí mismo una acción –un acto peligroso.”(Foucault, 2002, 319) Al pensamiento compartido de la fuga –a este discurso oculto que toma forma de relato, de ensoñación, conversación o juego- le pueden seguir otras acciones orientadas a la construcción del espacio que dicta la utopía, aunque en la medida de lo que la precariedad de la prisión puede hacer posible.

Escapadas, películas y humor gráfico.

Prisioneras políticas de Chile y Uruguay nos relatan dos experiencias similares de escapadas nocturnas imaginarias. Edda Fabbri, que estuvo 14 años presa, 12 de ellos en el Establecimiento Militar de Reclusión

Nº2, Punta de Rieles, en Montevideo (que funcionó como cárcel para las mujeres desde 1973 hasta 1985), nos cuenta que “salían” a pasear en ómnibus. Recordaban los recorridos y sus paradas. A Edda le gustaba tomar el 125 y ver cómo andaba el barrio, reconociendo almacenes, esquinas, vecinos. En el trayecto de ida y vuelta se daban las peripecias jocosas que los pasajeros pueden vivir diariamente “y se reconocían los lugares que nos acercaban o alejaban de la casa. A veces el ómnibus estaba muy lleno, iba muy lento o muy rápido”. Todas participaban en el juego, completando la ciudad. Por otra parte, en la piscina del Estadio Nacional –nos cuenta Sandra Palestro- hicieron un “curso de manejo de motocicletas” y, ya sabiendo manejar, acordaban ir a dar una vuelta por el barrio o ir a la playa, recuperando en el juego las calles de la ciudad, reconociéndola, recuperándola. Pero siempre, en ómnibus o en moto, volvían a la prisión. Eran *escapadas*, con todo lo temporal que sugiere el término. Estas incursiones –evasiones, fugas, escapadas- las sintetiza poéticamente Ivonne Trías, que también estuvo presa entre 1972 y 1985 principalmente en Punta de Rieles, al referirse a “los sueños en los que siempre estábamos libres pero siempre teníamos que volver. En los que siempre encontrábamos a nuestros amores pero ellos nunca nos veían.”(Trías, 2007: 14) El soporte de estas acciones –el *espacio maravilloso*- eran la imaginación, el humor y la palabra; la ensoñación que –según Boris Cyrulnik- “da forma, mediante imágenes, al regreso de la esperanza”.(Cyrulnik, 2003: 142) La aparición súbita de un guardia jamás habría encontrado algún vestigio de estas evasiones, de estos sueños compartidos. Graciela Nario (Paloma), lo sintetiza magníficamente testimoniando en *De la desmemoria al desolvido*:

“Era algo que seguramente lo rememoramos como especial. La diferencia con la vida en libertad., ¿no? Porque el consumo, todo lo material, estaba afuera, ya lo teníamos resuelto: no teníamos nada. Pero eso no era problema y compartíamos lo poco que teníamos. Vivíamos enriqueciéndonos espiritualmente a partir de lo que contábamos o podíamos armar entre todas. La lectura de un libro compartido y los comentarios, las reuniones que hacíamos con las veteranas que habían viajado. Para nosotras era como ir al cine.” (Taller Vivencias, 2002: 106)

En el proceso de resiliencia, sostiene Cyrulnik, “el activismo y la ensoñación son los dos factores de defensa en una situación de urgencia”.(Cyrulnik, 2003: 142) Ambos factores están presentes en otra experiencia comparable entre las prisiones de Chile y Uruguay, en la que se pasa de la imaginación a la acción que implica construcción de artefactos y participación de espectadores. Nos referimos a la “proyección de películas”, expresión que debe dimensionarse de acuerdo a la situación de precariedad que se vivía en la prisión, al deseo que encierran las palabras y a la autoironía que brinda el sentido del humor.

En este contexto, el rol del humor es vital en la experiencia colectiva de enfrentamiento de la adversidad donde se revela –según estudios referidos a campos de concentración- como “un medio de crear emociones positivas; mantener la cohesión y la moral del grupo; preservar un sentido de dominio, esperanza y autorrespeto”.(Martin, 2008: 48) En Chacabuco –campo de prisioneros en el desierto chileno- entre las diversas experiencias de acciones colectivas (obras de teatro, shows, grupos musicales) que tuvieron el humor como expresión fundamental, nos interesa mencionar la presencia del humor gráfico a

través de una “película” hecha a la manera de la primitiva “linterna mágica”, que se hizo y se proyectó en Chacabuco: una “película de piratas” que precedía, a manera de créditos, un *sketch* en vivo que tenía a Peter Pan y al Capitán Garfio entre sus graciosos personajes.

La sola anécdota de cómo fue hecha y proyectada es de gran interés como acción colectiva, “cinematográfica” y humorística. “La película –nos cuenta Guillermo Orrego, que fue espectador y actor de la función- la dibujó un compañero (Tato Ayres) en papel celofán que encontramos en el teatro viejo. La maquinita proyectora la confeccionó Sáez con tarros, una ampolleta que alumbraba y otra llena de agua que servía como vidrio de aumento”. Al tarro se le hizo un hoyito para que saliera el haz de luz. El guionista de esta obra –Emilio Cisternas, que también oficiaba de presentador- nos completa el relato: “La noche del show, si mal no recuerdo, no tuvimos mucho éxito con la proyección. Tuve muchos problemas con la *maquina proyectora* siendo el principal problema el ajuste focal. Como comprenderás no teníamos las herramientas como para hacer un buen trabajo. La proyectora consistía de un tarro de leche Nido grande. Al interior del tarro había una ampolleta llena de agua sentada en una base. Esta ampolleta servía como lente amplificador. En forma vertical detrás de la ampolleta había un par de guías para deslizar la película, luego atrás de la película otra ampolleta encendida que proveía la luz de proyección”.

A las presas políticas uruguayas de Punta de Rieles –testimonia Edda Fabbri- la idea del cine las “acompañó siempre, y tuvo, según las épocas, distinto significado. Fue muchas y ninguna. No sé cuándo empezamos a hablar de la película, ni quién empezó. A veces se trataba de una película que íbamos a hacer, que alguien iba a hacer cuando saliéramos. Era principalmente cómica, material había de sobra. Una comicidad basada en el ridículo, aportado sin falta por ellos, especialistas. También nosotros fuimos protagonistas del ridículo. Esto va para la película, decíamos en ocasiones y eso era principalmente de noche, con la luz de la celda apagada, unas doce mujeres jóvenes y sin sueño. La luz la apagaba como a las nueve, y como era temprano por lo general leíamos con el resplandor que entraba del corredor. Las noches en que hablábamos de la película, que casi no leíamos y nos reíamos mucho, era cuando el día había sido difícil. Supimos reírnos de nuestras desgracias y de nuestros miedos. Es a veces la mejor risa, allí lo era. (Fabbri, 2007:28)

“Una vez fuimos más lejos –agrega Edda Fabbri- y quisimos hacerla ahí mismo la película. Era de dibujitos. Había que recortar en papel unos muñecos que hacíamos horribles, de distintos tamaños y formas (se ve que en aquella celda no había nadie con el don de las medidas, de las proporciones). Pero los muñecos eran lo de menos. La cosa era el proyector. Cómo conseguimos la caja no me acuerdo. No debe haber sido fácil, porque lo que nos mandaban los familiares venía sólo en bolsas de plastillera, unas bolsas horribles, de triste memoria para ellos, que las traían, que las armaban con su esfuerzo y amor, y para nosotras. Tal vez tuviéramos la caja desde antes, de cuando nuestras “pertenencias” eran más y más variadas. Mediría unos treinta centímetros de lado, más o menos. Decían que había que forrarla toda por dentro con papel plateado para que reflejara mejor la luz. Papel plateado había. Por arriba se cerraba con sus tapas. En uno de los lados le hicimos una ventanita. Por delante de esa ventanita tenía que pasar la fila de muñecos

recortados, movida a mano. De adentro de la caja debía salir la luz. La celda tenía que estar oscura. La hora de cenar era la única oportunidad. Luz prendida, oscuridad en las ventanas, y gente en el corredor que podía avisar a las del cine. Después podían salir esas y entrar otras. También había que comer, pero la película no era muy larga, así que los tiempos daban. Las dos lamparitas de cada celda colgaban del techo sin recubrimiento. Una de ellas, prendida, quedó adentro de la caja, esta la rodeaba, sostenida por la operadora, subida a una cucheta corrida de su lugar. La otra lamparita había que aflojarla. La luz salía por el costado de la caja y se proyectaba sobre una pared previamente despejada de cuchetas. La película empezó y fue un fracaso. Primero no se veía nada, pero nada. Había que poner los muñecos más lejos, o más cerca, no me acuerdo. Por último vimos: un muñeco se bamboleaba patas arriba en la pared. El cine es así, no sé por qué, al revés. Alguien habló de las leyes de la óptica, yo no escuché mucho. En el ojo humano es igual, adentro las imágenes están al revés. No importaba entenderlo, más fácil era dar vuelta el muñeco. Como sea, la caja de la película quedó arrumbada.”(Fabbri, 2007: 29)

“Pero yo quiero –reflexiona Edda sobre la experiencia- encontrar ahora en esa presencia permanente del cine alguna pista. Como si no pudiéramos dejar de mirar la realidad, la nuestra, a través de ese otro ojo, como si no alcanzara con el nuestro. (...) La película nos permitía seleccionar. En esa tarea de edición que imaginábamos íbamos resguardando lo que queríamos conservar. No una mejor imagen para mostrar, sino aquellas imágenes en las que podíamos apoyarnos para no caer. La película también nos salvó.” (Fabbri, 2007: 29)

Tal vez sea pertinente explicitar que ninguna de las “proyecciones” fue plenamente lograda. No se realizó la “utopía del cine”, pero hubo más satisfacción que frustración entre las y los “productores” porque se había logrado –aunque fuera fugazmente- un espacio de libertad propio distinto al impuesto por los militares. Una persona que es ofendida –reflexiona Scott sobre el discurso oculto colectivo- “puede elaborar una fantasía personal de venganza y enfrentamiento, pero cuando el insulto no es sino una variante de las ofensas que sufre sistemáticamente toda una raza, una clase o una capa social, entonces la fantasía se puede convertir en un producto cultural colectivo”.(Scott, 2000: 32) Entonces, la película “salva” y se revela como una forma de resistencia.

Historia de Garabato

Por otro lado, sufriendo el más cruel aislamiento, el rehén uruguayo Eleuterio Fernández Huidobro –hoy senador de la República del Uruguay- hizo la “Historia de Garabato y Florazul y de sus amigos pisoteados”. Tiras cómicas, cuyo proceso de producción es muy significativo, así como su distribución casi reservada al círculo familiar. Digamos, aunque sea obvio, que se trata de una experiencia que está al margen de la industria cultural.³

³ Mercado editorial del cómic y el humor gráfico en el que sí está, por ejemplo, Maus, de Art Spiegelman, referida a la experiencia de prisión en Auschwitz.

“Cuando se vive dentro de un calabozo, y no hay otra cosa que mirar, -testimonia Fernández Huidobro- uno pasa mirando las paredes e imaginando figuras en cada mancha. Yo ya estaba acostumbrado a ver manchas en la pared, y en cada mancha una figura, por el año de 1974, cuando llevaba más o menos un año de rehén y estaba en un pequeño calabozo del cuartel de Rocha, pero la mancha del calabozo de Rocha tiene también una historia. En él había estado un compañero que habían traído de Buenos Aires. (...) Cuando fui a vivir a ese calabozo encontré las paredes rayadas por sus zapatos. Los calabozos son angostitos, la pared está casi al lado de la cucheta, de manera que durante meses yo estuve sentado frente a esa mancha. De tanto mirarla se me ocurrió ver en la mancha de la pared – recuerdo-, se me ocurrió ver un caballo avanzando de frente, cabalgado por un jinete que llevaba una lanza, y en las patas del caballo un perro furioso con los dientes al aire y los ojos chispeantes. Un día, y así creo yo que aprendí a dibujar, se me ocurrió hacer el silogismo siguiente: si a esa figura incompleta le agrego con el dedo las líneas que le faltan, la figura queda terminada tal como yo la veo. Entonces con la uña marqué las partes que faltaban para completar aquel dibujo que ya me sabía de memoria. (...) Entonces yo no tenía lápiz ni papel porque tampoco fumaba, pero cuando posteriormente me trasladaron a Minas quedaron entre mis cosas una lapicera, pedazos de papel y una foto de Gabriela. Ya había pensado que del mismo modo que había completado aquellas figuras que creí ver en la pared, si imaginaba la cara de mi hija sobre la hoja, bastaba pasar la lapicera por donde mi imaginación trazaba sus rasgos para tener un dibujo de ella. Nunca había dibujado bien, ni remotamente bien, pero ya sospechaba que podía dibujar desde que realicé aquella figura con el dedo. Lo único que precisaba era lápiz y papel. (...) Diez años estuve dibujando –cada vez que pude- para entretenerme, y en ese tránsito por el dibujo de todo tipo fui descubriendo los pequeños secretos que hacen a la técnica del dibujante. (...) Siempre tenía que dibujar chiquitito, porque no tenía papel, no podía gastar todo el papel que conseguí con muchas dificultades. Tuve que pelear para conseguir materiales de dibujo, y las pocas revistas de deportes que lograron hacerme llegar, me sirvieron de modelo.”(Fernández Huidobro, 1985)

Eleuterio Fernández derivó hacia el dibujo humorístico, haciendo un personaje que –según él mismo- de alguna forma lo representaba. “Había hecho una larga serie de sesenta a setenta dibujos, todos con una letra de tango, y para cada tango un dibujo. Al personaje siempre lo ubicaba en un rincón. Tomaba mate sentado en un banquito, en alpargatas, y le puse el nombre de Pamento. Él tiene siempre una radio al lado, y como para los soldados nosotros éramos los *pichis*, Pamento quiere ser un pichi, y sueña con ser el protagonista de los tangos que escucha, así que lo que está dibujado es el tango que escucha Pamento.”(Fernández Huidobro, 1985: 21) Pamento es un personaje popular, que siempre está vestido. Luego desarrolla las tiras cómicas de Garabato que a diferencia de Pamento actúa significativamente desnudo:

“...lo desnudé porque tenía la intención de que si salía sirviera para una denuncia. La situación de un tipo que está como Garabato, completamente solo, sin siquiera pilchas que ponerse... todo lo que subyace aquí es la soledad de Garabato, que es muy grande. Él está solo y seguirá estando solo. Lo

único que tiene es un lápiz, y una línea que construye todo esto. Yo hice muchos garabatos, pero sin la intención de hacer una historieta.”(Fernández Huidobro, 1985: 22)

Resultó, de hecho un dibujo sobre el dibujo que tiras tras tira se desarrolla como historieta: la historia de los pisoteados, de los zapatos con pasado, como aquellos que iniciaron su primer dibujo en la pared. Al testimoniar Fernández da cuenta de su lenguaje poético:

“Un día cobraron vida los de abajo, los pisoteados. Los zapatos, entre otras cosas, quieren significar eso. Los zapatos cobraron su vida propia, se concentraron, vivieron una peripecia, y cuando se terminó el milagro de los platos voladores, al venir el día, se quedaron quietos. La peripecia –no se sabe bien cómo- terminó. Hay zapatos que se quedan sin dueño, los tiran para el pasado. Los zapatos no tenían alma propia, pero tenían recuerdos, y al lugar donde más habían ido, era al Estadio. Cuando la gente despierta busca sus zapatos, y quien los encuentra, encuentra su amigo también. A algunos zapatos nadie los fue a buscar, como en el caso de Sandalia y Mocasín, a os que se suben Garabato y Flor Azul. Los verdaderos dueños de Sandalia y Mocasín no están, y Garabato y Flor Azul van a buscarlos al único lugar donde pueden vivir; en el futuro. Fueron las golondrinas también. No hay que olvidar que esta historieta está dibujada por alguien sin presente. Hoy, ya con él, mostramos parte del pasado.”(Fernández Huidobro, 1985: 27)

Sumemos a la experiencia uruguaya, la presencia del humor gráfico en otra situación extrema que conocemos gracias a Pilar Calveiro quien relata en su libro sobre los campos de concentración en Argentina, que en la Escuela de Mecánica (la ESMA) los presos de capucha llegaron a fabricar pequeños libritos con chistes recortados de periódicos, como regalo de navidad en diciembre de 1977. “El trabajo, el juego, y con ellos la risa fueron formas de defensa del sujeto amenazado. En efecto –agrega Calveiro-, la risa aparece en muchos de los relatos y confirma la persistencia, la tozudez de lo humano para protegerse y subsistir”.(Calveiro, 2004: 112)

Volviendo al “cine” y a las presas políticas uruguayas es muy ilustrativo como representación humorística la experiencia colectiva recogida en el libro *De la desmemoria al desolvido*. En él, el Taller Vivencias de ex presas políticas relata el festejo de fin de año de 1975. En este caso, estaban detenidas en Infantería 1, llamado “el 14”: el cuartel más grande de Montevideo, lugar “de paso” para las mujeres que trasladaban al Penal de Punta de Rieles. A pesar de las prohibiciones, a escondidas, y conviviendo las veinticuatro horas en el mismo barracón, se separaron en grupos para preparar tres “actuaciones sorpresa”. Entre estas presentaciones estuvo el “cine de sombras”. Para hacerlo –cuenta una de las realizadoras- se inspiraron en ‘Tienda de los milagros’, de Jorge Amado. La “película” se preparó con sigilo, despistando a las otras compañeras que estaban intrigadas sobre lo que preparaba ese grupo. Graciela Souza (llamada Marmo), recuerda haberlas visto a todas “metidas dentro de la armadura de hierro de una cucheta vacía, con los lados tapados por sábanas. A veces prendían una vela adentro. Muchas pensaron que la cosa venía de macumba. Fue una verdadera sorpresa el cine de sombras.” Alicia Chiesa (Samber), agrega concluyente:

“Lo que pasó es que el cine de sombras fue mágico. Nos sorprendimos como niños y como niños también lo disfrutamos. Nos mirábamos unas a otras asombradas con los ojos chispeantes de alegría. Quedó para el final y fue el broche de oro de los festejos.” Rosario Caticha (Charo), una de las productoras, no oculta su orgullo: “la verdad es que nos quedó sensacional. ¿Se acuerdan que hicimos las voces y los textos tipo ‘Les Luthiers’? Empezamos con el informativo UFA donde pusimos acontecimientos del año.” Marmo, revive el momento, recordando la parodia: “-¡Fue memorable! Todas sentaditas frente a la sábana blanca que se ilumina por detrás, aparece una imagen y tu voz, Charo, recuerdo clarito tu voz presentando el noticiero.” Entre risas, Samber evoca la parte más chistosa de la “película”: “-Lo mejor de todo fue cuando nos tiraron agua de atrás de la sábana. Habían anunciado en la presentación del filme que era sensible, como el ‘cine sensible’ de ‘Un mundo feliz’ de Huxley... En una parte de la historia en que llueve tiran agua a nostras, el público. Llorábamos de risa.”. Charo, realizadora, admite: “-Nosotras del otro lado de la sábana también nos divertíamos de lo lindo.”

Años después, las ex prisioneras recuerdan y reflexionan. “-Es increíble nuestra capacidad de adaptación, dice Marmo. Un año antes, muchas de nosotras estábamos pasando el fin de año de plantón y encapuchadas. Después vino el procesamiento, asumir la ‘cana’, a adaptarse a esa realidad, conocernos. Terminamos el año con una experiencia que para todas fue vital, fue como ganarles una.” Raquel Núñez confirma la sensación de victoria en la precariedad: “-Y claro que se la ganamos. ¿Por qué nos sancionaron? Ellos esperaban que las fiestas fueron nuestros momentos tristes. La rabia que le dio, al oficial, él de guardia en el cuartel y nosotras de cantarola. ¡Presas y todavía de cantarola!”. (Taller Vivencias, 2002: 197-200)

Acción colectiva, acción política

Los testimonios de las escapadas imaginarias, en motos u ómnibus; de las proyecciones de películas, con un tarro o una caja de cartón; y los dibujos humorísticos, de piratas o zapatos; representan expresiones que, generalmente, han sido preteridas en el relato testimonial. Como los ejemplos citados, se trata de productos culturales realizados por las prisioneras y prisioneros en la cotidianidad del cautiverio (entre ellos diarios murales, graffitis, caricaturas, manifestaciones teatrales, textiles, literarias, musicales y de humor, etc.), que se sumaron en un discurso oculto, que adquiría formas colectivas como parte de las organizaciones y acciones al interior de la prisión que constituían formas de enfrentamiento de la adversidad distintas al heroísmo, la traición y al martirologio. Son los mismos ex prisioneros y prisioneras —una parte de quienes han sobrevivido— quienes, décadas después de salir en libertad, hacen registros y ejercicios de memoria individual y colectiva. Esas personas —ni héroes ni santos, como diría Todorov a propósito de las “virtudes heroicas”— tienen sus recuerdos, materiales y de ellas mismas en su quiebre biográfico. Es lo que hace, por ejemplo, el Taller de Género y Memoria de ex prisioneras uruguayas. Es lo que hacen los ex prisioneros de Dawson y Chacabuco en Chile.

En esa dirección hemos creído pertinente relacionar las actividades organizadas por los prisioneros y prisioneras, para enfrentar la adversidad y resistir la opresión, con el concepto *acción colectiva*; así como

nos parece adecuado, con la distancia temporal ya dada y la existencia de organizaciones de ex prisioneros(as), detectar que en esas acciones colectivas se vivieron procesos de resiliencia que se potencian en el colectivo. Sin embargo, la cotidianidad de la vida en la prisión política, con su precariedad, con su humor, con lo real maravilloso que hay en las acciones colectivas culturales, no ha tenido la visibilidad que merece. Es necesario y humanizador completar la memoria y profundizar en el conocimiento de estas experiencias. Y hay anécdotas iluminadoras de esto, como las que hemos visto, que nos permiten trascender la tragedia y reconocer la capacidad de resiliencia de las personas en situaciones extremas.

Con su pensamiento entendido como acción, con su discurso oculto, la persona privada de libertad por razones políticas encarna la política (es su representación en una situación extrema) y si, además se expresa creativamente (incluso artísticamente) en esa condición, su obra será el anclaje de la creatividad en la prisión y el producto de su acción personal como parte de una comunidad y su memoria. “Mediante la acción y el discurso –escribe Hanna Arendt-, los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano, mientras que su identidad física se presenta bajo la forma única del cuerpo y el sonido de la voz, sin necesidad de ninguna actividad propia”.(Arendt, 2007: 203) Esta distinción es fundamental cuando la aplicamos a una situación de prisión política. En ella, el estado opresor busca anular al detenido, aislarlo, despersonalizarlo y estigmatizarlo con una identidad atribuida y asignada. El conflicto revela una reivindicación identitaria evidente y la necesidad de mostrar *quiénes eran* los presos políticos. “La acción colectiva –escribe Melucci-, en sentido estricto, está definida por la presencia de una solidaridad, es decir por un sistema de relaciones sociales que liga e identifica a aquéllos que participan en él y además por la presencia de un conflicto. La acción colectiva es el conjunto de las conductas conflictuales al interior de un sistema social”.(Melucci, 1988: 109)

En la construcción de la memoria, el registro que contienen los artefactos culturales creados en los campos de prisioneros tiene importancia política como contracultura que –a la larga- contrapesa las versiones Oficiales. En la precariedad o la derrota, digamos con Hanna Arendt que “la acción, hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es, para la historia”.(Arendt, 2007: 22) Sin embargo, habitualmente los relatos y análisis omiten expresiones significativas de la vida cotidiana en los campos de prisioneros(as). Esto, porque la expectativa y la demanda hacia el sobreviviente, en cuanto testigo, es que sea el vocero de la experiencia más atroz. “Sólo a través de su memoria –escribe Ana Longoni- podemos asomarnos a la experiencia límite del campo: guarda (diga o calle) el recuerdo del terror, sus sitios, sus detalles, las caras de los represores y de los detenidos, los muertos vistos o sabidos. Portavoz de esa pesadilla, su palabra es además evidencia probatoria contra los opresores.”(Longoni, 2007: 22) La misma investigadora apunta a la faceta del sobreviviente que nos interesa enfatizar en este trabajo, cuando destaca que en la prisión “emergen distintas formas de aferrarse a la vida y se articula una red de pequeñas solidaridades que ayudan a resistir. Podía pensarse –agrega Ana Longoni- que lo que unió a los sobrevivientes no fue la traición, la delación o la conversión. Lo que compartieron fue, mejor, la resistencia a la muerte, al terror, a la locura y a la devastación.”(Longoni, 2007: 22) Las experiencias significativas que construyen estas pequeñas

solidaridades, en su acumulación silenciosa y relación sinérgica, se convierten en acción colectiva y parte de un movimiento social. Éstos, en la reflexión de Alberto Melucci sobre los movimientos contemporáneos, toman la forma de “redes de solidaridad, con poderosos significados culturales”.(Melucci, 2002: 11) En ese sentido nos hace mucho sentido, también, la observación del mismo Melucci cuando advierte que “existe un riesgo constante de enfocar el lado visible de la acción colectiva y olvidar sus raíces en la vida cotidiana”.(Melucci, 2002: 214)

Al abordarse las experiencias referidas a las violaciones de los derechos humanos, es comprensible dicho olvido porque el pequeño gesto, aislado, no llama la atención. Tampoco esas expresiones –como la pantomima, la poesía y el humor- que muchas veces son consideradas “poco serias”. Aquello no tiene utilidad o ganancia en el momento de la denuncia legal ni en la promoción de la solidaridad internacional. Tampoco atrae el interés del sensacionalismo periodístico o editorial en la industria cultural, como sí lo concitaron ciertas denuncias:

“El impacto de las imágenes brutales se amortiguaba y se pervertía exhibiéndolas a vuelta de página de las modelos más cotizadas del año –escribe Pilar Calveiro, refiriéndose a la experiencia argentina-. Los testimonios de sobrevivientes o de torturadores arrepentidos y confesos, podía dar lo mismo, en todo caso, garantizaban un alto porcentaje de ventas. La memoria pudo manifestarse y ser memoria colectiva gracias a los medios masivos de comunicación, pero también por su efecto se convirtió en producto de consumo”.(Calveiro, 2004: 162-163)

Por ello nuestro énfasis en las experiencias de la cotidianidad y el ejercicio de aquello que Todorov llama las “virtudes cotidianas” que se expresan en acciones que, generalmente, no se declaran ni son objeto de preguntas porque son aparentemente banales; incluso “enjuiciables” por los propios supervivientes que sitúan la experiencia preferentemente en el ámbito de la memoria del horror. Sin olvidar por un segundo el contexto de prisión política, es dable reconocer que los momentos de contemplación gozosa de la naturaleza, de creatividad y humor compartidos pueden ser no solo reivindicados sino que también producen –como ha dicho un ex prisionero- “nostalgias contradictorias”⁴, nostalgias escondidas y –a fin de cuentas- culposas: los sobrevivientes no solo no murieron sino que además tuvieron momentos de “cautiverio feliz” o –al decir de Jorge Semprún- de “felicidad insensata” que perturba, porque el ser testigo implica hablar por los que no están y representar, por tanto, el horror que motiva la ausencia postergando el relato de la cotidianidad que contiene sin aspavientos pilares de resiliencia. La pregunta que se hace Primo Levi “¿Es que te avergüenzas de estar vivo en lugar de otro? Y sobre todo ¿de un hombre más generoso, más sensible, más sabio, más útil, más digno de vivir que tú?”(Levi, 2006: 539) es una interrogante que resuena en la literatura testimonial latinoamericana. Este demérito propio, este sentimiento de usurpación de una existencia “que no le pertenece del todo, que tal vez debía estar viviendo otro, como si él estuviera vivo a cambio de la vida de otro”;(Calveiro, 2004: 160) agregando la comparación autoirónica con la

⁴ Luis Alvarado, ex prisionero, que fue Ministro de Bienes Nacionales en el gobierno del Presidente Patricio Aylwin.

víctima, es evidente en este poema de Floridor Pérez, escrito en sus *Cartas de prisionero* de la Isla Quiriquina, en el sur de Chile:

In memoriam (a un campesino de Mulchén)

Todavía me pregunto por qué tú
-por qué tú y no yo-
por qué tú que alzabas gordos sacos
y cargabas camiones,
eras fuerte, degollabas carneros
¿por qué no te aguantaste ese viaje
en un camión cargados como sacos
y te tiraron muerto junto a mí,
con tu poncho de pobre,
como un carnero blanco degollado
¿por qué tú, por la cresta, y no yo,
que ni me puedo el Diccionario
de la Real Academia en una mano?

A propósito de sus *Cartas de prisionero* Floridor Pérez también ilumina desde su experiencia lo que hemos llamado –recurriendo a Scott- discurso oculto: sus poemas de prisión deberían entenderse, según este poeta, como “la protesta del suspiro, en vez del grito”, una reacción ante el agravio moral y el sentimiento de injusticia (Moore, 1996: 28) que se revela en las experiencias de la vida cotidiana –en el caso del poeta- abriendo “un espacio para el amor en la poesía de estos años duros”.⁵ Hemos priorizado estas virtudes cotidianas, entendiéndolas como formas de resistencia discretas pero significativas, por sobre aquellas que ilustran los arquetipos del imaginario épico de la prisión (el héroe, el traidor y el mártir). Al interior de esta cotidianidad reiteramos un interés especial por las actividades artísticas, culturales, de entretención y con expresiones de humor, entre ellas –como hemos visto- con presencia de humor gráfico y narrativa en imágenes.

En el curso de la investigación nos hemos dado cuenta que este énfasis nuestro alerta entre las víctimas y testigos el legítimo temor a que se banalice su experiencia y se proyecte una imagen de que la prisión era un lugar –como lo propagandizaron las dictaduras- en que se estaba “bien”. Nos dice Edda Fabbri: “no estábamos de joda, pero nos reíamos mucho”. Y sonreímos. A nuestro juicio, de la sinergia de estas experiencias no resulta un espacio de banalidad; estimamos que las expresiones culturales y las manifestaciones de humor son sustanciales, constituyen lo esencial en el hallazgo de resortes para la acción

⁵ Floridor Pérez, citado por Soledad Bianchi en “Huellas de ‘realidad’ en la poesía de Floridor Pérez”. En Jorge Narváez (editor): La invención de la memoria. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1988, pág. 234.

colectiva y pilares de resiliencia en las circunstancias adversas. No olvidamos, sin embargo, que lo banal y lo azaroso son parte de la cotidianidad. La arbitrariedad no se aplicó siempre por razones ideológicas o políticas; así como los actos que resultan de resistencia muchas veces son originados por banalidades de la vida cotidiana. La superficialidad y la frivolidad o la ausencia de pensamiento trascendente y deliberación moral también –precisamente “por ausencia”- estaba presente tanto en prisioneros como en carceleros. En algunos casos como paréntesis y en otros de manera permanente, sin mayor conciencia de los alivios o dolores que podía causar. “El tamaño del sufrimiento humano es totalmente relativo –escribe Víctor Frankl-, y de ello se desprende también que algo insignificante puede causar la mayor de las alegrías,”(Frankl, 1955: 76) como la noticia de un triunfo de Boca Juniors que hizo que la vida entrara a La Perla –relata una sobreviviente de esa prisión argentina- y transformara el campo de concentración “en una fiesta efímera”.(Calveiro, 2004: 116)

Las formas de las evasiones imaginarias, las fugas y escapadas, las concreciones de utopías precarias, el discurso oculto, son parte de la cotidianidad que se enmarca en el absurdo de los campos de prisioneros. A esta respuesta, de resistencia y resiliencia, bien podemos aplicar el aforismo de Churchill que, para estos efectos, rescata la creatividad y autoironía que revelan la precariedad humana y su capacidad de recuperación: “la imaginación consuela a los hombres de lo que no pueden ser. El humor, de lo que son”.

Bibliografía

- Arendt, Hanna: *La condición humana*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2007.
- Blixen, Samuel: *Fugas*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 2004.
- Calveiro, Pilar: *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue, 2004.
- Cyrulnik, Boris: *El murmullo de los fantasmas*. Barcelona, España: Editorial Gedisa S. A., 2003.
- Fabbri, Edda: *Oblivion*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- Fernández Huidobro, Eleuterio: *Historia de Garabato y Florazul y de sus amigos pisoteados*. Montevideo, Uruguay: Impreso en Tradinco S.A., diciembre de 1985.
- Fernández Huidobro, Eleuterio; y Rosencof, Mauricio: *Memorias de calabozo*. Tres tomos. Montevideo, Uruguay: Tupac Amaru Editores, 1992.
- Frankl, Viktor E.: *Un psicólogo en el campo de concentración*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Plantin, 1955.
- Levi, Primo: *Trilogía de Auschwitz*. España: El Aleph Editores, 2006.
- Longoni, Ana: *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma, 2007.
- Martin, Rod A.: *La Psicología del Humor. Un enfoque integrador*. Madrid, España: Orión Ediciones y Fundación General de la Universidad de Alcalá, 2008.
- Melillo, Aldo; y Suárez Ojeda, Elbio Néstor (compiladores): *Resiliencia. Descubriendo las propias fortalezas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós, 2001.
- Melucci, Alberto: *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, México, 2002.
- : *Teoría de los movimientos sociales*. Costa Rica. FLACSO, 1988.
- Molina, Mario: *Teatro en Chacabuco (campo de concentración)*. Santiago de Chile: Ediciones Chile América-Cesoc, 2008.
- Moore Jr., Barrington: *La injusticia. Bases sociales de la obediencia y la rebelión*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Narváez, Jorge (editor): *La invención de la memoria*. Santiago de Chile: Pehuén Editores Ltda., 1988.
- Oyarzún, Pablo; Richard, Nelly; Zaldívar, Claudia (editores): *Arte y Política*. Santiago de Chile: Universidad Arcis, Universidad de Chile, Facultad de Artes; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.
- Pérez, Floridor: *Cartas de prisionero*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2002.
- Pressacco, Carlos F. (editor): *Totalitarismo, banalidad y despolitización. La actualidad de Hanna Arendt*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.
- Scott, James C.: *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era, 2000.
- Semprún, Jorge: *La escritura o la vida*. Barcelona, España: Tusquets Editores, 2002.
- Servicio Paz y Justicia – Uruguay: *Uruguay Nunca Más. Informe sobre la violación a los Derechos Humanos (1972 – 1985)*. Montevideo, Uruguay: Serpaj, 1989.
- Strejilevich, Nora: *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.
- Taller de Género y Memoria – ex Presas Políticas: *Memoria para armar – uno*. Montevideo, Uruguay: Editorial Senda, 2001.
- Taller de Género y Memoria – ex Presas Políticas: *Memoria para armar – tres*. Montevideo, Uruguay: Editorial Senda, 2003.
- Taller Testimonio y Memoria del Colectivo de ex Presas Políticas: *Los ovillos de la memoria*. Montevideo, Uruguay: Editorial Senda, 2006.
- Taller Vivencias de ex presas políticas: *De la desmemoria al desolvido*. Montevideo, Uruguay: Editorial Vivencias, 2002.
- Trías, Ivonne: *La tiente*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 2007.

Todorov, Tzvetan: *Frente al límite*. México: Siglo XXI Editores S.A., 2004.

Vitale, Luis: *La vida cotidiana en los campos de concentración de Chile*. Caracas, Venezuela. Universidad Central de Venezuela, 1979.