

Los reinos de la infancia: imaginarios del poder dictatorial en la poesía chilena para niños durante los años setenta

Carola Vesely Avaria

Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile
carola.vesely@usach.cl

Andrea Jeftanovic Avdaloff

Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile
andrea.jeftanovic@usach.cl

Este estudio se enmarca en el campo de la poesía destinada a niñas y niños durante los años setenta en Chile y toma como referencia la obra del músico y poeta Sergio Vesely durante su cautiverio en diversos centros de detención de la dictadura militar. A partir de una lectura teórica y crítica, se indaga en la articulación de imaginarios simbólicos referentes al poder dictatorial transmitidos al público infantil por medio de la metáfora del rey. El presente estudio apunta al rescate y la visibilización de voces hasta ahora sumergidas en el olvido, al aportar a la construcción de una memoria histórica que integre nuevas piezas al mapa de la creación artística surgida de la experiencia carcelaria en Chile. Al mismo tiempo, se pretende resaltar la necesaria legitimación del rol de la infancia en los procesos históricos y sociales, en este caso explorando los imaginarios transmitidos sobre el ejercicio del poder durante los primeros años de la dictadura chilena.

Palabras clave: Chile; dictadura; infancia; LIJ; literatura infantil; poesía.

Cómo citar este artículo (MLA): Vesely, Carola y Andrea Jeftanovic. “Los reinos de la infancia: imaginarios del poder dictatorial en la poesía chilena para niños durante los años setenta”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 2, 2021, págs. 19-46

Artículo original. Recibido: 30/11/20; aceptado: 16/03/2021. Publicado en línea: 01/07/2021.



The Childhood Kingdoms: Imaginaries of Dictatorial Power in Chilean Poetry for Children During the 70s

This study is framed in the field of children poetry during the 1970s in Chile, taking as a reference the work of the musician and poet Sergio Vesely during his captivity in several detention centers of the military dictatorship. Starting from a critical and theoretical reading, I explored the articulation of symbolic imageries referring to dictatorial power transmitted to children through the metaphor of the king. This work aims to the rescue and making visible forgotten voices, contributing to the construction of a historical memory that integrates new pieces into the map of artistic creation arising from the prison experience in Chile. At the same time, the aim is to contribute to the necessary legitimization of the role of children in historical and social processes, in this case by exploring the imagery transmitted about the exercise of power during the early years of the Chilean dictatorship.

Keywords: Chile; dictatorship; childhood; LIJ; children literature; poetry.

Os reinos da infância: imaginários do poder ditatorial na poesia infantil chilena dos anos 70

Este estudo insere-se no campo da poesia dirigida às meninas e aos meninos durante os anos 70 no Chile, para isso toma como referência a obra do músico e poeta Sergio Vesely durante seu cativeiro em diversos centros de detenção da ditadura militar. A partir de uma leitura teórica e crítica, investiga a articulação de imaginários simbólicos referentes ao poder ditatorial transmitido ao público infantil por meio da metáfora do rei. Este estudo pretende resgatar e tornar visíveis as vozes submersas no esquecimento até agora, contribuindo para a construção de uma memória histórica que integra novas peças ao mapa da criação artística decorrente da experiência prisional no Chile. Ao mesmo tempo, propõe-se realçar a necessária legitimação do papel da infância nos processos históricos e sociais, neste caso explorando o imaginário transmitido sobre o exercício do poder durante os primeiros anos da ditadura chilena.

Palavras-chave: Chile; ditadura; infância; LIJ; literatura infantil; poesia.

Los adultos son muy extraños
Saint-Exupéry, *El Principito*

LA POESÍA CHILENA ESCRITA PARA niños y niñas constituye un objeto de estudio escasamente explorado en las investigaciones sobre producción lírica en Chile, lo que da cuenta de una marginalización relacionada con el lugar tradicionalmente asignado a la literatura infantil y juvenil (LIJ) respecto de la literatura *mayor* (Díaz Rönner). Lo anterior se plantea como consecuencia de una marginalización a mayor escala, relacionada con la invisibilización de la infancia en su rol de actor y testigo de los procesos históricos y sociales (Castillo y González; Gaytán). El presente trabajo se sitúa en un escenario en el que la infancia ha sido históricamente relegada a una condición de subalternidad, expresada, en este caso, en el lugar que se otorgó —o no— a los niños y niñas chilenos durante la dictadura militar. De este modo, se aborda un objeto de estudio tradicionalmente situado en el territorio de *lo menor*, como es la literatura escrita para niños y niñas, en este caso, en un contexto histórico de violencia de Estado que tuvo consecuencias devastadoras para todos los miembros de una sociedad, sin importar su edad.

“¿Por qué vives en la casa grande con alambres de púa? ¿Por qué los soldados nos registraron antes de entrar a verte?”¹ (Fiechtner y Vesely, *Puchuncaví* 77) son parte de las preguntas que hacían niños y niñas a sus padres durante las visitas al Campo de Concentración Melinka (Puchuncaví). “La única respuesta verdaderamente satisfactoria habría sido salir en libertad. [...] Pero, si bien eso era imposible, nosotros sí podíamos traer un poco de libertad al cautiverio” (77-78). Estos recuerdos forman parte del libro *Puchuncaví* (2015/1979), en el que Sergio Vesely (Santiago de Chile, 1952) rememora, en clave testimonial, sus experiencias como prisionero de este y otros recintos carcelarios, tomando como eje el trabajo cultural que ahí se desarrolló y en el que participó activamente junto con otros prisioneros.

De la crudeza de estas preguntas sin respuesta nacen los espectáculos artísticos dedicados a los hijos e hijas de los prisioneros en Melinka, que venían a complementar la prolífica vida cultural existente en ese y otros recintos

1 En adelante, todas las citas de la obra *Puchuncaví* se presentan traducidas del alemán por Sergio Vesely.

carcelarios, tal como lo han documentado autores como Jorge Montealegre, José Santos Herceg y Katia Chornik. De esas preguntas surgieron también los poemas para niños que el músico y poeta Sergio Vesely escribió y cantó en prisión, para así sumarlos a su repertorio carcelario, hasta ese momento elaborado exclusivamente para adultos.

Instalado en los cruces entre LIJ y memoria histórica, este trabajo forma parte de un proyecto de investigación posdoctoral en curso titulado “*Abramos todas las jaulas para que vuelen como pájaros*”: *versos y cantos para niños durante la dictadura chilena*, desarrollado en el Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Santiago de Chile. Este estudio surge de un diagnóstico preliminar que revela el escaso desarrollo de investigación que vincule LIJ y política en textos producidos durante la experiencia dictatorial chilena y la ausencia de antecedentes que identifiquen, rescaten y sistematicen el trabajo de autores que hayan desarrollado el género lírico para niños durante el período.

En tal contexto, nos proponemos abordar la producción lírica destinada a la infancia en Chile desde una perspectiva orientada a explorar la elaboración de imaginarios sobre el poder dictatorial que fueron transmitidos a los niños y niñas chilenos durante los primeros años de la dictadura, a partir de uno de los poemas producidos por el autor Sergio Vesely en el contexto de su experiencia como prisionero político en diferentes recintos de detención y tortura chilenos, como Villa Grimaldi, Cuatro Álamos, Tres Álamos y la Cárcel de Valparaíso, además del ya mencionado campo de Melinka.

El nombre de este músico, poeta y artista multidisciplinario forma parte de un corpus más amplio de autores recopilados y sistematizados en el marco del proyecto en curso, los cuales desarrollaron su trabajo creativo para niños y niñas durante la dictadura militar produciendo textos poéticos en versiones escritas o cantadas. Así, junto con la obra de Vesely, se destacan en este corpus los trabajos de Víctor Jara, María de la Luz Uribe, Floridor Pérez y Ángel Parra.

Para el trabajo de sistematización de datos hemos establecido cuatro estadios en los cuales se desarrolló la labor creativa de estos autores: contexto predictatorial, prisión política, exilio y libertad en territorio chileno. En este esquema, la obra de Sergio Vesely correspondería casi íntegramente al contexto del exilio (pronto se cumplirán 45 años desde su llegada a Alemania). Sin embargo, para efectos de este estudio hemos decidido abordar la primera

etapa de su producción, desarrollada durante la experiencia del artista en campos de detención de la dictadura, por tratarse del único caso de poesía infantil surgida en el contexto carcelario que nos fue posible hallar tras un intenso trabajo de rastreo y recopilación de fuentes. Estas dificultades no son aisladas: sobrepasan el terreno de la poesía, y se extienden a todo el ámbito de la LIJ producida entre los años inmediatamente anteriores al golpe militar y el período dictatorial. Llorens y Díaz identifican en este fenómeno el ejercicio censor del régimen:

Es curioso y sintomático que la Biblioteca Nacional de Chile (DIBAM) no tenga en sus registros bibliográficos la colección completa de Cuncuna,² que no haya podido acceder a los veinte títulos publicados entre 1972 y 1973. [...] Junto a ello, se silenció la producción de LIJ que pudo haber emergido como el ave fénix, contestataria y rebelde en un contexto en el que pudo haber tenido una importante y necesaria función catalizadora. Tampoco es fácil encontrar LIJ posterior que dé cuenta de la realidad en dictadura, que aborde el tema de la dictadura y que ocupe el espacio silenciado que no ha logrado salir del ostracismo, salvo contadas excepciones. (337)

Como se observa, los autores se refieren específicamente al tema que nos convoca en este trabajo, cuando aluden al silenciamiento sufrido por la producción de una LIJ de carácter contestatario durante la dictadura, categoría en la que cabría toda producción lírica del período desarrollada en el contexto carcelario.

Del mismo modo, resulta sintomática la ausencia de investigaciones sobre la creación artística dirigida a los niños en el contexto dictatorial chileno, vacío desde el cual surgen una serie de cuestionamientos y reflexiones en torno a las tensiones entre literatura para niños y política. Así, coincidimos con Llorens y Díaz en que “Chile, como país, tiene aún una deuda con la LIJ; aunque no tiene una larga tradición, debe recuperar la memoria histórica a través de los libros perdidos, quemados y silenciados por la dictadura” (340). La presente investigación pretende hacerse cargo, en parte, de esta deuda, intentando instalarse como un aporte preliminar a los estudios en este campo.

2 La colección infantil de la desaparecida Editorial Quimantú, fundada bajo el gobierno de Salvador Allende.

En este sentido, resulta sumamente valioso tener acceso a los poemas para niños que Sergio Vesely creó en prisión: un registro único para avanzar en la reelaboración de una memoria histórica que incorpore las voces silenciadas de la LIJ chilena. Del copioso material producido por Vesely en el cautiverio, veintisiete composiciones fueron reunidas con posterioridad en su disco *Documento* (1986), publicado desde su exilio en Alemania. Si bien la gran mayoría de las canciones del álbum tienen como destinatario un público adulto, destaca la presencia de piezas dirigidas a niños y niñas que fueron, en su mayoría, creadas para ser cantadas en vivo, tanto a los hijos de prisioneros que visitaban los campos de detención como a los propios prisioneros. Tal es el caso del poema cantado que nos ocupa en este estudio, titulado “El rey Ñaca Ñaca”.

¿Pueden hablar los niños?

Desde la perspectiva de los estudios subalternos, junto con la mujer, los grupos étnicos y otros sujetos sociales, la infancia es considerada como una otredad que ha sido históricamente invisibilizada por los centros de poder (Spivak; Salazar). Niños y niñas corresponden a grupos sometidos por los agentes de poder que ejercen la dominación desde la lógica de la obediencia, procedimiento vinculado a paradigmas en los que el infante es considerado un adulto en formación, esto es, en vías de configurarse propiamente como sujeto. Atendiendo a sus particularidades, la infancia se constituye como un territorio en disputa por los centros de poder, que intentan materializar sus proyectos ideológicos mediante la instrumentalización de una infancia que resulta inconcebible sin la presencia del adulto formador. Jeftanovic profundiza en la condición subalterna de la infancia a partir de las perspectivas teóricas enunciadas, al proponer que

[...] el niño es un sujeto que ocupa un lugar marginal respecto al poder político, económico y las fuentes de conocimiento. [...] Siguiendo lo planteado por Gayatri Spivak, se puede considerar al niño como un sujeto subalterno en relación a los aparatos hegemónicos. [...] En el caso del infante, es posible pensar que desde su posición desaventajada respecto del poder central y las clases dominantes se da por su peculiar perspectiva “desde abajo”. Un “desde

abajo” determinado por el tamaño corporal y por la nula o escasa injerencia en asuntos familiares, sociales y nacionales. (28)

Este fenómeno tiene su correlato en el campo de la creación literaria destinada a los niños, un campo tradicionalmente reducido a una condición de *literatura menor* frente a la hegemonía de una *literatura mayor* escrita por y para adultos (Díaz Rönner), dinámica que reproduce los procesos de marginalización de la infancia, en este caso asumiendo la LIJ como territorio subalterno respecto de la literatura *sin adjetivos* (Andruetto). Así, tal como propone Díaz Rönner,

las frecuentes vacilaciones entre literatura “menor”, centrada en el tamaño del receptor y sus precarias competencias de vida y de lenguaje, y literatura “mayor”, han tenido como resultado, sin duda, una actitud desvalorizadora acerca de los textos de la llamada “literatura infantil”. (513-514)

Tal disminución está determinada por la hegemonía de paradigmas de pensamiento que reservan la voz autorizada a las clases adultas, estableciendo una relación de asimetría respecto de la infancia. Este sistema de dominación, conceptualizado desde la idea de adultocentrismo (Duarte), repercute fuertemente en el ámbito de la LIJ, al establecer “un orden de tipo paternalista sobre los niños, presuntamente ‘inmaduros’, para la obtención de bienes culturales. Este paternalismo, que encubre el gesto de dominación, se traduce por una actitud proteccionista análoga al de una colonización” (Díaz Rönner 511).

Los nuevos estudios sobre infancia en materia de protagonismo infantil (Gaytán) plantean una mirada orientada a subvertir la histórica invisibilización que ha tenido el rol de niños y niñas en los procesos históricos y culturales. Tales perspectivas han tomado fuerza en Chile por medio de los trabajos de Patricia Castillo y Alejandra González, entre otros, quienes han desarrollado diversos proyectos investigativos en torno a la relación entre infancia y dictadura, relevando la agencia del sujeto infantil en la construcción de relatos sobre este período, con miras a la construcción de una memoria histórica que se haga cargo de las diferentes voces que componen el tejido social. Si bien el énfasis de estos trabajos está puesto en la recopilación de testimonios y producciones creativas de los niños y

niñas del período, Castillo y González reconocen asimismo la relevancia de “ubicar la experiencia de la infancia en dictadura también en un más allá del terror, un más allá de la pobreza, un más allá que reconozca a su vez los elementos que los adultos pusieron a disposición de los niños a fin de otorgarle sentido a sus vivencias” (122).

Siguiendo esta ruta, el presente trabajo pone su foco en los lenguajes expresivos que fueron empleados por los adultos para la transmisión de relatos a la infancia, en este caso, desde la poesía. Tal es el contexto en que se enmarca la lectura crítica que este estudio propone a partir de la obra que Sergio Vesely compuso para niños y niñas durante su experiencia carcelaria en la dictadura chilena.

La canción prisionera de Sergio Vesely

Los relatos transmitidos a la infancia, en el texto seleccionado para este estudio, recrean la vida de un reino, de un rey y del modo en que este ejerce el poder sobre los ciudadanos. Elaborada a partir de atmósferas fantásticas y llenas de simbolismo, la composición “El rey Ñaca Ñaca” está elaborada en clave lírica, merodea entre el testimonio y la imaginación, e incorpora las posibilidades expresivas de la poesía mediante imágenes metafóricas que optan por nombrar la catástrofe o, antes que eso, eligen hablar/nombrar en medio de la catástrofe. Este gesto en sí mismo da cuenta de un espíritu de resistencia frente a la deshumanización provocada por la violencia dictatorial, aspecto que Jorge Montealegre desarrolla en sus trabajos sobre creación artística en centros de detención chilenos bajo la noción de “resistencia cultural” (“Humor gráfico y evasiones imaginarias”, *Memorias eclipsadas, Derecho a fuga*). Junto con Montealegre, otros autores como Naín Nómez, Olga Grandón y Katia Chornik (“Música y tortura”; “El creador de reyes”) han trabajado en profundidad la creación poética y musical al interior de los campos de concentración de la dictadura, a partir de lo cual han construido una base sólida sobre la cual desarrollar este estudio.

El trabajo del músico, poeta y artista multidisciplinario Sergio Vesely es uno de los escasísimos casos en Chile en que la prisión política determina el inicio de una carrera profesional en el terreno de la creación artística, que en este caso se prolonga en el tiempo para mantener plena vigencia hasta hoy. La obra íntegra del autor, próxima a cumplir medio siglo de

trayectoria, contempla una veintena de discos y otra veintena de libros en los que desarrolla los géneros lírico, dramático, narrativo y ensayístico, así como una importante producción en el ámbito del teatro y las artes visuales.

Durante su estadía como prisionero en el Estadio Nacional, Víctor Jara escribió su último poema antes de ser brutalmente asesinado por agentes del Estado:

Somos cinco mil
en esta pequeña parte de la ciudad
Somos cinco mil
¿Cuántos seremos en total
en las ciudades y en todo el país? (Jara citado en Lara y Epple, 11-12)

Junto con este conmovedor registro, diferentes artistas hicieron lo propio en medio de aquellos contextos tan adversos, entre los que se cuentan Floridor Pérez, Ángel Parra y otros documentados por Montealegre en un trabajo de recopilación que se suma al realizado por Osvaldo Gitano Rodríguez, Katia Chornik, Marisol García y Verónica Troncoso, quienes abordan el trabajo creativo de Vesely en prisión.

Aparte del poema de Víctor Jara recuperado por cantantes luego de conocido su asesinato, la académica [Katia Chornik] reconoce el trabajo del cantautor Sergio Vesely, quien comenzó a componer en Puchuncaví la conocida obra “La pasión según San Juan, Oratorio de Navidad” compuesta por Ángel Parra en Chacabuco. (Cornejo s. p.)

Así relata un artículo del periódico chileno *El Ciudadano* las investigaciones realizadas por Katia Chornik sobre la creación musical en los centros de detención de ese país, que instalan la obra de Vesely junto al coro de voces que se levantaron como testimonio lírico y musical de la experiencia carcelaria dictatorial.

En su obra *Cantores que reflexionan* (2015/1984), el poeta y cantautor chileno Osvaldo Gitano Rodríguez dedica a Sergio Vesely un capítulo íntegro en el que rememora su participación en los círculos teatrales y musicales del exilio parisino durante los años setenta, retratando su afinidad por la poesía, el tango y los ritmos latinoamericanos, y destacando su figura como un caso

excepcional en la creación artística chilena en contextos de cautiverio y exilio, por cuanto no solo desarrolló una importante obra en prisión, sino que fue este el escenario en el que el autor se inició en su carrera artística:

Sabemos de la labor de Ángel Parra, quien dirige un coro de prisioneros en el campo de concentración de Chacabuco. Sabemos de militantes prisioneros que cantaban en las bodegas del buque Lemu en la bahía de Valparaíso. [...] El caso de Sergio Vesely es singular porque este músico y poeta se formó primero en la clandestinidad y luego en los campos de concentración. Generacionalmente no pertenece a la Nueva Canción, pero constituye el nexo entre nuestro movimiento y el Canto Nuevo, como veremos, especialmente si tomamos en cuenta su repertorio. También ha sido pasajero de París. (*Cantores que reflexionan* 301)

Investigaciones recientes de Chornik, García y Troncoso ponen de relieve el particular escenario en que surge la carrera artística de este autor, enfatizando el valioso registro que constituye el disco *Documento* como testimonio en clave lírica de la experiencia carcelaria del autor durante los años más duros de la dictadura militar.

La carrera artística de Sergio Vesely nace en el particular escenario de la prisión, para tomar nuevos rumbos a partir de su salida al exilio en 1976. Esta segunda etapa está marcada por un floreciente ímpetu creativo en el que, por un lado, desarrolla una poesía de la experiencia en forma de postales cotidianas del mundo nuevo al que llegaba, matizadas por el tono nostálgico del destierro. Por otra parte, en este período, el autor se vincula con círculos de artistas chilenos en el exilio, con quienes establece amistad y desarrolla diferentes proyectos. Junto con Óscar Castro y Nelson Villagra, forma parte del elenco de la película/documental *Si viviéramos juntos* (1983), de Antonio Skármeta, que retrata la vida de tres artistas chilenos exiliados que se encuentran en Berlín y comparten experiencias, reflexiones, su día a día y sus procesos creativos. Vesely es también autor de la homónima canción central del filme.³

3 En el ámbito del cine, Sergio Vesely también ha tenido participación en otras producciones audiovisuales, como es el caso de su rol protagónico en la película documental *Der Schwartze König / Rey negro* (Dir. Winfried Ölsner), que narra un viaje del autor a Chile en busca de la historia que inspiró su primera pieza poético musical, “El rey negro”,

Asimismo, tal como consigna Osvaldo Rodríguez, Vesely desempeñó en París una labor tanto de “coautor como [de] músico y dramaturgo de la obra de teatro *La increíble y triste historia del general Peñaloza y el exiliado Mateluna* junto a Óscar Castro del Teatro Aleph” (“Gardel, el tango” 127). La amistad de Sergio Vesely con Osvaldo *Gitano* Rodríguez, por su parte, sobrepasa el ámbito de la creación. Rodríguez habitaba el exilio en la actual República Checa y Vesely en Alemania, por lo que se visitaban frecuentemente. Parte importante de sus andanzas y experiencias significativas ocurrieron en las cercanías de Praga, mientras ambos iban tras las huellas de las raíces checas de Vesely.

Tras este primer período creativo en el exilio, el autor continúa su carrera artística proyectándose en múltiples trayectorias, búsquedas y lenguajes que lo sitúan, al día de hoy, como autor de una vasta obra ampliamente reconocida en Alemania, la cual reclama la urgencia de un trabajo de rescate y difusión en Chile. En el marco de una visita de Vesely a Chile, en 1995, el periódico *La Época* publica:

El curioso caso de un poeta, dramaturgo, cantante y artista plástico chileno, famoso en Alemania y completamente desconocido en su patria, dieron a conocer ayer el escritor Antonio Skármeta y el director de Goethe Institut, Michel de La Fontaine. En [sic] artista en cuestión se llama Sergio Vesely y cuenta con una voluminosa colección de libros y grabaciones que documentan la extraordinaria actividad que ha desarrollado en Europa. (R. V.)

El panorama no ha cambiado mucho desde la fecha de publicación de este artículo. Si bien hemos referido trabajos desarrollados por autores chilenos en torno a la obra de Vesely, el volumen de investigación a nivel local resulta aún insuficiente, considerando la complejidad y alcance de su creación en otras latitudes.

Durante los veintidós meses de prisión transcurridos entre su secuestro en Viña del Mar el 23 de enero de 1975 y su salida de Chile hacia Alemania el 6 de noviembre de 1976, Sergio Vesely forjó una prolífica obra compuesta por poemas, canciones, obras de teatro, dibujos y cartas, material que hoy forma parte del copioso archivo personal que el autor conserva en Denkendorf,

producida en Melinka a raíz del nacimiento de una niña en ese centro de detención y publicada más tarde en el disco *Documento*.

Alemania. Estas creaciones fueron rescatadas de la prisión en forma de pequeños papeles escondidos entre las costuras de la ropa que sus padres retiraban para lavar en los días de visita. Gracias a esta riesgosa operación y al cuidadoso trabajo de archivo realizado por el padre del autor, el arquitecto Carlos Vesely, el poeta, ya en el exilio, selecciona las composiciones que formarán parte de su disco *Documento*, obra fundacional que reúne veintisiete temas compuestos por el artista.

Estas composiciones, en su mayoría orientadas a un público adulto, evocan diferentes situaciones e imágenes surgidas de la experiencia carcelaria, y se articulan a partir de recursos metafóricos y reflexiones que habitan un territorio fronterizo entre el testimonio y la fantasía. Entre ellas destacan el “Himno de Puchuncavi”, “Canción de amor a una desaparecida”, “Valparaíso”, “Poeta del destino” y “Día de visitas”. *Documento* considera, entre numerosos temas para adultos, varias canciones para niños que fueron compuestas con el objetivo de amenizar la visita de los hijos de los prisioneros a los campos de detención, entre las que se destacan “Canción de la semilla y la planta” y “Caracolito”, así como el poema que es objeto de análisis en este trabajo.

Después de su experiencia carcelaria, Vesely ha seguido desarrollando una nutrida obra destinada a la infancia, que se refleja en la publicación de los discos *Lieder nicht nur für Kinder*⁴ (1983), *Bei dir Zuhause*⁵ (1985), *Lieder so wie das Leben*⁶ (1989) y *Lieder für klein und groß*⁷ (1992). Esto se suma a la producción de obras para público adulto, que considera discos tales como *Canto por mí* (1978), *Constelación* (1980), *Meridiano* (1982), *Personas* (1984), *Revolución* (1988) y *Canciones* (2003), compuestos en castellano, así como una decena de volúmenes en alemán, como *Notizen Vor Tagesanbruch* (1993) y *Alles Goethe Oder Was?* (1995), en el que musicaliza la obra de Goethe con ritmos latinoamericanos.⁸

4 *Canciones no solo para niños.*

5 *En tu casa.*

6 *Canciones del diario vivir.*

7 *Canciones para chicos y grandes.*

8 Algunos otros de sus álbumes en alemán son *Schabenserenade* (1997), *Der Dichter* (1998) en conjunto con el poeta Urs M. Fiechtner, *Deutsche Evergreens* (2000), *Aller Menschen Würde* (2001) con el compositor Marius Munzer-Dor y *Kalamanya* (1994) en conjunto con la banda Human Faktor.

Nace un personaje

La composición “El rey Ñaca Ñaca” fue creada en 1975 durante el cautiverio de Sergio Vesely en el Campo de Concentración Melinka (Puchuncaví), a donde llegó luego de un recorrido por diversos centros de detención y tortura de la dictadura militar. Con posterioridad a su versión original, compuesta y entonada en Melinka, la composición experimentó algunas modificaciones menores hasta llegar a la versión a la que tenemos acceso hoy como parte del disco *Documento* (1986), que es la que utilizaremos como fuente de este trabajo.

Considerando su contexto de producción, resulta difícil no reparar en la presencia de la figura del rey como protagonista del poema. Símbolo por excelencia de dominio, la persistencia y relevancia de esta figura parece dialogar directamente con la presencia de la figura autoritaria de Augusto Pinochet durante el Chile dictatorial, que abigarraba amenazante todos los espacios de la sociedad, incluida la infancia.

Por medio de la presencia figurada de elementos referenciales, en sintonía con la condición de *testimonio estético* (Villa y Avendaño 516) del disco *Documento*, “El rey Ñaca Ñaca” configura un tejido metafórico que se vale de elementos de la fantasía y el humor para articular un relato de corte contestatario destinado a la infancia. Desde su título en adelante, el poema nos introduce en la configuración del malvado personaje que marcará el devenir de esta historia en verso. La expresión “ñaca ñaca”, asociada generalmente a una connotación de maldad, tiene su correlato en una práctica cotidiana entre los prisioneros de Melinka: “‘Ñaca Ñaca’ era una interjección que usábamos en el Campo de Melinka toda vez que queríamos ilustrar y ridiculizar un pensamiento negro que se nos pasaba por la mente” (Vesely, “El rey Ñaca Ñaca” s. p.), explica Sergio Vesely en uno de los testimonios que reúne el portal *Cantos Cautivos* para acompañar la nutrida recopilación de canciones que se entonaron en los diferentes centros de detención de la dictadura. En su libro *Puchuncaví*, Vesely también recuerda que este era el apodo que recibía Hernán Ormeño, uno de los prisioneros del campo, quien dio vida al títere llamado también Ñaca Ñaca.

El personaje protagonista de la composición que nos ocupa en este trabajo tiene su origen en la forma de un muñeco de papel maché que, junto con otros, tuvo su primera aparición en la obra de títeres creada por un grupo

de detenidos de Melinka, con el objetivo de recibir a grupos de niños y niñas que, ocasionalmente, visitaban a sus padres en la prisión a bordo de buses implementados por la Vicaría de la Solidaridad. Vesely participó del montaje a cargo de la música, entonando canciones de su autoría creadas para la ocasión, como “Canción de la semilla y la planta”, contenida en *Documento*. En el mencionado espectáculo, de corte eminentemente humorístico, Ñaca Ñaca (manipulado por Hernán Ormeño) ejercía el rol de un rey cruel que odiaba a los niños, a quienes descalificaba persistentemente a lo largo de la obra. Aunque los espectadores reían a carcajadas durante la función, la figura de Ñaca Ñaca despertaba desprecio e indignación en los niños y niñas, tal como recuerda Vesely:

La reacción de los niños ante este monstruo chillón, que solo hablaba incongruencias y los saludaba autoalabándose e insultándolos, no se hizo esperar. Los más osados esperaban que apareciera para tomar la primera piedra que encontraban y lanzársela, con tan buena puntería, que los que estábamos detrás del telón seguro que la recibíamos en la cabeza. (*Puchuncaví* 79)

Resulta pertinente, en este punto, reparar en la resistencia que genera el muñeco entre su audiencia y el vínculo que esto establecería con las perspectivas antes mencionadas en materia de protagonismo infantil. En tal sentido, las reacciones de niños y niñas forman parte de una instancia que da pie al ejercicio de sus voces silenciadas. Considerando, además, las evidentes similitudes entre el personaje y el dictador Augusto Pinochet, podemos entender esta puesta en escena como un espacio de catarsis generada ante la presión y la violencia ejercida contra esas infancias. Este gesto se vincula con la noción de “líneas de fuga”, acuñado por Calveiro, en relación con las prácticas de resistencia surgidas en los campos de detención, tal como explica Santos:

Ella [Calveiro] sostiene que los *Campos de Concentración* mismos generan constantemente “líneas de fuga y los dispositivos que disparan contra el núcleo duro del poder y contra sus segmentos, abriendo brechas” (2001: 112). Su intuición apunta a que hay muchas formas de “fugarse” de los *Campos*, entre las cuales la “física” es tan solo una más. Lo importante es tener en cuenta que todas tienen en común el que están “...asociadas con

la preservación de la dignidad, la ruptura de la disciplina y la transgresión de la normatividad...”. (114)

Si bien estas nociones apuntan a la experiencia de sujetos adultos en su calidad de prisioneros, en línea con las perspectivas asumidas en este trabajo, extenderemos su alcance a la experiencia de los niños y niñas sobrevivientes de la experiencia carcelaria de sus padres. En tal sentido, las reacciones contra Ñaca Ñaca se materializan como expresión pura de resistencia ante la figura de poder y dominio de Pinochet.

Las imágenes del mundo infantil recreadas en la obra de títeres dan origen, finalmente, a una obra de teatro titulada *Ñaque Mate*, creación colectiva que fue presentada en Melinka en el marco del ya tradicional *Show de los presos* que se solía realizar los viernes, ante la mirada de prisioneros y militares. Comentaremos detalles de la obra más adelante, pues nos interesa destacar en este punto el rol que tiene esta obra como origen de la composición “El rey Ñaca Ñaca”.

“Cuidado... el rey Ñaca Ñaca”

El rey Ñaca Ñaca era un rey muy malvado
amo y señor de su reino privado.
De plata su cetro y su alcoba real
de oro su trono y su globo imperial.
Cuidado, el rey Ñaca Ñaca. (Líneas 1-5)

De este modo se abre el poema que motiva el presente estudio, configurando la imagen del cruel monarca por medio del empleo de simbologías tradicionales del poder autoritario, como el cetro de plata o el trono de oro. El verso final de la estrofa interpela al receptor para lanzarle una advertencia sobre el peligro encarnado por el monarca, al tiempo que provoca un estado de alerta constante, gracias al recurso de la repetición, por cuanto veremos este mismo verso al final de cada una de las estrofas que componen el texto. En la versión cantada, la palabra “cuidado” se arrastra y se deja en suspenso antes de retomar el ritmo, lo que aumenta la atmósfera de tensión.

En adelante, vemos desplegar un catálogo de atributos que reafirman esta configuración arquetípica de la maldad (“Nunca en la historia hubo un rey más avaro / más cruel, más avieso, más feo y ufano” (6-7)) y nos enteramos de que, como es de suponer, Ñaca Ñaca genera un profundo rechazo en los habitantes de su pueblo:

Como era un tirano muy endemoniado
gustaba de ser un déspota odiado.
Mil enemigos tenía el monarca
y ningún amigo en su comarca.
Cuidado, el rey Ñaca Ñaca. (11-15)

El rey, sin embargo, disfruta de ello. A nivel del léxico empleado, resulta significativa la incorporación de la palabra “tirano”, término ampliamente utilizado para referirse a Augusto Pinochet, para caracterizar a este malévolo personaje. Volviendo a la primera estrofa, vemos al personaje caracterizado como “amo y señor de su reino privado”, lo que establece claros vínculos con la figura del dictador chileno como impulsor del modelo neoliberal en el país. En esta misma línea, la estrofa tres agrega que “El rey Ñaca Ñaca era un rey opulento / que a todo vasallo negaba el sustento” (16-17), en directa alusión a las desigualdades propias del modelo, que garantiza el enriquecimiento de un sector de la sociedad, en desmedro de una gran mayoría en situación de pobreza.

Tal como en el Chile de principios de los setenta, la atmósfera que reina en esta comarca de fantasía está marcada por el temor, el silencio y la tristeza (“En montes y valles de aquel territorio / las fiestas del pueblo eran como un velorio” (18-19)). Sin embargo, un importante detalle distingue ambas experiencias, pues mientras la historia que acontecía en Chile parecía no tener salida, la historia de Ñaca Ñaca experimenta un inesperado vuelco:

Hasta que un día la suerte cambió
y una noche en silencio el pueblo emigró.
El rey dormía y no supo de nada
la guardia en palacio roncaba, roncaba. (21-24)

Impulsado por los habitantes de la comunidad, este giro marca una transformación del adverso escenario que se gatilla por la acción de los habitantes de la comarca, constituidos como sujeto colectivo. Así, el éxodo masivo se constituye como arma de liberación, tal como se puede apreciar en la última estrofa del poema, en la que se hace referencia por primera vez, y de manera directa, a la “dictadura”:

Y así se acabó esta brutal dictadura
pues sin servidumbre el poder no perdura.
El triste tirano murió acongojado
sin pena ni gloria y sin nadie a su lado.
Cuidado, el rey Ñaca Ñaca. (26-30)

De más está profundizar en la potencia de esta palabra, utilizada en un contexto nacional en el que las autoridades y los medios de comunicación insistían en hablar de pronunciamiento militar en lugar de golpe de Estado, y enarbolaban las palabras libertad y democracia para referir el horror. Pero más allá de la referencia explícita, resulta crucial atender a la carga política del poema en su conjunto, la cual está dada, fundamentalmente, por el gesto de nombrar la catástrofe. En tal sentido, la propia existencia de este poema después de Auschwitz refuta la idea adorniana de lo indecible y nos pone frente a un testimonio estético elaborado *in situ*, durante la experiencia misma de la prisión y la tortura, lo que potenciaría aún más su carácter de memoria resistente, sobre todo si pensamos en que fue elaborado para ser transmitido a la infancia.

En este punto, cabe hacer referencia al lugar que ocupa el silencio en la experiencia traumática de los así llamados *hijos* durante la dictadura chilena. Autores como Jara y Faúndez, entre otros, han desarrollado estudios acerca de los efectos generados por la violencia dictatorial en las generaciones de hijos y nietos, poniendo énfasis en la transmisión de estas memorias traumáticas. En ellos, la idea del silencio está abrumadoramente presente: “El silencio fue utilizado como mecanismo de protección y los niños usualmente eran los guardianes de ese silencio, aun cuando no lo entendieran totalmente. Ellos tuvieron que lidiar con el miedo y el silencio

sin poder racionalizar su experiencia” (Jara 50).⁹ Este mismo silencio permea la historia, para colarse en la transmisión intergeneracional de estas memorias llenas de vacíos y de “no dichos”, que no hacen sino reproducir la fractura. De ahí la importancia de contar con relatos de valor estético como este poema de Sergio Vesely, que desafía el silencio y se dirige a los niños y niñas de la dictadura para nombrar la catástrofe en clave de fantasía. Nos plegamos en este punto a las propuestas de Rossana Nofal, quien asume el campo de la literatura infantil como territorio especialmente significativo a la hora de identificar las disputas que se tejen entre la memoria y el olvido. Con respecto a la transmisión de las memorias para la infancia, la autora postula la posibilidad de referir relatos de violencia política por medio de la fantasía y la ficción, tal como hacen los poemas de Vesely, entendidos como “un juego de simulaciones donde la verdad no espante, no clausure, donde se postule la transmisión de narrativas y sean posibles las diversas relaciones de presencias y ausencias” (Nofal 116).

El relato en verso “El rey Ñaca Ñaca” hace referencia al horror dictatorial usando recursos de la fantasía y la ficción, por medio de la configuración de un personaje que se integra a la robusta tradición de reyes (y, en menor medida, reinas, lo que merece un estudio por sí solo) malos y buenos de la literatura universal. En este caso, se trata de un monarca que encarna el arquetipo del mal y reproduce un catálogo de vicios vinculados al poder que generan el descontento de la ciudadanía. El giro se produce hacia el final del poema, cuando el pueblo completo decide emigrar durante la noche y “en silencio”, hito que marca el fin de aquella “brutal dictadura”. Un final feliz, *como en los cuentos de hadas*. Un acontecimiento profundamente transformador que nos remite a las propuestas desarrolladas por Bruno Bettelheim, en ese texto imprescindible que es *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, en el que subraya las posibilidades transformadoras de este tipo de literatura a partir de la transmisión de relatos que no eludan los conflictos humanos, sino que enfrenten con estos a los lectores:

9 La traducción es propia. En el original: “Silence was used as a mechanism of protection, and children were often the keepers of that silence, even when they did not fully understand it. They had to cope with fear and silence without being able to rationalize their experience”.

Este es precisamente el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños, de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso. Las historias modernas que se escriben para los niños evitan, generalmente, estos problemas existenciales, aunque sean cruciales para todos nosotros. [...] Las historias “seguras” no mencionan ni la muerte ni el envejecimiento, límites de nuestra existencia, ni el deseo de la vida eterna. Mientras que, por el contrario, los cuentos de hadas enfrentan debidamente al niño con los conflictos humanos básicos. (12)

La victoria del pueblo de Ñaca Ñaca se alcanza luego de una larga experiencia de abusos y dominación que hace eco del propio contexto de producción del poema, del que niños y niñas están siendo también víctimas. En tal sentido, insistimos en el hecho de nombrar la catástrofe —siempre en clave de fantasía— como gesto subversivo frente al silencio, al poner palabras a lo no dicho y aportar, de este modo, a la elaboración de relatos sobre la memoria traumática en los niños y niñas sobrevivientes de la dictadura militar chilena. Además, si atendemos al giro de la historia, resulta relevante la presencia de un desenlace reparador que abre la puerta para imaginar otros mundos posibles dentro de una *realidad* que parece no tener escapatoria.

Finalmente, retomando la última estrofa del poema, la derrota del rey Ñaca Ñaca está marcada por su soledad, que contrasta con la victoria colectiva de la comunidad. El abandono del monarca cobra aquí características relevantes al poner en evidencia el absurdo del poder: “Y así se acabó esta brutal dictadura / pues sin servidumbre el poder no perdura” (26-27). No es posible ser rey sin la existencia de súbditos sobre quienes gobernar, tal como propone aquella obra fundacional de la *literatura desobediente* (Lurie) como es *El Principito* y el encuentro de su protagonista con un rey solitario que no puede disimular la emoción ante la aparición del pequeño príncipe: “Desde hace largo tiempo, no he visto a nadie bostezar. Los bostezos despiertan en mí cierta curiosidad. ¡Vamos! Hazlo otra vez. ¡Es una orden!” (38). Tal como el rey de aquel asteroide, Ñaca Ñaca encarna una figura ávida de poder en pleno estado de decadencia.

Títere, teatro, poema y canción

La composición “El rey Ñaca Ñaca” surge a raíz de un interesante proceso de creación colectiva desarrollado en el Campo de Concentración Melinka que constó de varias etapas. En primera instancia, la puesta en escena de la obra de títeres ya referida en apartados anteriores. Basada en esta experiencia, se da forma a la obra de teatro *Ñaque Mate*, protagonizada por Ñaca Ñaca en su misma factura de papel maché, quien comparte escena con otros personajes encarnados por actores.

En el libro *Puchuncaví*, Sergio Vesely rememora su experiencia carcelaria en ese centro de detención a partir de un detallado recorrido por la actividad artística ahí desarrollada en conjunto con otros prisioneros, poniendo especial énfasis en la creación teatral. Uno de sus capítulos está dedicado al proceso creativo de la obra *Ñaque Mate*, espectáculo de creación colectiva estrenado en 1975,¹⁰ e incluye la transcripción íntegra de su guion.¹¹ A partir de ese registro, podemos acceder a esta obra de carácter alegórico, planteada como sátira al régimen, por medio de la incorporación de elementos de fuerte carga simbólica. Estrenada en los comedores del centro ante la mirada atenta de prisioneros y guardias, la obra narra una historia muy similar a la versificada por Vesely, compuesta precisamente para esta ocasión. El malvado rey Ñaca Ñaca tiene prisioneros a Caballito de mar, Huesito y Anillo de metal, todos ellos personajes alegóricos surgidos de la simbología carcelaria. Cinturón de lana es el único que permanece en libertad, e intentará ir en ayuda de sus amigos enfrentándose con los *puínes* (en referencia a las púas de la alambrada) que conforman la guardia del rey. Finalmente, los puínes son derrotados, los prisioneros recobran la libertad y Ñaca Ñaca queda solo frente al sonido creciente de melodías infantiles que lo llevan al borde de la locura, pues las canciones para niños son lo que el monarca más odia en el mundo. El remate está dado por la presencia del autor como personaje,

10 La obra teatral *Ñaque Mate* fue creada y puesta en escena en 1975 por un grupo de prisioneros del campo de detención de Melinka, entre los que se cuentan Hernán Ormeño, Germán Larrabe, Compagne, Claudio Durán, Plaza, Jorge Figueroa, Miguel Montesinos, Negrón, Hernán Ahumada, Valenzuela, Brein, Carlos Ayres y el propio Sergio Vesely.

11 El guion original mecanografiado, que fue presentado a la comandancia de Melinka con anterioridad a la presentación para recibir la autorización correspondiente, hoy se conserva en el archivo personal de Vesely en Denkendorf, Alemania.

quien se trenza en una discusión con el protagonista y termina quitándole la voz y dejándolo caer al suelo.

Al momento de su estreno, la obra contó con la participación de una decena de actores, que encarnaban diferentes personajes correspondientes, como relatan Fiechtner y Vesely, a “una simbología creada por nosotros, para transmitir nuestros pensamientos bajo el peso de la censura carcelaria” (*Puchuncaví* 74). Junto con ellos está la presencia de un bufón —encarnado por Sergio Vesely—, encargado de abrir y cerrar el montaje entonando el tema central de la obra, titulado “El rey Ñaca Ñaca”. Esa y las demás composiciones que conforman la banda sonora del espectáculo son de autoría de Vesely, quien asimismo las ejecutaba en escena. En tal contexto nace el poema que nos ocupa en este trabajo, en una versión preliminar que posteriormente fue elaborada por el autor hasta dar con la versión oficial que hoy encontramos en *Documento*. Esta se permite incorporar, por ejemplo, alusiones explícitas a la dictadura, entre otras licencias que habrían costado caras en el marco de un estreno teatral desarrollado en pleno campo de concentración.

La composición que nos ocupa en este estudio nace como la canción principal que relata la historia de *Ñaque Mate*, obra de teatro que, como todas las que se realizaron en Melinka —entre las que se destaca *Canto a América*, cuyo proceso de creación se origina en el centro de detención de Tres Álamos para estrenarse finalmente en Puchuncaví—, debía contar con la autorización previa del comandante. Así, el procedimiento consistía en transcribir el guion y presentarlo a la autoridad militar a cargo, quien daba el visto bueno, o no, para su puesta en escena. El carácter inocente de la obra, dado en gran medida por su estética infantil, permitió su aprobación inmediata pese a la fuerte presencia de elementos de corte subversivo que la articulaban. Al respecto escribe Vesely:

La obra tenía un lenguaje tan poético que el Comandante, sentado como siempre en la primera fila, no la entendió. De haberla entendido seguro que nos castigaba. Muy por el contrario, en la madrugada del día siguiente – todos los días se izaba el pabellón patrio y a veces el comandante o uno de sus súbditos le dirigía la palabra al “personal” el Comandante le hizo llegar sus felicitaciones a los actores de esta “obra infantil”. (*Cantos Cautivos* s. p.)

Sortear la censura se transformaba en un imperativo para crear en prisión, así como en un desafío para partir en busca de nuevos lenguajes expresivos y nuevos universos significativos que dieran cuenta de estas subjetividades irremediabilmente transformadas por la experiencia de la prisión y la tortura. Vesely reflexiona sobre este aspecto:

Yo estaba convencido de que había que dejar atrás los dogmas y enfrentar la nueva realidad con una mente despejada. Si queríamos hacer arte teníamos que buscar los símbolos, las palabras, la música que transportara nuestras vivencias y no quedarnos enterrados en el pasado. [...] Había que esforzarse en encontrar la estética del cautivo. (*Canto a América* 27)

Enmarcada en un intenso debate que atravesaba la cotidianidad de la vida cultural, tanto en el centro de detención de Tres Álamos como en Melinka, esta perspectiva se planteaba en oposición a aquellas posturas vinculadas con lenguajes y discursos de tipo programático que se mantenían inmutables en el nuevo contexto. La búsqueda de esta *estética del cautivo* redonda en la creación de obras que articulan relatos contestatarios por medio de la configuración de nuevos aparatos simbólicos y estéticos. Estos, por un lado, reflejan las nuevas subjetividades nacidas de la experiencia traumática y, por otra, intentan sortear la censura. Tal es el caso de la obra carcelaria de Vesely y, específicamente, de su composición “El rey Ñaca Ñaca”. Tal es el caso del peculiar proceso constituido por esta cadena de creaciones corales que originan el universo imaginario de Ñaca Ñaca. Tres piezas que se engarzan en el tiempo como partes de una obra mayor en torno a un rey y su derrota.

El derecho a la poesía

“¿Por qué nos apuntan con sus armas y nos vigilan? ¿Por qué no vuelves a vivir junto a nosotros? Estas y otras preguntas parecidas les formulaban los niños a sus padres presos y tenían que conformarse con respuestas vagas e insatisfactorias. ¿Cómo explicarle a un niño la barbaridad del mundo en que le tocó vivir?” (Fiechtner y Vesely, *Puchuncaví* 77). Articuladas como *líneas de fuga*, Vesely explora y esboza potenciales respuestas a lo inexplicable/indecible, basadas en la praxis de la creación. La trayectoria creativa referida en este estudio permite visibilizar voces autorales silenciadas por los relatos

hegemónicos (Jelin; Lazzara), al tiempo que destaca el rol activo de niños y niñas en los procesos de producción de significados, asumiéndolos en su calidad de *espectadores emancipados*, al decir de Rancière y en línea con las perspectivas de los nuevos estudios sobre infancia.

“El arte crea y en la medida en que crea resiste”, propone en este sentido Marilé di Filippo (39), idea que tiene su correlato en las creaciones que Sergio Vesely elaboró en prisión, en el caso específico de aquellas destinadas a niños y niñas, que se configuran como universos fantásticos que impugnan el orden establecido, valiéndose del lenguaje poético. Estas obras materializan la libertad en medio de la alambrada, en un gesto desafiante que permite a niños y niñas ejercer su derecho al *espacio poético* (Montes), en cuanto expresión pura de la condición humana que permite construir sentidos a partir de la experiencia traumática por medio de la metáfora, la imaginación, el juego y la ternura.

Junto con aquellos niños y niñas que lanzaban piedras al desalmado rey durante la función de títeres en Melinka, había una niña que esperó hasta que el espectáculo terminara para acercarse a los actores y pedirles hablar con Ñaca Ñaca. Recuerda Vesely:

Se lo pasamos con cuidadito para que no lo rompiera, porque muchos lo querían golpear, pero ella lo acurrucó y le empezó a hacer cariño. Le decía “no seas tan malo”, como tratando de sanarlo... Esas caricias fueron las que, en la práctica, destruyeron al personaje.¹²

La experiencia de aquellos niños y niñas que vivieron las historias del rey Ñaca Ñaca significó no solo un espacio para la elaboración de significaciones que pudieran dar un sentido a la crueldad de aquel mundo dado, sino también la reivindicación del valor de sus voces y emociones silenciadas. Mediante la palabra poética, Ñaca Ñaca permitió cristalizar el sueño de transformar el horror en ternura, o *transfigurar el horror en belleza*, al decir de Michele Petit:

Esta maravillosa capacidad humana para transfigurar el horror en belleza y en pensamientos la conocen bien aquellos que proponen a los niños dibujar

12 Cita obtenida de entrevista personal con el autor.

cuando han experimentado un trauma. Como aquellos que leen historias y muestran libros ilustrados a niños que han sido exiliados, desplazados o cuyo entorno ha sido destruido o alterado. Conocen, intuitivamente, la curiosa capacidad de los bienes culturales, y especialmente de los libros, de protegernos. De permitirnos reconstituir un país, unos paisajes. (18)

El encuentro con la metáfora hace posible la reconstrucción de esas subjetividades quebradas, la articulación de sentidos cuando nada pareciera tenerlo, la posibilidad de explorar mundos imaginarios cuando este ya no guarece o de anclarnos a este mundo cuando todo pareciera expulsarnos de él. En momentos en los que resulta imposible nombrar el desastre, cuando las palabras ya no alcanzan, ahí está la literatura resistiendo al caos. El trabajo poético de Sergio Vesely en la prisión es testimonio vivo de sobrevivencia al horror por medio de la elaboración metafórica. Esas canciones, susurradas o a viva voz, significaron espacios de descanso, de ensoñación y dignidad tanto para los habitantes de ese mundo cercado como para aquellos que lo visitaban esperando entender uno de los mayores sinsentidos de los que se tenga memoria en Chile. Para aquellos niños y niñas que visitaban el campo de detenidos de Melinka, Ñaca Ñaca fue un refugio de libertad para gritar a todo pulmón y también para abrazar. Una rendija de humanidad entre la alambrada.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid, Akal, 2008.
- Andruetto, María Teresa. *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba, Comunicarte, 2009.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 2010.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Colihue, 2001.
- Castillo, Patricia y Alejandra González. “Infancia, dictadura y resistencia: hijos e hijas de la izquierda chilena (1973-1989)”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 13, núm. 2, 2015, págs. 907-921.
- . “Niñez en dictadura: lo filiativo como espacio de resistencia”. *Revista de Geografía Espacios*, vol. 3, núm. 6, 2013, págs. 117-131.
- Chornik, Katia. “El creador de reyes”. *BBC Mundo*. 6 de septiembre de 2005, s. p. Web. 18 de marzo de 2019.
- . “Música y tortura en centros de detención chilenos: Conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet”. *Resonancias*, vol. 18, núm. 34, 2014, págs. 111-126.
- Cornejo, Cristóbal. “Después hay silencio: la experiencia musical en los centros de detención durante la dictadura”. *El Ciudadano*. 27 de septiembre de 2013, s. p. Web. 30 de agosto de 2019.
- Di Filippo, Marilé. “Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze”. *Aisthesis*, núm. 51, 2012, págs. 35-56.
- Díaz Rönner, María Adelia. “Literatura infantil de ‘menor’ a ‘mayor’”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Editado por Noe Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 2000, págs. 511- 531.
- Der Schwartzte König / Rey negro*. Dir. Winfried Ölsner. Película documental. 2003.
- Duarte, Claudio. “Sociedades adultocéntricas: sobre sus orígenes y reproducción”. *Última Década*, núm. 36, 2012, págs. 99-125.
- Faúndez, Ximena. “Transgeneracionalidad del trauma psicosocial en nietos de expresos políticos de la dictadura militar chilena 1973-1990: transmisión y apropiación de la historia de prisión política y tortura”. Tesis Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.
- Fiechtner, Urs y Sergio Vesely. *Puchuncaví*. Stuttgart, Edition Kettenbruch, 2015.

- . *Gesang für América / Canto a América*. Stuttgart, Schmetterling Verlag, 2000.
- García, Marisol. *Canción valiente. 1960-1989*. Santiago de Chile, Ediciones B, 2013.
- Gaytán, Ángel. *Protagonismo Infantil: un proceso social de organización participación y expresión de niñas, niños y adolescentes*. Guatemala, Redd Barna, 1998.
- Grandón, Olga. “Estrellando el muro: escritura desde la prisión política en Chile”. *Cyber Humanitatis*, núm. 19, 2001, s. p. Web. 21 de agosto de 2019.
- Jara, Daniela. *Children and the Afterlife of State Violence. Memories of Dictatorship*. New York, Palgrave Macmillan, 2016.
- Jeftanovic, Andrea. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2011.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. España, Siglo XXI, 2001.
- Lara, Omar y Juan Armando Epple. *Chile, poesía de la resistencia y del exilio*. Barcelona, V. Pozanco, 1978.
- Lazzara, Michael J. *Prismas de la memoria: Narración y trauma en la transición chilena*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Llorens, Ramón y Rosa Díaz. “Censura y LIJ en Chile: los libros censurados.” *Censuras y LIJ en el siglo XX (En España y 7 países latinoamericanos)*. Editado por Pedro Cerrillo y M. Victoria Sotomayor. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla y La Mancha, 2016, págs. 329-354.
- Lurie, Alison. *No se lo cuenten a los mayores: literatura infantil, espacio subversivo*. Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- Montealegre, Jorge. *Derecho a fuga. Una extraña felicidad compartida*. Santiago de Chile, Editorial Asterión, 2018.
- . “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”. *Diálogos de la Comunicación*, núm. 78, 2009, págs. 1-15.
- . *Memorias eclipsadas: duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. Santiago de Chile, Editorial Asterión, 2013.
- Montes, Graciela. *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Nofal, Rossana. “Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas”. *Subjetividad y figuras de la memoria*. Editado por Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, págs. 111-129.

- Nómez, Naín. “La poesía chilena: Representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura”. *Acta literaria*, núm. 36, 2008, págs. 87-101.
- Petit, Michele. “Transfigurar el horror en belleza”. *Para leer en contextos adversos y otros espacios emergentes*. Editado por Eduardo Rojas Rebolledo. Ciudad de México, Secretaría de Cultura / Dirección General de Publicaciones, 2018, págs. 15-21.
- R. V. “El poeta Sergio Vesely dará a conocer sus creaciones en Chile”. *La Época*, 25 de mayo de 1995, s.p. Web. 24 de junio de 2019.
- Ranciére, Jaques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Bordes Manantial, 2010.
- Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile, Hueders, 2015.
- . “Gardel, el tango y los peregrinos del exilio”. *Revista Araucaria de Chile*, núm. 24, 1983, págs. 119-129.
- Saint Exupéry, Antoine. *El principito*. 1943. San José, Imprenta Nacional, 2012.
- Salazar, Gabriel. *Ser niño “huacho” en la historia de Chile (siglo XIX)*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2006.
- Santos Herceg, José. “Intelectuales en prisión. Resistencia cultural en los espacios del terror de la dictadura”. *Palimpsesto. Revista de Estudios Sociales Iberoamericanos*, vol. 8, núm. 11, 2017, págs. 19-36.
- Si viviéramos juntos / Wenn wir zusammenlebten*. Dir. Antonio Skármeta. Película documental. 1983.
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, 2003, págs. 297-364.
- Troncoso, Verónica. “Poesía e intermedialidad: poéticas subversivas y performativas en las composiciones carcelarias de Sergio Vesely”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, núm. 8, 2019, págs. 161-183.
- Vesely, Sergio. “El rey Ñaca Ñaca”. *Cantos Cautivos*. 23 de septiembre de 2015, s.p. Web. 12 de enero de 2019.
- . *Documento*. GfL Musikverlag, 1986. LP.
- Villa Gómez, Juan y Manuela Avendaño Ramírez. “Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política”. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, vol. 8, núm. 2, págs. 502-535.

Sobre las autoras

Carola Vesely Avaria es Doctora en Literatura Hispanoamericana de Vanguardia y Posvanguardia por la Universidad de Salamanca, España. Es Investigadora posdoctoral y docente en el Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Santiago de Chile. Sus áreas de investigación son literatura latinoamericana, poesía, lenguajes multimodales y literatura infantil y juvenil.

Andrea Jeftanovic Avdaloff es Socióloga y Doctora en Literatura Hispánica de la Universidad de California, Berkeley. Investigadora y docente de la Universidad de Santiago de Chile. Es autora de publicaciones indexadas en el área de narrativa y memorias/posmemorias, género y espacio, y dramaturgia latinoamericana. Entre sus ensayos destacan *Hablan los hijos* y *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Además, es escritora de ficción.

Sobre el artículo

Universidad de Santiago de Chile, USACH. Agradecimientos: Proyecto POSTDOC_DICYT, Código 031951JA_POSTDOC. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación postdoctoral titulado *“Abramos todas las jaulas para que vuelen como pájaros”: versos y cantos para niños durante la dictadura chilena*, desarrollado en el Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Santiago de Chile, y financiado por la Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo e Innovación de la Universidad de Santiago de Chile, con el patrocinio de la doctora Andrea Jeftanovic.