Soledad Novoa Donoso

El paño de la Verónica

el cuerpo es el gran material
sobre el que se deja caer la historia y su transcurso

1.

Lilian Moreno Sánchez realiza su serie Lema y la describe como "14 cuadros de gran formato que están construidos como las estaciones de un vía crucis".

Para su elaboración utiliza sábanas blancas de hospital alemán, sábanas estampadas provenientes de hogares chilenos, una imagen fotográfica encontrada en una venta del teatro de Augsburg traspasada mediante serigrafía a las telas, patrones de moda, color, imágenes de radiografías, costura, oro, frases escritas por la literata chilena Diamela Eltit y nombres de mujer.

Todos estos elementos se conjugan para conformar una trama en la que se superponen distintas capas materiales y significantes, provenientes de fuentes diversas.

Así, de acuerdo a lo manifestado por la artista, las sábanas blancas dan cuenta de cómo Alemania ha enfrentado su propia historia de horrores a través de la cultura del no olvidar y de la acogida del dolor, que finalmente posibilita el curar.

Por su parte, las sábanas chilenas fueron entregadas a la artista por hijas/madres/esposas de asesinados políticos y detenidos desaparecidos chilenos residentes en el sector de Paine, unos 47 km. al sur de la ciudad de Santiago, zona muy próxima a la de nacimiento y residencia de la propia Moreno antes de su traslado a Alemania.

Dados los dificultosos procesos de reconocimiento y entrega de los restos de estos hombres a sus familias, así como la situación general vivida en el país frente a la ausencia de aplicación de juicios y condenas a los violadores de derechos humanos durante la dictadura, Moreno visualiza una situación de dolor y duelo permanente que no permite la cura: las sábanas chilenas "apelan al íntimo padecer del alma, el cual no ha comenzado su proceso de curación a causa del olvido".

Ambos trozos de tela están unidos mediante la costura, elemento recurrente en la obra de Moreno Sánchez, vinculada a su propia biografía como actividad materna, pero también vinculada y derivada de la noción de sutura, de reparación de un cuerpo, un miembro o un tejido dañado: la sábana blanca ha contenido un cuerpo enfermo, propiciando su recuperación; la sábana estampada denuncia al cuerpo ausente.

Sobre ellos, la artista ha impreso el fragmento de una fotografía actual que muestra una escena de ballet en el momento de tensión entre todos sus personajes, una tensión que, como en La balsa de *La Medusa* de Gericault, proviene del exterior de la escena misma sin que, en este caso, podamos siquiera vislumbrar qué la motiva: la fotografía es un encuentro casual, no se tienen antecedentes de su origen ni de la obra que registra, no se sabe el relato que porta[1].

[1]Se trata de la obra de danza *Paradise Twice* presentada en el Ballet-Theater-Augsburg el año 1999;

Lilian Moreno secciona esta fotografía en 14 fragmentos verticales, los que corresponden a cada uno de los cuadros que componen la serie.

En otras ocasiones, la artista se ha valido de fragmentos de retablos y otras obras góticas, figuras o personajes individuales que han sido incorporadas a la tela mediante traspaso serigráfico y retoques de pintura. Su traslado de residencia a la ciudad de Munich y luego Augsburg le ha permitido, en los últimos 19, años una visualización directa de las obras maestras citadas en sus trabajos, fundamentalmente a partir de sus permanentes recorridos por las salas de la Alte Pinakothek.

Las figuras citadas o *recortadas* de sus composiciones originales normalmente han encarnado una suerte de sublimación estética de situaciones que, a través del relato bíblico, nos hablan del dolor y la miseria humanos; figuras doradas, de elegante dibujo, reposadas o contenidas en su acción y disposición.

Para la serie *Lema* Moreno introduce dos torsiones respecto a su operatoria anterior: el paso de la pintura medieval a la fotografía, y el cambio de la figura solitaria por el conjunto. El drama que inspira esta serie de trabajos ya no apela únicamente a un estado existencial universal, sino que la roza indefectiblemente en su propia experiencia de vida y la vida colectiva de su entorno más próximo, así como la del país entero.

De esta manera, la imagen de un colectivo que enfrenta cohesionado un destino incierto se transforma en una suerte de coro griego que hace presente el drama representado, tomando visualmente el lugar de las mujeres (madres, hermanas, esposas) cuyos hombres nunca más regresaron, "voces femeninas que contienen tanto dolor, miedo y cansancio. Siete Mujeres, catorce estaciones, lo que significa un doble espacio de silencio que acalla el dolor. El silencio que porta la muerte y el silencio de desprotección, así como también la espantosa asimetría de poderes que debieron afrontar las desafortunadas" señala la artista.

Siguiendo la superposición de elementos significantes que conforman cada pieza de la serie *Lema*, la imagen –casi abstracta- de una radiografía se entreteje con la cruz dorada, ricamente ornamentada, de un paramento procedente de principios del siglo XX, la que cobra fuerza visual o se diluye según el color aplicado en cada una de las estaciones de este *vía crucis*.

Las radiografías yacen sobre las sábanas como mudos rastros del dolor, la enfermedad o el padecimiento de los cuerpos de los que proceden, cuerpos enfermos, dolientes, dañados.

La utilización de radiografías, fotografías y textos tomados de libros médicos o manuales de enfermería y primeros auxilios ha sido un material recurrente en el trabajo de Lilian Moreno, y define una iconografía constante en su propuesta visual. Sin embargo, más que exhibirse explícitamente como una herida abierta, estas imágenes insinúan materialmente la presencia de un cuerpo real que, por motivos de enfermedad, malformación, o más recientemente, producto de haber sido sometido a actos de tortura o heridas de guerra en su serie de dibujos Tengo sed, se contrapone al reposo y la contención.

Así, el obrar de Lilian Moreno se desplaza permanentemente entre lo puramente existencial y sublime, y la materialidad real de cuerpos desgarrados y su dolor concreto, entre

---

la coreografía fue realizada por Jochen Heckmann y la fotografía por Lioba Schöneck antecedentes que llegaron al conocimiento de la artista con posterioridad a la realización de la serie *Lema*.

el espíritu y la carne, cuestión que se hace más evidente en la serie *Lema* que en trabajos anteriores al tener un anclaje tan concreto como la historia reciente del país.

El oro es otro elemento característico en la producción de obra de Lilian Moreno. En *Lema* éste es utilizado para destacar ciertos elementos ornamentales de las sábanas, para transcribir las oraciones poéticas de la escritora chilena Diamela Eltit, quien una vez más deposita su voz en los trabajos de Moreno Sánchez, y para transcribir los nombres de siete mujeres que han sido las portadoras del dolor encarnado que Lema conlleva, mujeres donantes de las sábanas utilizadas por la artista y que se transforman en los catorce nombres que marcan las estaciones de este vía crucis: Holanda, Sonia, Oriana, Haydée, Carmen, Silvia, Paz, Inés, Adriana, Lucrecia, Rosa, Andrea, Mercedes, Luisa, nombres que conforman una letanía registrada en su propia caligrafía sobre la tela.

Los textos de Diamela Eltit, por su parte, se tensionan entre un tono poético y un lenguaje coloquial, oraciones breves, algunas brevísimas, en las que se percibe un hablante en primera persona, el yo o el nosotros: un hombre incompetente, sanguinario / todo el territorio, la nación, la patria entera / oscilo entre el miedo y la furia / mi madre apenas respira / nací caóticamente / nos enferma la piel y su memoria reseca / no quiero rozar su fortaleza / estoy cansado, no quiero hablar / me interno por un camino terrible / mi madre me espera sangrando / tengo que sobrevivir / nos enfermó de muerte el hospital / ah, la asociación de la sangre / tan inciertos, nuestros órganos.

Finalmente, el color, como elemento estético pero también –y principalmente- simbólico, se relaciona con el propio relato evangélico del camino de Cristo hacia el Calvario volcado en la simbología litúrgica y eucarística, proyectando un relato metafórico de la experiencia de vida de estas mujeres.

I.
la radiografía
la sábana
el texto
el dibujo
la foto
el paramento
el patrón de costura

2.

La costura en zigzag con hilo de oro que une los trozos de tela queda a la vista y ha sido realizada a mano.

En este caso, la mano de la artista cosiendo pareciera contener la posibilidad de suturar una herida que, particularmente en la zona de Paine, ha sido profunda, desgarradora, irracional.

La represión y asesinato de campesinos se produjo entre el 16 de septiembre y el 20 de octubre de 1973; fue liderada por civiles latifundistas que habían sido afectados por el proceso de reforma agraria que, aunque iniciado por el gobierno conservador de Jorge Alessandri (1958 – 1962) fue ampliado durante el gobierno presidido por el demócra-

ta cristiano Eduardo Frei Montalva (1964 – 1970), y profundizado por el gobierno del Presidente Salvador Allende (1970 – 1973).

En este marco, los campesinos se habían organizado en los llamados asentamientos con el fin de redistribuir las tierras que no estaban siendo trabajadas por sus dueños, tal como lo establecía la Ley de Reforma Agraria, tierras que sumaban grandes extensiones debido al traspaso familiar a través de herencia o contratos matrimoniales, y en las que se consideraba al campesinado no sólo mano de obra barata sino condenado de por vida al trabajo agrícola o al servicio doméstico de estas familias.

Paine constituye la zona más violentamente afectada por la persecución política inmediatamente posterior al golpe de Estado, ya que, aún siendo una comunidad pequeña, porcentualmente el número de asesinados y desaparecidos es el más alto del país. Asimismo, por ser una comunidad pequeña, existía algún tipo de vínculo, e incluso proximidad, entre víctimas y victimarios. Durante los 17 años de dictadura estos últimos no sólo siguieron ocupando sus cargos o manejando sus negocios según fuera el caso, sino que muchos de ellos se jactaban en público de su participación en los hechos de violencia política y venganza personal, lo que fue contribuyendo al temor, el aislamiento y la constatación de impunidad por parte de las víctimas y sus familias.

El pueblo parecía seguir con su vida habitual, nadie parecía querer o poder hacer públicos los hechos acontecidos durante esas semanas de 1973, o recordar que 70 hombres de la comunidad habían sido torturados y asesinados. Literalmente estaban desaparecidos, borrados de la historia y de la memoria social. Sólo sus familias, abandonadas, se ocupaban de preguntar, seguir cualquier rastro, obedecer indicaciones militares o policiales que –supuestamente- les llevarían a tener noticias o recibir los cuerpos de los detenidos.

Sólo el año 1989 las mujeres se reunieron públicamente por primera vez en Paine con el fin de hacer visible los atropellos de los que habían sido víctimas, y exigir justicia frente a la muerte y desaparición de sus familiares, reconociendo abiertamente a los agresores.

Sólo el año 2007 comienzan los procesos de reconocimiento y entrega de restos de los asesinados: el 21 de agosto de 2010 la señora Lucrecia recibió una pequeña caja de madera con restos de huesos, mezclados con un trozo de tela proveniente de un pantalón gris y un medallón de su marido.

II.[2]

"Cerró los ojos nuevamente, rogando porque la muerte viniera por él de una vez por todas. Ya no podía más con su cuerpo y su alma, trastocados ambos en un solo dolor"

"manos caritativas lo cubrieron con una sábana"

"Ahí me di cuenta que él había caído vivo y que había intentado levantarse"

"Pero por qué? Qué hicimos?

"su cuerpo se hizo parte de un abismo que lo aliviaba de todo miedo y dolor"

[2]Citas tomadas del libro *El callejón de las viudas*, de Ruby Weitzel (Planeta, Santiago 2001)

"y a quién le importa?"

"la resignación en sus corazones, la soledad en su silencio"

"su cuerpo nunca fue devuelto"

"permaneció allí durante un largo rato, como si con su presencia lejana pudiera hacer sentir a su hijo que ella velaba por él, que estaba allí para protegerlo de todo mal"

"nadie sabía nada de nadie"

"ninguno de ellos volvió"

"A veces muertos, a veces vivos"

3.

Hay dos tópicos visibles en la obra de Lilian Moreno Sánchez; uno de ellos se ha venido desarrollando con nitidez en los últimos 20 años, vinculándose a lo que podríamos denominar un arte religioso contemporáneo: el problema del sacrificio.

Éste ha dado pie a la reiteración de la forma del *vía crucis* o la *vía dolorosa* como condición sufriente de la humanidad trabajada en sus obras; la serie *Lema* enfatiza aún más esta indagación y proyección visual al tomar literalmente una de las últimas palabras pronunciadas por Cristo en la cruz –el cordero de Dios- en los momentos previos a su muerte, durante los cuales no sólo vive la pasión de su sufrimiento sino que se pregunta existencialmente sobre el sentido de éste. La propia artista explica que si en su serie anterior, Vía Dolorosa (2006 - 2007), encontramos el dolor que el ser humano debe soportar, "la serie Lema se centra en la ansiedad del ser humano por la respuesta acerca de ese dolor": *Elohi, Elohi, lĕma' šĕbaqtani*[3].

Las siete últimas palabras en la cruz corresponden a una de las llamadas *Ipsissima verba*, transcritas literalmente en arameo por los evangelistas; en este caso, una de las últimas palabras aparecen en el Evangelio de Marcos, quien utiliza la lengua materna de Cristo para citarla.

La lengua materna, las siete palabras, la palabra, el texto... todo opuesto al no poder hablar, al no poder decir de las mujeres de Paine durante años de padecimiento silencioso y forzado, e inminente retomar la vida diaria para lograr la propia subsistencia y la de los hijos pequeños o a punto de nacer.

Sintomáticamente, la lengua de la madre es lo que se recoge en los testimonios de las llamadas *viudas de Paine*. Muchas de ellas, hasta el día de hoy, no sólo desconocen el por qué de la muerte y desaparición de sus hombres sino que les es negado el derecho a cerrar su duelo y a reconfortarse en el juicio debido a los asesinos involucrados.

Lema, aquí, no es sólo la pregunta emanada de los propios campesinos al momento de su detención o muerte; es también la angustia cotidiana de las mujeres de no saber por qué se las somete a este dolor permanente y aberrante: por qué me has abandonado es una pregunta que se dirige al esposo, al hermano o al padre, que en silencio e intimidad

[3]Dios mío, Dios mío, ¿Por qué me abandonas?

ha sido elevada a Dios, pero que también ha sido lanzada a una sociedad que no ha sido capaz de condenar y reparar a cabalidad[4].

Lilian Moreno plantea la visión del sufrimiento en el mundo desde un punto de vista que podemos calificar no sólo de *cristiano* sino de existencial. Este dolor humano ha sido trabajado de manera abstracta en los últimos 18 años hasta llegar - en un desarrollo que podríamos describir como *natural* - a hacerse carne en una realidad concreta en que los/as sufrientes tienen nombre y apellido, y cuyas vidas se han cruzado o topado con la vida de la artista: el verbo se hace carne no sólo en el cuerpo de Cristo sino también en la voz de las viudas y mujeres que, poco a poco, han comenzado a recibir vestigios concretos de los cuerpos de sus hombres.

Así, el dolor existencial pasa –en *Lema*– ha adquirir la connotación de un dolor encarnado, próximo, pero no por ello menos significativo y profundo.

En este punto, Moreno ha citado a Joseph Beuys en conversación con Friedhelm Mennekes, declarando el sufrimiento – a partir de la figura de Cristo- como fuente de renovación y substancia sagrada.

Lilian Moreno habla de "la pasión durante la dictadura militar chilena" para explicar el origen de esta serie y la vinculación con su propia experiencia: "Cuando terminé la serie *Vía Dolorosa* (en pequeño formato) pensé que el tema se podría seguir trabajando pero acercándolo más a nuestro tiempo y entonces surgió la idea de conectarlo con el tema de la pasión en la dictadura militar chilena. Un tema para el cual siempre reaccioné de manera muy sensible. Vecinos (también de Paine), amigos de la familia, del colegio, etc. vivieron momentos muy difíciles en este período. Amigas queridas del colegio que perdieron a sus padres, y se los entregaron completamente torturados. . . .Creo que también ha sido la influencia de mi padre, y hasta el día de hoy se lo agradezco, porque siempre nos habló abiertamente y sinceramente sobre este tema social y político de Chile."[5]

A su vez, sobre las mujeres, Moreno Sánchez exalta un aspecto de la mirada que la historia ha construido sobre ellas (nosotras), pero también un aspecto de la realidad que –obligadamente y con acatamiento- las mujeres hemos debido soportar: ser el sostén y el pilar de contención del dolor físico, pero también del padecer existencial de la humanidad visibilizado en figuras como la de Cristo y María o María Magdalena.

El segundo tópico al que quisiera referirme es el derivado de la materialidad y propuesta estética de su trabajo, el que, aunque distante geográficamente, bien puede ser analizado en relación con la producción de otras/os destacados artistas chilenos con los que la obra de Moreno establece importantes diálogos a partir de aspectos técnicos, matéricos o semánticos.

Así, podemos detectar el uso de la sábana y la mancha como elementos no sólo significantes sino significativos en la producción artística reciente en Chile; baste señalar la obra de Eugenio Dittborn y de Nury González a este efecto.

[4]El 5 de septiembre de 1979, el Taller Artes Visuales, agrupación que cobijara a varios académicos exonerados de la Universidad de Chile después del golpe de Estado, hizo pública su Carta *a la Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos* en la que afirmaban:"La retención de los cuerpos de las víctimas no hace sino más doloras las circunstancias de su muerte".

[5]La cita está tomada del intercambio de correos electrónicos con la artista, sin embargo éste y otros aspectos de su obra fueron largamente comentados durante una visita a Augsburg en enero de 2013.

Eugenio Dittborn, formado como grabador en la Universidad de Chile, y luego especializado en Alemania, ha desarrollado un trabajo gráfico en el que amplía material y conceptualmente la noción de grabado.

En el trabajo de Dittborn ya no son sólo las tintas las que cumplen la función de la impresión: Dittborn enuncia los residuos corporales tales como el semen, la orina, la sangre, y las huellas dejadas por la propia grasa corporal como elementos de estampado. Asimismo, desde fines de los años 1970 utiliza el traspaso de imágenes desde distintas fuentes impresas a soportes de papel o tela que se caracterizan por su tosquedad (cartón piedra, papel kraft, entretela) lo que dará origen a sus *pinturas aeropostales*.

El traslado de las imágenes queda patente en una obra relativamente temprana de Eugenio Dittborn titulada La pietá (1983), una de cuyas versiones forma parte de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago. La obra de Moreno Sánchez marca una gran distancia y una gran proximidad a este trabajo: Dittborn se vale de un fotograma tomada de la transmisión televisiva del encuentro de box entre Benny Kid Paret y Emile Griffith en el momento preciso en que Kid Paret cae inconciente a causa de los golpes de su contendor; su cuerpo inerte yace colgado en las cuerdas del ring, flanqueado por el árbitro, para ser luego levantado por parte de su equipo técnico y encontrar la muerte en un hospital después de varios días en estado de coma.

Sin duda, la fecha de realización de la obra de Dittborn nos permite leer este cuerpo yaciente en una relación metonímica y metafórica con los cuerpos de los asesinados y torturados políticos del país, y también se inscribe en la persistente inclusión del cuerpo, sus referentes y sus residuos en la obra de Dittborn a partir de fines de la década de 1970. Tanto en su obra gráfica como en sus videos, este artista trabaja o evoca situaciones límite a partir de la apropiación de imágenes que muestran todo su dramatismo y tensión.

Ambos artistas coinciden en su formación original, desarrollada en los talleres de grabado de la Universidad de Chile; ambos artistas prosiguieron su formación académica en Alemania, Dittborn asistió a la Hochschule für Bildende Kunst de Berlín a fines de los años 1960 y, 30 años después, Moreno Sánchez concurrió a la Academia de Bellas Artes de Munich.

El grabado, y en concreto la litografía en el trabajo inicial de ambos, dará pie a experimentaciones gráficas que desembocan en la aplicación de diversos procedimientos de traspaso de imágenes sobre tela, imágenes de distinta procedencia que urden un relato cruzado que va más allá de lo que las propias imágenes –en un principio aparentemente inconexas- muestran.

Asimismo, extrapolando el análisis, es la litografía y sus materiales de producción los que nos permiten adelantar las preocupaciones artísticas de Moreno Sánchez asentadas en la ritualística, la imaginería y el relato bíblico, en sus procedimientos de dibujo, traspaso de imagen y lavado: lápiz graso elaborado con el sebo obtenido del cordero sacrificado, lavado de la piedra que imprimirá su imagen sobre el papel blanco que la fijará y visibilizará.

Por su parte, la artista Nury González, descendiente de inmigrantes españoles que llegaron a Chile tras huir de España producto de la Guerra Civil, ha incorporado como componente artístico a su obra el legado cultural y material transmitido por su abuela materna a través del ejercicio del bordado y la utilización de la tela en general y las

sábanas en particular.

Para González, las telas tienen memoria, guardan la historia de quienes las han utilizado. Esta afirmación se hace patente en su vida personal a partir del relato –siempre presente- del viaje que realizara su abuela desde España a Francia y desde ahí a Chile. En este viaje, ella portaba un gran paño tejido con cáñamo hilado, el que estaba destinado a transformarse en sus sábanas. Al llegar a Chile este paño fue atesorado y posteriormente legado a la artista, quien lo ha utilizado en su trabajo recortando pequeños trozos para incorporarlos a piezas de mayores dimensiones.

La sábana/tela junto al ejercicio de la costura y el bordado han llevado a González a prestar atención a la trama, la urdimbre y las hebras, llegando a la homologación *esta es la tela de mi abuela / esta es la historia de mi abuela.*

Si conceptualmente, Dittborn apela a nociones como huella, mancha, sedimento, resto, cabe señalar que el elemento por antonomasia para recoger estos residuos es la sábana, espacio de intimidad como lo denomina Lilian Moreno, de recogimiento corporal y por tanto material íntimo al cuerpo humano.

Tanto Moreno como Dittborn y González se valen asimismo de la mancha en sus trabajos, mancha orgánica que ya no responde al trazo de un pincel o de una brocha sino más bien al derramado, al vertido y absorbido por el soporte de la obra. Moreno utiliza el aceite de linaza (tomado de la semilla del lino), tradicionalmente empleado como secante en la pintura al óleo, para señalar huellas o marcas informes que matéricamente nos remiten una vez más a la presencia/ausencia de un cuerpo. El aceite de linaza equivale a la mancha gráfica propuesta por Dittborn y a las huellas utilizadas por Nury González, dando cuenta de los rastros que deja el cuerpo a través del suero que supura la herida en su proceso de cicatrización, cuestión que impulsa a Lilian Moreno a su utilización.

Las sábanas en la obra de Lilian Moreno –*sábanas viudas* en el caso chileno[6]– operan finalmente como el paño de la Verónica, nos hablan del vera icon, la imagen real, la verdad de un pasado reciente que ha dejado sus huellas en el cuerpo social de un país.

Junto a la serie de acciones tituladas *Zonas de dolor*, realizadas por Diamela Eltit en la ciudad de Santiago a principios de los años 1980[7], Lilian Moreno Sánchez propone su obra, particularmente la serie *Lema*, como la posibilidad de constituir un proceso de visibilización y curación de las llagas, sociales y existenciales, que han aquejado a nuestro país, y particularmente a las viudas de Paine, en las últimas décadas.

Sin duda Dittborn, Eltit y González se transforman en un importante precedente y referente del trabajo de Moreno Sánchez, desafiliada, desde la crítica, a las genealogías dominantes estructuradas por un cierto discurso sobre la producción de arte en Chile, pero

[6]Otra gran artista que ha trabajado el dolor de las mujeres y familias que han perdido a sus hombres y seres queridos producto de la violencia del enfrentamiento político, la colombiana Doris Salcedo, titula La casa viuda a una serie de instalaciones y objetos escultóricos realizados en los años 1990 a partir de muebles y otros vestigios encontrados en las zonas de enfrentamiento.

[7]Diamela Eltit recorrió zonas marginadas/marginales de la ciudad de Santiago realizando una serie de acciones que encarnaran el dolor, el rechazo social, la pobreza o el abandono en su propio cuerpo. Es así como lavó las veredas frente a un prostíbulo, proyectó su retrato en los muros exteriores, autoinflingiéndose heridas cortantes en los brazos, para posteriormente leer fragmentos de su novela *Por la Patria* al interior del mismo, o registró en video el beso ofrecido a un mendigo en las cercanías de una hospedería (1980 - 1982).

vinculada en su hacer con importantes aspectos sensibles y estéticos de esa producción.

III.[8]

"sabiendo que a los míos se los llevaron los militares"

"venía mi hermano, venía mi hermano, venía mi esposo"

"Sabe qué? Llegó entero morado, morado, morado, morado. Toda su espalda. Decía, dijo... nunca había sufrido tanto como sufrieron"

"el Ignacio le dijo: "Mamá usted esté tranquilita, yo voy y vuelvo" y le dijo "voy con el rosario" le dijo "abrígate bien" le dijo "que hace frío" le dijo que estaba por llover ya ese día. Le dijo "abrígate bien" le dijo "mira que va a hacer mucho frío"

"y nunca supimos nada. Veíamos los milicos que venían pasando y nada, nunca nada. Nunca nada"

"nosotros pasamos cosas muy terribles, entonces yo no quiero volver a revivir"

"unos uniformes que estaban cubriendo a unos sanguinarios"

"llega un momento en que ya no se resiste, llega un momento en que ya no se resiste sino que se deja hacer. Pega, aforra no más. Ya no se siente. Ya los golpes no se sienten. Qué increíble"

"y eso es lo que yo digo ¿Por qué nosotros tenemos que conformarnos?"

"mi mamá se murió en el silencio, en el dolor y no es capaz de sacar afuera su verdad"

"en algún momento uno tiene que avanzar en esta... en esta triste y dolorosa vida, pero es la que nos tocó"

"porque yo se que van a haber muchas preguntas y respuestas que no van a ser aclaradas"

"crearse la memoria de un ser"

"tengo las puras hilachitas de los pantalones que le dejaron, porque les sacaron toda la ropa que tenían. De los pantalones salieron unas hilachitas..."

[8]Citas tomadas de la transcripción de entrevistas realizadas el año 2012 por el Instituto Nacional de Derechos Humanos a viudas y familiares como parte del proyecto "Levantamiento, registro y sistematización de información de las víctimas de violaciones a los derechos humanos de Paine". Si durante tantos años las mujeres han sido violentamente silenciadas por nuestra sociedad, mi texto –mis palabras- no pueden sino finalizar con sus palabras, dándoles voz.