

NARRATIVAS GRÁFICAS COMO ESPACIOS MULTIMODALES DE MEMORIAS DE LA DICTADURA CHILENA ENTRE 1973 Y 1990

GRAPHIC NARRATIVES AS MULTIMODAL MEMORIES SPACES OF THE CHILEAN DICTATORSHIP BETWEEN 1973 AND 1990

Patricia Baeza Duffy
Universidad O'Higgins, Chile
patricia.baeza@uoh.cl
<https://orcid.org/0000-0002-1163-1241>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.212>

Fecha de recepción: 03.02.24 | Fecha de aceptación: 04.05.24

RESUMEN

El objetivo de este trabajo cualitativo es explorar cómo diferentes narradores gráficos chilenos, participantes del Concurso *Mala Memoria IV*, evalúan la dictadura chilena y construyen evidencialidad a través de sus narrativas creadas intersemióticamente, mediante la combinación de palabras e imágenes. La metodología incorpora herramientas analíticas del *Modelo de la Valoración* y del *Análisis Discursivo Multimodal Crítico*. El corpus está compuesto por los testimonios premiados en el concurso organizado por el Museo de la Memoria de Santiago de Chile y por Balmaceda Arte Joven. Por razones de espacio, en este artículo solo se consideran tres de las obras premiadas, a saber: *Los marcados*, *Olla común* y *La salida*, que representan tres dimensiones emergentes del análisis: (a) la detención de los opositores a la dictadura y los efectos en sus respectivas familias; (b) la resistencia a la dictadura; (c) el exilio como único modo de salvarse de la opresión de los militares. Los resultados preliminares muestran que las narrativas gráficas son opciones intersemióticas de representación que visibilizan diversas formas de violación de los derechos humanos y distintas maneras de lucha contra esos hechos negativos. Los narradores gráficos, inspirados en los testimonios audiovisuales del Museo de la Memoria, recontextualizan y resemiotizan actores sociales, lugares y eventos, lo que permite legitimar la solidaridad, la apertura afectiva y condenar la discriminación y el miedo.

PALABRAS CLAVE: narrativas gráficas, espacios multimodales, memorias, dictadura chilena, des/legitimación.

ABSTRACT

This qualitative study aims to explore how different Chilean graphic storytellers, participants in the *Bad Memory IV Contest*, evaluate the Chilean dictatorship and build evidentiality through their intersemiotically created narratives through the combination of words and images. The methodology applied is of a qualitative nature and incorporates analytical tools from the *Appraisal Model* and *Critical Multimodal Discursive Analysis*. The corpus is made up of the testimonies awarded in the contest organized by the Museum of Memory of Santiago de Chile and by Balmaceda Arte Joven. For reasons of space, only three of the awarded creations are considered in this article, specifically: *Los marcados*, *Olla Común* and

La salida, which represent three emerging dimensions of the analysis: (a) the arrest of opponents of the dictatorship and the effects on their respective families; (b) resistance to the dictatorship; (c) exile as the only way to save oneself from the oppression of the military. The preliminary results show that graphic narratives are representation intersemiotic options that make visible various forms of human rights violations and different ways of fighting against these negative events. The graphic storytellers, inspired by the audiovisual testimonies of the Museum of Memory, recontextualize and resemiotize social actors, places and events, legitimizing solidarity, affective openness and condemning discrimination and fear.

KEYWORDS: graphic narratives, multimodal spaces, memories, Chilean dictatorship, des/legitimation.

1. INTRODUCCIÓN

Con el resurgimiento de la democracia, en 1990, emergen en Chile ciertas marcas de las memorias de la dictadura de Pinochet que se extendió por 17 años (1973-1990). Como una manera de lograr el propósito de institucionalizar la memoria y de reflexionar en torno a esta por medio de la creación artística, el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos de Santiago de Chile, conjuntamente con Balmaceda Arte Joven, organizan diferentes concursos cada dos años: el primero, denominado *Mala Memoria I* (2013), incluye canciones; el segundo, llamado *Mala Memoria II* (2015), es de ilustraciones comentadas; el tercero, titulado *Mala Memoria III*, corresponde a micro-documentales; el cuarto, denominado *Mala Memoria IV* (2019), es de testimonios gráficos; el quinto, *Mala Memoria V* (2021), es de música electrónica; el último, *Mala Memoria VI* (2023), de danzas.

En este artículo el foco está en las narrativas gráficas. De acuerdo con las bases del concurso, estas obras artísticas deben estar inspiradas en testimonios que forman parte de los archivos del Museo de la Memoria, debido a que el concurso busca aproximar a la generación joven a las colecciones de la institución que constituyen fuentes fundamentales para el conocimiento del pasado chileno reciente. El corpus general de la investigación está compuesto por las diez narrativas gráficas que resultaron ganadoras en el concurso. Si bien

se realizó el análisis de todas ellas, por razones de espacio solo se seleccionaron tres para este artículo; cada creación artística está conformada por un texto verbal y por imágenes.

El objetivo de este estudio cualitativo consiste en explorar no solo cómo diferentes narradores gráficos chilenos, participantes del Concurso *Mala Memoria IV* (2019), evalúan el período de la última dictadura chilena (1973-1990), sino también de qué manera construyen evidencialidad, es decir, evidencias de hechos históricos, en términos de Carretero (2017). En el caso del presente estudio, tales evidencias se conforman a través de sus textos.

El artículo consta de las siguientes secciones. En primer lugar, se introducen las iniciativas del Museo de la Memoria para el rescate de las memorias. En segundo lugar, se da cuenta de los fundamentos teórico-metodológicos de esta investigación. En tercer lugar, se presenta el análisis a partir de ejemplos que evidencian cómo diferentes recursos semióticos conforman patrones valorativos de memorias y contra-memorias (Foucault, 1999). Estas prosodias evaluativas funcionan como estrategias que legitiman o deslegitiman a actores, eventos y procesos del pasado reciente. Finalmente, se presentan algunas conclusiones.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1. EL MUSEO DE LA MEMORIA Y LA TRANSMISIÓN DE LAS MEMORIAS HISTÓRICAS

En este trabajo, las *memorias* son entendidas como *nudos* (Stern, 2009), como construcciones sociales, colectivas (Halbwachs, 2006), y como procesos intersubjetivos anclados en marcas materiales y simbólicas (Lechner, 2002; Jelin, 2007). Así lo ha demostrado el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (inaugurado durante la primera presidencia de Michelle Bachelet) mediante la organización de los concursos mencionados en la introducción.

Estas y otras variadas actividades artísticas han constituido un medio eficaz para estimular la discusión sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura chilena. Dicho de otra manera, las *recontextualizaciones* (Bernstein, 1999) y las

resignificaciones o *resemiotizaciones* (Iedema, 2003), que se encuentran en las piezas ganadoras de los concursos, permiten abordar la dificultad de prevenir la repetición de hechos traumáticos y, al mismo tiempo, de incentivar la reflexión sobre el pasado y su significado para el presente y el futuro.

2.2. MODELO DE LA VALORACIÓN Y ANÁLISIS MULTIMODAL CRÍTICO DEL DISCURSO

La construcción de significados por parte de los narradores gráficos escogidos se analiza desde una perspectiva que integra el Modelo de la Valoración y el Análisis multimodal crítico del discurso.

Por una parte, el Modelo de la Valoración permite explicar los caminos en que los narradores gráficos emplean el lenguaje para evaluar actores sociales, eventos y procesos históricos (Oteíza & Pinuer, 2019, 2016) a través de las tres grandes regiones semánticas: la actitud, el compromiso y la gradación (Martin & White, 2005). En la investigación de la que se da cuenta en este artículo, la aproximación a estas regiones semánticas es realizada a partir de una perspectiva intersemiótica (Liu & O'Halloran, 2009; Oteíza & Franzani, 2022) que favorece el análisis de la construcción de evidencias de las distintas memorias presentes en las narrativas gráficas seleccionadas, las cuales muestran diferentes axiologías y perspectivas ideológicas (Oteíza & Pinuer, 2016).

También se tienen en consideración las categorías establecidas por Kress y van Leeuwen (2021) para el análisis visual. Estos dos investigadores extienden las metafunciones de la Gramática Sistémica Funcional (Halliday, 1994) hacia el análisis de las imágenes. En primer lugar, la metafunción *representacional* permite la representación de participantes, eventos y circunstancias en el caso de imágenes *narrativas*; estas se diferencian de las imágenes *conceptuales* que pueden ser clasificatorias, analíticas o simbólicas. En segundo lugar, la metafunción *interactiva* muestra la relación entre imagen y observador, así como la expresión de perspectivas ideológicas diversas. Finalmente, la metafunción *composicional* está vinculada con la disposición y el diseño visual.

Kress y van Leeuwen (2021), asimismo, presentan las *imágenes simbólicas* como un tipo de *imágenes conceptuales*. En este artículo, se considerará la propuesta de Oteiza y Pinuer (2016), para quienes las imágenes pueden ser representacionalmente ambas, *narrativa* y *simbólica*; además, para los mencionados autores, los significados pueden ser constituidos por medio de *íconos visuales*. Estos son “entendidos como elementos de una imagen o imágenes completas con un valor simbólico reconocido por un grupo o subgrupo social [...] situado espacial y temporalmente” (Oteiza & Franzani, 2022, p. 399). En la sociedad chilena, un *ícono visual* es la imagen del bombardeo del Palacio Presidencial de La Moneda que representa el Golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, el comienzo de la dictadura de Pinochet y la violación de derechos humanos durante este período histórico, para unos, y la salvación del cáncer marxista, para otros (Oteiza & Pinuer, 2016).

Además, las referidas funciones del lenguaje se vinculan con diferentes contextos sociales y culturales en los que los significados son producidos y puestos en circulación. Por ende, estos requieren ser analizados en las prácticas sociales en las que emergen y circulan (Fairclough, 2010). En tal sentido, el Análisis Discursivo Multimodal Crítico, por su parte, exige comprender la *resemiotización* (Iedema, 2003), es decir, una diferente combinación de modos de acuerdo con el nuevo contexto, lo que implica la transformación de los significados. Precisamente en este estudio se analiza cómo los narradores gráficos, inspirados en los testimonios audiovisuales del Museo de la Memoria y de acuerdo con las bases del concurso, recontextualizan y resemiotizan a actores sociales, lugares y eventos.

A su vez, se tomará en consideración la acumulación de significados evaluativos que conforman *prosodias valorativas* (Martin & White, 2005), que desde una perspectiva crítica del discurso funcionan como *estrategias de legitimación o deslegitimación* (Benke & Wodak, 2003; van Leeuwen, 2008; Baeza, 2017) de actores, procesos, eventos o circunstancias.

3. METODOLOGÍA

Esta investigación es cualitativa y el diseño es flexible (Mendizábal, 2006). Tal como se explicó en la introducción, el corpus general está conformado por las diez narrativas gráficas que resultaron ganadoras en el concurso. A partir de su análisis, emergieron tres

dimensiones: (a) la detención de los opositores a la dictadura y los efectos en sus respectivas familias; (b) la resistencia a la dictadura; (c) el exilio como único modo de salvarse de la opresión de los militares. Por razones de espacio, se seleccionaron tres narrativas gráficas: *Los marcados* (dimensión 1), *Olla común* (dimensión 2) y *La salida* (dimensión 3). Cabe indicar que cada creación artística está conformada por un texto verbal y por imágenes, y que cada imagen de la narrativa gráfica constituye la unidad de análisis visual. En cuanto a lo verbal, se seleccionaron aquellos textos que contienen más evaluaciones respecto del pasado chileno reciente.

Ahora bien, el análisis comprende dos fases. En la primera, se analizan los significados evaluativos teniendo en cuenta el Modelo de la Valoración (actitud, compromiso y gradación) propuesto por Martin y White (2005) y reformulado por Oteiza y Pinuer (2016, 2019). También se considera la Gramática del Diseño Visual (Kress & van Leeuwen, 2021), que incluye significados representacionales, interactivos y composicionales, y la categoría de *Visual Appraisal* de Economou (2014), quien adapta las de Martin y White (2005) a las imágenes y expande la *Graduación Visual (Visual Graduation)*, ya que incorpora dos elementos en la “intensificación”: (a) la brillantez (más o menos intensidad) y (b) la vivacidad (más o menos color).

En la segunda fase, se analizan los patrones, es decir, las prosodias valorativas que están conformadas por la acumulación de recursos semióticos verbales y visuales. También se profundiza en el funcionamiento de dichas prosodias como *estrategias de legitimación o deslegitimación* de actores, procesos y eventos históricos (Benke & Wodak, 2003; van Leeuwen, 2008) en relación con la dictadura chilena.

4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

En esta sección se realiza el análisis intermodal de prácticas semióticas que representan el proceso de violación a los derechos humanos durante la última dictadura militar en Chile (1973-1990) y su resignificación actual.

4.1. LOS MARCADOS

Esta narrativa gráfica se inspira en el testimonio de Jessica Meza Becerra, quien es parte del proyecto *Niños, niñas y adolescentes del 73*. MMDH. El padre de la mencionada testimoniante fue detenido durante la dictadura militar chilena por pensar diferente. El testimonio de Jessica Meza constituye la base para los creadores de esta narrativa gráfica que hablan en primera persona. La tapa de la narrativa gráfica muestra una escena de violencia (ver Imagen 1).



Imagen 1. Narrativa gráfica *Los Marcados*

Seudónimo: Chirimoyas Tristes

Autores: Gabriel Fuentes Epuyao y Joaquín Antonio Romero

Fuente: *Testimonios gráficos MALA MEMORIA*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

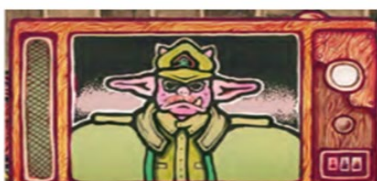
De acuerdo con lo expuesto en el marco teórico, esta imagen es *narrativa* y *simbólica* a la vez, y muestra el proceso material de “detener amenazando con armas” a quienes se oponen a la dictadura. La circunstancia temporal está indicada debajo del título: 197X, que alude al inicio de la dictadura en Chile en 1973. Asimismo, se observan, por un lado, a militares con rasgos animalescos como las orejas; y, por otro lado, a las víctimas y a los detenidos con rasgos humanos, empequeñecidos, con una posición de inferioridad (léase arrodillados). Respectivamente, los primeros actores son los torturadores y las metas son los detenidos. Las víctimas se muestran de tamaño muy pequeño, lo que impide percibir bien sus rasgos. Sin embargo, se trata de una imagen narrativa transaccional en la que hay un claro vector que parte del brazo de los militares, quienes sostienen armas dirigidas a sus víctimas, en una posición prominente que supone poder. En cambio, los detenidos aparecen

con baja prominencia; y solo algunos rasgos permiten distinguir que la detención es transversal, porque abarca niños, jóvenes y ancianos.

Visualmente, el foco está en los rostros de animales, símbolos de los torturadores, quienes actúan en un clima de censura, tal como lo muestra el cartel en el que aparece la palabra “libertad” tachada; así, la imagen extiende el significado de este vocablo. El color rosado (Economou, 2014) ilumina un saber compartido por los adultos: la detención de todos aquellos que se oponen a la dictadura llevada a cabo por militares. Los rostros de los torturadores no miran al observador y simbolizan su deshumanización al detener y amenazar a sus opositores, hechos que se evidencian en la imagen.

Desde un análisis de la valoración, los detenidos pueden ser evaluados con un juicio negativo de estima social de capacidad, en su calidad de víctimas, mientras que los torturadores, en cambio, a partir de un juicio negativo inscrito de sanción social, de integridad, por tener la posibilidad de someter a los disidentes. La presencia de los militares animalizados también se percibe en la Imagen 2.

Nunca entendí por qué se llevaban a mi papá. Él trató de explicarme que bajo el nuevo régimen pensar diferente ahora era considerado un delito.



Para ellos fue sólo un día de trabajo. Para mí quedó marcado el recuerdo de una herida que nunca terminará de sanar.

Imagen 2. Narrativa gráfica *Los Marcados*

Seudónimo: Chirimoyas Tristes

Autores: Gabriel Fuentes Epuyao y Joaquín Antonio Romero

Fuente: *Testimonios gráficos MALA MEMORIA*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Aquí, por ejemplo, el único protagonista que se observa es Pinochet, quien abarca la mayor parte de la pantalla de una televisión de modelo muy antiguo, perteneciente a 1973. La imagen muestra también la prominencia del jefe militar y aparece representado, como siempre lo fue en la realidad, con sus típicos lentes negros. Si bien el ángulo es frontal y el participante parece observar al espectador, no se podría sobreinterpretar qué demanda Pinochet a la audiencia, pues la opacidad de los anteojos impediría ver su mirada. Además,

no aparecen los textos verbales que solía decir (sus típicos “comunicados oficiales”) y que permitirían extender el significado de su imagen. No obstante, en este caso, la integración intermodal (visual-verbal) habla de una deslegitimación, sobre todo si se consideran sus rasgos animalescos que simbolizan la deshumanización, rasgo que comparte con los militares presentados en la tapa de la narrativa gráfica. En ese sentido, el texto verbal extiende el significado de la Imagen 2, como se muestra en el ejemplo1.¹

(1) Nunca entendí por qué se llevaban a mi papá. Él trató de explicarme que bajo el nuevo régimen pensar *diferente* ahora era considerado un **delito**. Para ellos fue sólo un día de trabajo. Para mí quedó marcado el recuerdo de una **herida** que nunca terminó de sanar.

Los narradores gráficos reiteran las palabras escuchadas en el archivo del Museo de la Memoria en el que se inspiraron. La testimoniante evalúa negativamente a los perpetradores a través de un juicio negativo, evocado de sanción social de integridad (“un día de trabajo”). Además, el texto verbal alude a un afecto negativo, inscrito de infelicidad (“una herida”), reforzada por la palabra que da título a la narrativa gráfica: “marcado”. Esta referencia metonímica muestra la vinculación de la causa con el efecto. La detención del padre deja una marca en el cuerpo de la víctima y otra en el corazón de la hija que da su testimonio. Ese dolor es el efecto provocado por la causa: la inhumanidad de los militares que, con total indiferencia, detuvieron a su padre. La imposibilidad de comprensión de esta actitud deshumanizadora de los militares es enfatizada a través la repetición de “nunca”, que se utiliza como un recurso de gradación por fuerza: intensificación por repetición, además de extensión en el tiempo. Por medio de una *estrategia de acciones desviadas* (van Leeuwen, 2008) y de una *estrategia de deshumanización* (Baeza, 2017), se deslegitima a los perpetradores que cometieron abusos contra sus opositores, hecho evidenciado por la combinación de los recursos verbales y visuales.

¹ Las marcas de notación en los ejemplos son las siguientes:

- Evaluación inscrita: negrita y subrayada
- Evaluación evocada: cursiva y negrita
- Gradaciones de Fuerza: subrayadas, sin negrita
- Compromiso (polaridad negativa; conjunción contraargumentativa): negrita

4.2. OLLA COMÚN

La creadora de esta narrativa gráfica resignifica el ambiente positivo y de solidaridad generado por las ollas comunes como una forma de resistencia al gobierno militar y a los violadores de derechos humanos. De este modo, se resemiotiza el testimonio, cuyo archivo es parte del Museo de la Memoria y que le sirve de inspiración para su creación artística. Ahora bien, la Imagen 3 y el texto verbal que la acompaña, a su vez, están enmarcados y separados. Sin embargo, ambos construyen un significado intermodal, tal como se explicará en los párrafos siguientes.

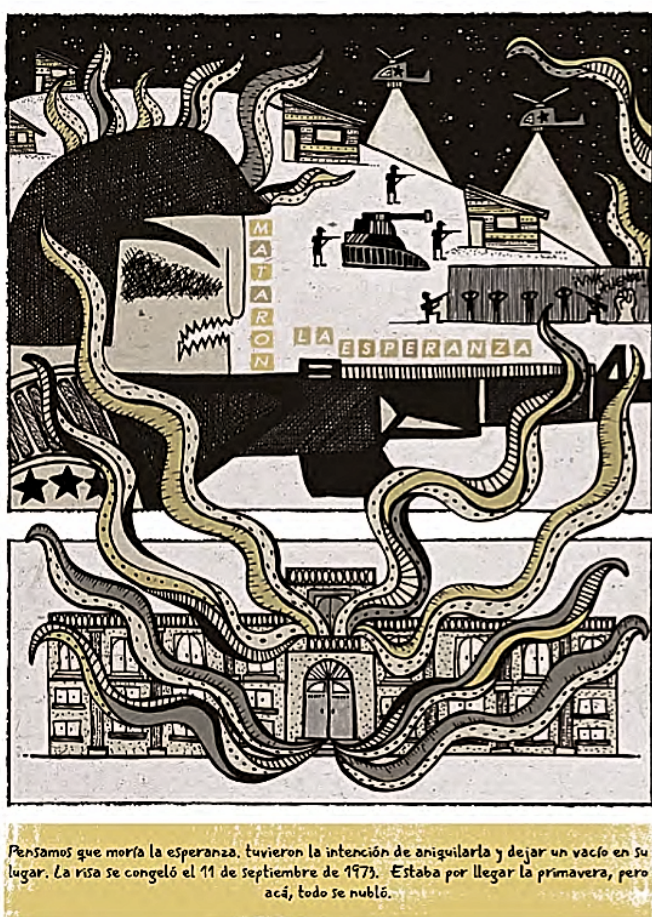


Imagen 3. Narrativa gráfica *Olla común*

Autora: Alejandra Milena

Fuente: *Testimonios gráficos MALA MEMORIA*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Teniendo en consideración el marco teórico referido, la presente imagen también es *narrativa y simbólica*, debido a que en ella se construye el evento del golpe de Estado. En la parte inferior de la imagen, se observa el bombardero del Palacio Presidencial de La

Moneda. Cabe indicar que la toma es cercana y el ángulo es frontal; por su parte, la subjetividad es baja, dado que no se establece contacto con el observador; los seres humanos están ausentes y la distancia es social; y, por último, el fuego forma un vector que se extiende hasta la parte superior. En todos estos aspectos, el análisis de esta imagen de la narrativa gráfica coincide con el que realizaron Oteíza y Pinuer (2016) de una fotografía de texto escolar sobre el bombardeo de La Moneda, un *ícono visual* situado espacial y temporalmente, y con un valor simbólico reconocido en la cultura chilena.

En el caso de la narrativa gráfica, el fuego en forma de tentáculos conecta la parte inferior con la parte superior de la imagen, en la que se observan de las armas de los militares. Los golpistas son los actores, cuyas metas son las víctimas a quienes apuntan los militares con sus armas desde su posición prominente de poder. Sin embargo, no en todos los casos están las metas, ya que algunas armas apuntan hacia fuera del cuadro. En la parte superior, también hay imágenes *simbólicas* de la Fuerza Aérea de Chile, que cumplió un rol central en el bombardeo de La Moneda. Los recursos visuales se combinan con los verbales que anuncian el fin del gobierno democrático de Salvador Allende, que representó para muchos chilenos la esperanza de un cambio social, tal como se percibe en la expresión que atraviesa la imagen (“Mataron la esperanza”) y en el ejemplo 2, que muestra literalmente el texto que está debajo de la Imagen 3: “(2) Pensamos que moría la esperanza. Tuvieron la intención de aniquilarla y dejar un vacío en su lugar. La risa se congeló el 11 de septiembre de 1973. Estaba por llegar la primavera pero acá todo se nubló” (énfasis nuestro).

El texto verbal, en efecto, muestra una doble valoración: la del evento y la de quienes lo provocaron. Estos últimos no son mencionados y solo se los alude con un verbo en tercera persona plural (“tuvieron”). Son evaluados por medio de un juicio negativo de sanción social de integridad que incluye procesos materiales (“mataron”, aniquilar”). A su vez, el evento es valorado a través de una apreciación negativa de alto impacto, conflictividad y poder, en términos de la reformulación propuesta por Oteíza y Pinuer (2016). Este recurso encierra una metáfora: la tortura y muerte de muchos detenidos representó una muerte física y la esperanza de ellos mismos y sus familias. La conjunción adversativa contraargumentativa (“pero”) permite oponer dos situaciones contrarias: (i) la esperanza propia de la primavera con su florecimiento y las sonrisas de la gente, y (ii) la muerte de la esperanza, el

congelamiento de la risa y el surgimiento de un cielo nublado en lugar de un firmamento soleado, que es lo que se espera en esa estación del año, la primavera, la que comienza en septiembre en Chile, país referido por el adverbio de lugar “acá”. A la vez, la valoración está graduada por fuerza, cuantificación, ya que el totalizador “todo” alude a que el golpe militar, ocurrido el 11 de septiembre de 1973, mató los sueños y afectó a la sociedad chilena.

El ambiente oscuro, con la presencia de los helicópteros (símbolos de la Fuerza Aérea en el golpe) y de los hombres que apuntan, mostrados a larga distancia y sin rasgos detectables, evidencian el ocultamiento del responsable de la violación de los derechos humanos. Sin embargo, la Imagen 4 ilustra una situación contraria a la primera. Veamos:



Imagen 4. Narrativa gráfica *Olla común*

Autora: Alejandra Milena

Fuente: *Testimonios gráficos MALA MEMORIA*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Como en los casos anteriores, y partiendo del marco teórico expuesto, la Imagen 4 es *narrativa y simbólica*. En ella, además, las participantes son mujeres que aparecen preparando comidas en el fuego, en una olla común para sí mismas y para aquellos a quienes puedan beneficiar. Predominan los procesos materiales, instanciados visual y verbalmente (“picábamos”, “rallábamos”); las circunstancias espaciales son diferentes lugares ligados al

hecho de cocinar y al fuego, que cobra un sentido positivo y simbólico, puesto que ya no se trata del bombardeo de La Moneda, evento histórico en el que tuvo un efecto destructivo. Por el contrario, se trata de un fuego benéfico, cuyos tentáculos permiten la preparación de la olla común, con todo el afecto, cercanía y apoyo que ello conlleva. Al igual que el mate compartido, el fuego es un símbolo de solidaridad. Desde una perspectiva composicional, predominan las mujeres; interaccionalmente ellas son representadas con un ángulo oblicuo que implica una toma de medio cuerpo; en la mayor parte de ellas, es posible percibir los rasgos de sus rostros aunque no miran al lector.

Incluso el ambiente muestra claridad y es positivo, tal como se observa en los textos verbales transcritos literalmente que están intercalados con las imágenes:

(3) Reunidas nos reíamos y ahí, con las manos en la masa, sentíamos que el mundo era mejor. Mientras picábamos, rallábamos, pelábamos y volvíamos a picar.

(4) A veces unas llegaban bien tristes. Como los milicos hacían de las suyas, no era necesario preguntar. Sin parar de cocinar nos acompañábamos. Compartiendo un mate y revolviendo el fondo con el cucharón, se alivianaba un poco el dolor. (énfasis nuestro).

Alejandra Milena, la creadora de la narrativa gráfica se inspira Ema Alegría, una dirigente de pobladoras cuyo testimonio está archivado en el Museo de la Memoria y que representa a tantas mujeres que participaron en ollas comunes. La narradora resignifica lo escuchado y visto por medio de una construcción discursiva intersemiótica que incluye recursos verbales y visuales en las evaluaciones de diversas oposiciones vinculadas con la vida y la muerte.

En el texto verbal (3), se evalúa el ambiente generado por las mujeres durante la preparación de la olla común a través de un *coupling* o combinación entre un afecto positivo, evocado (“reíamos”) y una apreciación positiva, inscrita (“mejor”) vinculada con las circunstancias que rodeaban esta creación colectiva. La gradación se despliega a través de una extensión en el espacio (“ahí”) para referirse al ambiente positivo que emerge del trabajo en equipo.

En el texto verbal (4), la narradora gráfica, quien habla por la mujer testimoniante, describe las circunstancias negativas generadas por los militares: la detención y tortura. Esta violación de derechos humanos se evalúa a través de un juicio de sanción social negativo,

evocado (“hacían de las suyas”), afectos negativos, inscritos (“tristes”, “dolor”), graduados por fuerza, intensificación (“bien”) y cuantificación (“poco”). Esta última forma de gradación evidencia el valor de la compañía y de la empatía por el dolor ajeno, cuya causa y efecto eran tan conocidos que no era necesario hablar del tema para comprender; simplemente, la compañía alivianaba la profunda pena. Este texto se vincula con otro que no tiene correlato visual, ya que el lector no puede ver las barricadas a las que se alude en el siguiente ejemplo:

(5) No estábamos solas, cocinábamos para tantas más. Las comidas eran ricas porque eran hechas con coraje y amor. Tenían sazón de lucha, un gustito a resistencia...El fuego que calentaba las ollas y el agüita pa’ matear era el mismo que en las tardes ardía con las barricadas que encendían la ciudad. (énfasis nuestro).

En el texto verbal (5), la narradora gráfica hace eco de la mujer testimoniante valiéndose de los siguientes recursos: (a) un *coupling* o combinación de afectos negativos, inscritos, transformados en positivos por la presencia de la polaridad negativa (“no”), graduados por fuerza, cuantificación (“tantas más”); (b) una apreciación positiva, inscrita (“ricas”), para referirse a las comidas de cuyo sabor dependía de la presencia de un afecto positivo, inscrito (“amor”) y de una actitud especial evaluada por medio de un juicio positivo,

inscrito de estima social de tenacidad (“coraje”, “lucha”, “resistencia”). Este espíritu de lucha se observa también en la imagen 5, con la que se cierra esta narrativa gráfica.



Imagen 5. Narrativa gráfica *Olla común*

Autora: Alejandra Milena

Fuente: *Testimonios gráficos MALA MEMORIA*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Como en los casos anteriores, de acuerdo con el marco teórico, desde una perspectiva representacional se trata de una imagen *narrativa* y *simbólica*. En la parte superior, se observan las participantes mujeres con imágenes de los muertos y desaparecidos; los procesos son materiales (“protestar”, “encadenarse”). La circunstancia locativa es el propio Congreso frente al cual muchas mujeres se encadenan como una forma de resistencia. Los rostros de las fotos y las siluetas en negro, por su parte, son *imágenes simbólicas e íconos visuales* reconocidos por la sociedad chilena; estos representan a los muertos y desaparecidos durante el gobierno militar y su recuerdo mantiene unidas a tantas mujeres en actos de resistencia como el de las ollas comunes o el encadenamiento como una vía de protesta para conservar el recuerdo y evitar el olvido. Así lo expresan verbalmente las palabras incluidas entre las mujeres que aparecen visualmente: “No hay olvido. Son parte de nuestra historia”. Los signos de interrogación conciben con la pregunta “¿Dónde están?”, cuya respuesta es una continua búsqueda. La toma de estas es de cuerpo entero y el ángulo es frontal; de este modo, se reconocen los rasgos del rostro. La subjetividad es alta, pues las mujeres establecen contacto con el observador y, de algún modo, demandan su atención.

En cambio, en la parte inferior de la imagen se ve el fuego con sus colores típicos (rojo y amarillo) a manera de tentáculo. Dicho elemento tiene un valor simbólico, ya que permite preparar la olla común como otra forma de oponerse a los violadores de los derechos humanos. En esta recontextualización, el fuego da vida, ilumina y es resemiotizado porque no tiene el poder destructivo que encarnó el bombardeo del Palacio Presidencial de La Moneda. El proceso que organiza el texto, en su totalidad, es de naturaleza verbal, ya que es dicho por las ollas que aparecen personificadas. La narradora gráfica se hace eco del testimonio escuchado, tal como se observa en el siguiente ejemplo:

(6) Esos que planearon el gobierno **no** podían entender, porque **empecinados** en sembrar la **muerte**, era **vida** lo que veían brotar, porque mientras ellos **torturaban**, la gente se **quería** y se **ayudaba** un **poco más**. Ahí donde ellos **mataban**, nosotras **recordábamos** y nos negábamos a olvidar. (énfasis nuestro).

El texto verbal, por una parte, muestra una evaluación de los militares; la falta de comprensión de los torturadores es instanciada a través de: (a) la polaridad negativa (“no”); (b) un juicio de estima social, inscrito, negativo, de tenacidad (“empecinados”); (c) de la

antítesis muerte-vida, representada, por una parte, por los militares (“muerte”, “torturaban”, “mataban”). Por otra parte, el texto verbal valora a las mujeres que resisten (“vida”), a través de las ollas comunes, con gestos de solidaridad y como un modo de evitar el olvido, hecho instanciado por el verbo “recordábamos”. La muerte de cada ser querido era un motivo más de lucha para estas mujeres que utilizaban el fuego como un símbolo de resistencia contra la opresión, significado construido intersemióticamente a través del texto verbal y de la imagen.

De esta manera, por medio de un *coupling* o combinación de recursos visuales y verbales, que encierran juicios negativos contra los torturadores y afectos negativos hacia los militares, y positivos a raíz de la solidaridad de las mujeres en resistencia, se conforma una prosodia valorativa intersemiótica que evidencia la violación de derechos humanos, así como también la lucha de las mujeres por justicia en memoria de los muertos y desaparecidos. La prosodia valorativa intersemiótica funciona no solo como *estrategia de deslegitimación* de los torturadores que provocan desapariciones y muertes, sino también como *estrategia de legitimación* de las mujeres que solidarizan y utilizan las ollas comunes —con el afecto que estas conllevan— como una forma de resistir frente a los torturadores y de mantener el recuerdo de tantos seres queridos.

4.3. LA SALIDA

Esta narrativa gráfica está inspirada en distintos testimonios del proyecto *El arte de narrar. Niñas, niños y jóvenes en el exilio*. PIDEE / MMDH.PIDEE (Protección de la Infancia Dañada por el Estado de Emergencia).

En primer lugar, es el testimonio de Inés Varas Largo, quien nació en 1975 en Moscú; ella es psicóloga comunitaria y educacional de profesión. Su familia salió al exilio como una forma de protección a causa de la persecución política que vivía el progenitor y sus padres trabajaron en Radio Moscú, por lo que Chile siempre estuvo presente durante su infancia. Retornó a Chile en 1986, cuando a su padre le levantaron la prohibición de entrada al país. En su testimonio, ella define el *exilio* (“el que te obliguen a vivir forzosamente en un lugar que no elegiste”) y el *retorno* (“para mis papás fue un alivio; para mí, algo nuevo”).

En segundo lugar, también se trata del testimonio de Valeria Sanhueza Riquelme, quien nació en 1973 y es diseñadora gráfica. A los dos años y medio, salió al exilio junto a su familia y Suecia les brindó la protección y la estabilidad que Chile les negaba en esos momentos. Sus recuerdos de infancia son positivos, a saber: vivió en un país que le dio acogida, aprendizajes y la posibilidad de crecer en colectivo y en medio de una diversidad cultural que la testimoniante aprecia infinitamente. Ella asocia el retorno a Chile con una imagen de desorden y vive el contraste entre ambos países:

(7) Aquí está mi raíz. Yo tenía muchas **ganas** de venirme porque estaba mi papá acá y mis abuelos. Yo era la más **entusiasta** en volver a Chile pero mi primera impresión fue de **temor**, le tenía **miedo** a los pacos, a los militares, tenía **miedo** a que mi papá se lo llevaran en cualquier minuto. [...] Me quería volver a Suecia. (énfasis nuestro).

La testimoniante, a su vez, evalúa sus propias vivencias a través de recursos que muestran sus sentimientos encontrados como el deseo de volver a Chile y muchos temores a la vez. Realiza su evaluación, por un lado, por medio de afectos positivos, inscritos (“ganas”, “entusiasta”), graduados por fuerza, cuantificación (“muchas”, “más”); y, por otro lado, a través de afectos negativos, inscritos de inseguridad (“temor”, “miedo”), la testimoniante evalúa negativamente a la policía y a los militares. En síntesis, en este testimonio los recursos se combinan y conforman prosodias valorativas que actúan como *estrategias de legitimación* de Chile, donde están las raíces, la familia de la testimoniante; y como *estrategias de deslegitimación* de la actuación de las fuerzas de orden.

Inspirado en estos testimonios, el narrador gráfico Rafael Cuevas Errázuriz (cuyo seudónimo es “Hola Grafiki”) realiza su propia recreación en su obra *La salida*. Esta narrativa gráfica da cuenta del exilio como única posibilidad de salvación frente a la dictadura reinante en Chile, significado que es construido intersemióticamente con recursos verbales y visuales, como se observa en la Imagen 6 y en los ejemplos verbales que se combinan en ella.



Imagen 6. Narrativa gráfica *La salida*

Autora: Rafael Cuevas Errázuriz

Fuente: *Testimonios gráficos MALA MEMORIA*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Partiendo de una perspectiva representacional, en la primera viñeta, la imagen es *narrativa*. En ella, las participantes son madre e hija, quienes dialogan sentadas en un sofá frente a la presencia de una mesa y dos tazas, lo que señala el interior de la casa como circunstancia locativa.

Desde una perspectiva interactiva, la niña dirige su mirada a su madre. Visualmente, esta última muestra una actitud protectora, es decir, de afecto positivo hacia la niña; asimismo, ambas mantienen una distancia muy cercana y extienden sus brazos hacia la otra mutuamente. La toma de la madre es de cuerpo completo, a diferencia de la que presenta su hija, quien es representada hasta la cintura. Composicionalmente, la madre es más grande que Sofia, su hija. En efecto, el lector conoce la explicación verbal de la madre, pero no a través de ella, sino de la hija, tal como se ve en el ejemplo 8: “(8) Y así supe que estábamos en **guerra**, que a mi papá lo buscaban los militares, **pero** que había logrado salir de Chile para encontrarnos un **nuevo hogar**” (énfasis nuestro).

Ahora bien, la voz de la hija encierra una evaluación instanciada por medio de una apreciación negativa, inscrita, de alta conflictividad (“en guerra”), vinculada con el golpe de Estado provocado por los militares quienes estaban en busca de su papá. La conjunción contraargumentativa “pero” orienta al lector, quien se informa de la huida del padre en busca de mejores horizontes para su familia, hecho evaluado a través de una apreciación positiva, evocada (“nuevo hogar”).

En la segunda viñeta, madre e hija siguen siendo las participantes que continúan el diálogo en la misma circunstancia locativa. La toma de la niña es oblicua pero muy cercana y se destacan bien los rasgos de su rostro; su cabeza es prominente si se la compara con la imagen anterior. Composicionalmente, el marco se centra en el sillón. Desde una perspectiva interactiva, en señal de demanda de información, Sofía dirige la mirada hacia su madre, quien se cubre el rostro como si estuviera llorando a la par que expresa el texto verbal del ejemplo 9: “(9) ... todo es **culpa** del fascismo. ¡Del fascismo y de los gringos! / ¿Quién es el fascismo mamá?” (énfasis nuestro).

La madre evalúa la situación por medio de juicios de sanción social negativos, inscritos, de falta de integridad del fascismo (“todo es culpa”). La niña, por su parte, solicita una explicación.

En la tercera viñeta, desde una perspectiva representacional, la imagen es *narrativa* y *simbólica*. Los participantes son la hija y un militar que aparece detrás de ella como un fantasma con cara de calavera, elemento simbólico que representa la muerte. Composicionalmente, se observa una polarización entre el rostro sorprendido de la niña, cuyos rasgos están bien detallados, y la calavera que muestra un rostro indefinido. Además, se sabe que se trata de un militar por la imagen simbólica de la gorra con dos huesos cruzados. Sofía ocupa un lugar de prominencia por el tamaño de su rostro. Desde una perspectiva interactiva, la niña muestra asombro y miedo por la respuesta de su madre, quien imagina el peligro que dicha situación implica. Su toma es en primer plano, el ángulo es frontal y su mirada demanda la atención del lector. Los mencionados recursos visuales se combinan con los verbales. La niña duda de la claridad de su memoria frente a la explicación de su madre, como se advierte en el ejemplo 10: “(10) **No** sé si fueron sus palabras exactas, me **cuesta** recordar...” (énfasis nuestro).

El ejemplo 10 se inicia con una polaridad negativa (“no”) como recurso muy propio de la memoria fallida por el trauma que impide tener recuerdos claros de los hechos (“me cuesta recordar”). A continuación, se presenta la explicación de la madre, como se ve en el ejemplo 11: “(11) Son **monstruos**, hija, que **no** quieren que la gente piense. / **¡MONSTRUOS!?**” (énfasis nuestro).

Por su parte, la madre evalúa por medio de un juicio de sanción social, negativo, inscrito, de falta de integridad (“monstruos”), sumado a una polaridad negativa (“no”); la valoración alude a la cerrazón de los responsables del golpe militar, quienes no aceptan las diferencias de pensamiento. La evaluación de la madre (“monstruos”) es repetida por la hija en letras mayúsculas, recurso semiótico que cumple con una función *composicional* (van Leeuwen, 2006), ya que la tipografía permite enfatizar el foco del posicionamiento ideológico del narrador gráfico y de los testimonios en que basó su creación.

En la cuarta viñeta, se observa la imagen hiperbólica y elíptica del ojo asombrado de Sofía frente a lo expresado por su mamá y a los sentimientos de la progenitora ante la situación reinante. La niña evalúa dicho sentir, como se percibe en el siguiente ejemplo: “(12) **Pero** sé que tenía **miedo**, **mucho** **miedo**” (énfasis nuestro). La hija realiza su evaluación a través de un afecto negativo, inscrito de inseguridad (“miedo”), graduado por fuerza, intensificación (“mucho”). Este miedo se apodera de Sofía, situación que se aprecia en la Imagen 7.



Imagen 7. Narrativa gráfica
La salida

Autora: Rafael Cuevas Errázuriz

Fuente: *Testimonios gráficos MALA MEMORIA*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Por un lado, ideacionalmente, esta imagen es *narrativa* y *simbólica* a la vez; en ella se representan tres personajes: Sofía, su papá y el militar que ya había aparecido en la imagen analizada previamente y cuya forma cadavérica simboliza nuevamente la muerte. Estos participantes están inmersos en un ambiente frío y oscuro, específicamente en una selva enmarañada en la que se destaca un camino blanco serpenteante; tales elementos constituyen

la circunstancia espacial, mudo testigo del acercamiento de padre e hija y de la figura cadavérica del militar en los sueños que aterran a la niña. Al inicio de la página no se observa ningún ser humano en el camino, mientras que padre e hija emergen paulatinamente. Asimismo, se percibe primero la imagen de la niña en distintos ángulos oblicuos y con una toma más cercana que permite distinguir los rasgos de su rostro; en cambio, la imagen del padre aparece en el otro extremo del camino como una sombra blanca hacia la cual mira la niña. Sin embargo, en la escena siguiente, el padre es una figura prominente que se muestra con una toma cercana que conlleva a ver claramente los rasgos de su rostro y su cuerpo hasta la cintura. Desde una perspectiva interactiva, no hay contacto visual con el observador.

Por otro lado, desde un punto de vista compositivo, en la parte inferior de la imagen se da además una *polarización* entre dos personajes: el padre y el militar. El primero está iluminado y se advierten todos los rasgos de su rostro; por el contrario, el militar aparece en una imagen oscura que no permite distinguir sus rasgos faciales (solo se observa que se trata de un uniformado por la gorra que porta). Además, en la imagen siguiente, se encuentra el rostro del militar impersonalizado, pero como una calavera; es decir, se trata de una imagen simbólica de la muerte. Al final, la expresión hiperbólica muestra los rostros de la niña y del militar del siguiente modo: ella, iluminada y asustada; él, con una cara deformada, grande, oscura y cuyos rasgos muestran la impersonalización de quienes fueron los responsables de tantas muertes y sembrar el miedo.

Todos los recursos visuales mencionados se combinan con recursos verbales. En la parte superior de la imagen, por ejemplo, el texto da cuenta de la evaluación de Sofía de sus propios sentimientos, como se ve en el ejemplo 13: “(13) Desde esa noche mis sueños me **aterraban**” (énfasis nuestro).

En tal sentido, la evaluación se instancia mediante un afecto positivo, inscrito de inseguridad (“me aterraban”), que alude a los hechos reales que afectan inclusive el sueño de la hija de esta historia, quien observa un elemento negro en medio del camino blanco; ante ese hecho dice: “(14) Sólo pensaba en los **monstruos**” (énfasis nuestro).

Así, se repite el juicio de sanción social negativo, inscrito, de falta de Integridad del fascismo, ya analizado (“monstruos”). Al ver la imagen blanca del papá, Sofía le advierte

con un grito, tal como figura en el siguiente ejemplo: “(15) ¡CUIDADO PAPÁ!”.

Esta advertencia aparece destacada en letras mayúsculas, recurso semiótico que, como se indicó, cumple con una función *composicional* (van Leeuwen, 2006), porque coopera con la creación de significado mediante la selección de una tipografía mayor que permite enfatizar el posicionamiento ideológico del narrador gráfico, quien destaca la intuición de la niña protagonista para prevenir a su progenitor. A la vez, las letras aparecen temblorosas como muestra del miedo que Sofía siente frente a la posible captura de su padre.

Al mundo onírico mostrado en esta página, le sigue una imagen de hechos reales en la vida de Sofía (ver Imagen 8).

Imagen 8. Narrativa gráfica *La salida*



Autora: Rafael Cuevas Errázuriz

Fuente: *Testimonios gráficos MALA MEMORIA*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

La imagen 8 es *narrativa* y *simbólica* al mismo tiempo. Las participantes nuevamente son Sofía y su mamá. En la primera viñeta, se ve a la niña frente a la mesa sobre la que descansa una taza mientras medita (“proceso mental”) acerca de la realidad de su casa. En la segunda viñeta, Sofía observa fotos y a su lado tiene un libro. Estos elementos son recuerdos simbólicos del padre que ya no está en el hogar. En la tercera viñeta, la circunstancia locativa se traslada al exterior de la casa; la madre cava (“proceso material”) para enterrar los recuerdos que pueden comprometerlas debido a la situación del país.

Composicionalmente, en la primera y segunda viñetas, la niña tiene prominencia; sin embargo, esta es mayor en la primera, ya que está de frente. Interaccionalmente, la toma es hasta la cintura y el ángulo es casi frontal, pero no mira al lector. En la viñeta dos, por su parte, la toma es de cuerpo entero, de espalda y la mirada se enfoca en las fotos y no en el

observador. Finalmente, en la viñeta tres la figura prominente es la madre que es observada por la hija desde la ventana, sobre la que apoya sus manitos. La toma de la madre es de cuerpo entero y con un ángulo oblicuo; tampoco mira al lector.

Estos recursos visuales se complementan con los textos verbales que presentan la situación en la casa en que viven Sofia y su mamá, tal como se observa en el siguiente ejemplo: “(16) Papá ya **no** estaba y mamá **no** me dejaba ir a la escuela” (énfasis nuestro).

A través de una doble polaridad, la niña explica el cambio producido en el hogar: la ausencia de su padre y el hecho de que ella ya no pueda asistir a su colegio. Su mamá no lo permite, como se muestra en el ejemplo 17: “(17) Me decía que tenía **miedo** de que nos pasara algo” (énfasis nuestro).

Por medio de un afecto negativo, inscrito de inseguridad (“miedo”) la niña evalúa la situación tal como la siente su mamá, cuya acción describe, como se percibe en el ejemplo 18: “(18) Mientras enterraba todos nuestros recuerdos” (subrayado nuestro).

El texto verbal graduado por fuerza, cuantificación (“todos”) se combina con la imagen que muestra a la madre realizando el proceso material de “enterrar” toda evidencia que pudiera delatarlos, y a la niña, por su lado, como único testigo de ese hecho. Las circunstancias que rodean este evento están marcadas por el miedo a ser castigados por el hecho de pensar diferente.

Ahora bien, el título *La salida* obedece a la única opción que la madre y sus vecinos encontraron para salvar a la niña: un salvoconducto para enviarla al extranjero. Sofia evalúa los sentimientos generados por esta situación, como se ve en los ejemplos siguientes:



Imagen 9. Narrativa gráfica *La salida*

Autora: Rafael Cuevas Errázuriz

Fuente: *Testimonios gráficos MALA MEMORIA*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

La imagen es *narrativa y simbólica*; las participantes son madre e hija en el momento de la despedida por la salida de Sofía para salvar su vida. En la parte superior de la imagen, en la primera viñeta, las dos están representadas elípticamente a través de sus brazos y manos tomadas. En la segunda, el ángulo es oblicuo y la toma es cercana; así, se distinguen los rasgos de los rostros de madre e hija y hay un claro vector de las miradas de ambas. Sin embargo, ninguna de ellas observa al lector; a su vez, ambas tienen prominencia. En cambio, en la parte inferior de la imagen la niña es mostrada de espaldas y solo se percibe la mitad de la cara de su madre. En las tres viñetas del abrazo, se advierte una notoria graduación de la luz que simboliza una suerte de paulatino alejamiento.

El cariño de mamá e hija es instanciado a través de un afecto positivo, inscrito, como se percibe en el siguiente ejemplo: “(19) Sofía, donde quiera que estés yo estaré también, te lo juro por mi vida, hija mía. **TE AMO**” (énfasis nuestro).

Como se advierte en el ejemplo 19, el afecto es explícitamente expresado (“te amo”). Esta expresión aparece destacada en letras mayúsculas, recurso semiótico que, como se explicó, cumple con una función *composicional* (van Leeuwen, 2006), debido a que colabora con la creación de significado mediante la selección de un mayor tamaño tipográfico que contrasta con las letras más pequeñas de la creación. De esta manera, las letras permiten enfatizar el amor grande de la madre ante la inminente separación de ambas por la salvación de la niña.

El significado es construido intersemióticamente no solo a través de la expresión verbal, sino también visualmente, tal como se observa en las manos tomadas de ambas y en el abrazo de despedida, hecho que implicaría un posible encuentro con el padre que huyó al extranjero. El destino se percibe en la imagen final de la narrativa gráfica que figura a continuación:



Imagen 10. Narrativa gráfica *La salida*

Autora: Rafael Cuevas Errázuriz

Fuente: *Testimonios gráficos MALA MEMORIA*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

En la parte superior de la imagen es posible percibir la gradual aparición del padre. En la primera y segunda viñetas se percibe un haz de luz; en el centro, en color negro, la imagen del padre va creciendo de tamaño. En cambio, en la tercera viñeta de la parte superior de la imagen el padre es presentado con un ángulo frontal y con una toma de cuerpo entero. Se trata de una imagen prominente por el tamaño y por el espacio que cubre. Además, se aprecia una imagen simbólica en la que elípticamente se muestran unos brazos en señal de espera y de bienvenida.

Debajo, a su vez, se percibe una imagen del padre solo hasta los hombros. El ángulo es frontal y la toma es cercana, hecho que permite distinguir claramente los rasgos del rostro. Así, el texto verbal extiende el significado de la imagen, como se advierte en el siguiente ejemplo: “(20) Pero ella **no** estaba con él” (énfasis nuestro). La polaridad negativa permite deducir que el destino de Sofía es incierto: “(21) Nunca supimos quién se la llevó” (subrayado nuestro).

La gradación por extensión de tiempo (“nunca”) acentúa esa falta de certeza. El texto verbal ofrece datos del padre: Noruega, 1980 y, a la vez, contradice la imagen en la que se le ve junto a su hija; sin embargo, la niña se convirtió en una desaparecida. Nuevamente se da una representación visual elíptica: dos manos que sostienen una foto. La imagen siguiente permite deducir que se trata de las manos de la madre de Sofía, quien está en el

comedor de su casa, en cuya pared hay otra foto de la pareja con la hija y en la que el padre casi no se ve. La madre es la figura prominente mientras sostiene la fotografía. La toma es cercana y se perciben los rasgos de su rostro, el cual se encuentra en un ángulo oblicuo y no tiene contacto visual con el lector. A la par que observa la foto, la madre expresa su sentir verbalmente, como se ve en el siguiente ejemplo: “(22) **Pero nunca** nos dejó, como me prometió ese día en la puerta de la casa” (énfasis nuestro). La conjunción contraargumentativa “pero” y la gradación, por extensión en el tiempo (“nunca”), se combinan para expresar la presencia de Sofía en el corazón de su madre, pese a ser una desaparecida, según se deduce del texto verbal previo.

La siguiente imagen muestra los mismos participantes y circunstancias. El texto verbal extiende la evaluación previa: “(23) Por eso **no** puedo olvidarla...ni a ella ni a todos los que perdimos (énfasis nuestro). La polaridad negativa expresa la imposibilidad de la madre de olvidar a su hija. El cuantificador “todos” hace extensivo el recuerdo no solo de Sofía, sino de todos los desaparecidos.

Este hecho explica la imagen final que muestra, en términos de Economou (2014), una cuantificación visual, ya que se observan miles de personas sin rasgos en sus rostros. La única cara visible es la de la madre de Sofía, quien se une a la marcha en la que se grita “¿DÓNDE ESTÁN?”. Una vez más, la tipografía con letras mayúsculas colabora en la creación de significado, a saber: la búsqueda de los desaparecidos. La madre de Sofía asume las voces de muchos al decir: “Y no descansaré hasta que los encontremos a todos”. En ese orden, el significado construido intersemióticamente se vincula con el posicionamiento ideológico al que adscribe el narrador gráfico con su creación: la lucha continúa como eco de los testimonios en los que se inspira.

A lo largo de la narrativa gráfica, a través de un *coupling* o combinación de recursos visuales y verbales que encierran juicios negativos contra los torturadores y afectos negativos hacia los militares y positivos en la familia de Sofía, también se conforma una prosodia valorativa intersemiótica. La combinación verbal-visual, en efecto, permite evidenciar los elementos legitimados y deslegitimados en esta narrativa gráfica. La prosodia evaluativa, conformada por ambos modos, funciona, por un lado, como *estrategia de*

deslegitimación de los militares comparados con monstruos; y, por otro lado, como *estrategia de legitimación* del afecto familiar y de la solidaridad de los vecinos para colaborar en el exilio de la niña, como una única “salida”, tal como lo anuncia el título de la obra creada por Rafael Cuevas Errázuriz, una evidencia más de la deshumanización de los militares y del exilio como camino posible de salvación.

5. CONCLUSIONES

Todas las narrativas gráficas adquieren credibilidad al estar basadas en testimonios archivados por el Museo de la Memoria, los cuales le imprimen mayor credibilidad, además de tratarse de evidencias (de lo ocurrido durante la dictadura) que llaman a la reflexión; el desocultamiento de estos hechos, en suma, tiene como finalidad evitarlos en el futuro. De esta manera, se cumple con el objetivo del Museo de la Memoria y, más específicamente, con el del Concurso *Mala Memoria*, según lo explicado al inicio de este trabajo.

Los títulos de las narrativas gráficas, a su vez, cumplen una función clave en la construcción de significados, pues contextualizan las tres dimensiones vinculadas con derechos humanos presentadas en este trabajo: (i) la detención y los efectos en la familia, (ii) la resistencia a la dictadura y (iii) el exilio como único modo de salvarse de la opresión militar.

El análisis muestra que la evidencialidad es construida por medio de la combinación de recursos semióticos verbales y visuales que instancian diferentes tipos de evaluaciones. En general, los textos verbales extienden y complementan el significado de las imágenes. En el corpus analizado, por ejemplo, se advierte el predominio de las imágenes narrativas que muestran procesos como “detener”, “amenazar”, “matar”. Sin embargo, también es posible encontrar imágenes simbólicas (“carteles censurados”, “ollas”, “fuego” con distintos significados o “rostros cadavéricos” que simbolizan la muerte). Los dos tipos de imágenes constituyen fuentes que conforman diferentes evidencias históricas del poder ejercido por los torturadores, y, al mismo tiempo, de los gestos de solidaridad y de resistencia en contra de ellos.

Las evaluaciones están instanciadas intermodalmente. El afecto muestra una *respuesta desde el miedo* y el cariño entre los miembros de una misma familia y la solidaridad suponen una forma de resistencia ante los militares. Los juicios y las apreciaciones negativas están relacionados con las *acciones desviadas* (van Leeuwen, 2008) de los torturadores. Muchas actitudes están graduadas como fuerza, tanto verbal como visualmente. Además, es posible observar formas de gradación visual a través de la cuantificación (por ejemplo, las mujeres protestando) y en el crecimiento de tamaño de algunos personajes o de sus partes (por ejemplo, el ojo de Sofía). También se percibe un manejo gradual de la luz en la aparición del padre o en las tres viñetas que representan el abrazo entre madre e hija. Por último, se utiliza la tipografía en mayúsculas como elemento compositivo. Ambos recursos enfatizan tanto la perspectiva ideológica de los participantes de las narrativas gráficas como la de los y las creadores de estas.

En cuanto a las *estrategias verbales y visuales de legitimación o deslegitimación*, se pudo observar que el afecto negativo de inseguridad está relacionado con la *estrategia respuesta desde el miedo*, instanciada visualmente en el caso del rostro de Sofía y su madre, pero también verbalmente. En los tres ejemplos, está presente la estrategia de *deshumanización* de los militares. Todos los testimonios gráficos y verbales coinciden en la *estrategia de condenación* a las *acciones desviadas* (van Leeuwen, 2008), que son denunciadas para evitar su repetición en el futuro.

Finalmente, es posible concluir que las narrativas gráficas conforman *nudos de la memoria* (Stern, 2009) y emergen como procesos intersubjetivos (Lechner, 2002; Jelin, 2007) en tanto creaciones de narradores jóvenes que se apropian y que resignifican los testimonios de la generación adulta que vivió la dictadura. Aparte de ello, cumplen con el objetivo del Museo y del concurso toda vez que promueven la reflexión sobre el pasado, así como el énfasis en su significado para el presente y el futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAEZA, P. (2017). Construcción de memorias que compiten sobre el pasado chileno reciente por adultos que vivieron ese período en Chile o en el exilio. *Discurso & Sociedad*, 11(3), 433-457.

- BENKE G. & WODAK, R. (2003). The discursive construction of individual memories: How Austrian “Wehrmacht” soldiers remember WWII. En J. Martin & R. Wodak (Eds.), *Re/lectura del pasado: Perspectivas críticas y funcionales en tiempo y valor* (pp. 115-138). John Benjamins.
- BERNSTEIN, B. (1999). Vertical and Horizontal Discourse: An Essay. *British Journal of Sociology of Education*, 20(2), 157-173.
- ECONOMOU, D. (2014). Telling a Different Story. Stance in Verbal-Visual Displays in the News”. En E. Djonov & S. Zhao (Eds.), *Critical Multimodal Studies of Popular Discourse* (pp. 181-201). Routledge.
- FAIRCLOUGH, N. (2010). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Routledge.
- FOUCAULT, M. (1999). *Arqueología del saber*. Siglo XXI.
- HALBWACHS, M. (2006). *A memoria coletiva*. Centauro.
- HALLIDAY, M.A.K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. Edward Arnold.
- HODGE, R. & KRESS, G. (1988). *Social Semiotics*. Polity.
- IEDEMA, R. (2003). Multimodality Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as a multisemiotic Practice. *Visual Communication*, 2(1), 29-57.
- JELIN, E. (2007). La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado. En F. Levín & M. Franco (Eds.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 253-279). Paidós.
- KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. (2021). *Reading images. The Grammar of Visual Design*. Routledge.
- LECHNER, N. (2002). *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. LOM Ediciones.
- LIU, Y. & O’HALLORAN, K. (2009). Intersemiotic Texture: Analyzing Cohesive Devices between Language and Images. *Social Semiotics*, 19(4), 367-380.
- MARTIN, J. R. & WHITE, P. R. (2005). *The Language of Evaluation*. Palgrave.
- MENDIZÁBAL, N. (2006). Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa. En I. Vasilachis (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 65-105). Gedisa.

- OTEÍZA, T. & FRANZANI, P. (2022). Valoración del pueblo mapuche desde la evidencialidad histórica: un análisis crítico y multimodal del discurso. *Lingüística y Literatura*, 46, 389-426.
- OTEÍZA, T. & PINUER, C. (2019). El sistema de valoración como herramienta teórico-metodológica para el estudio social e ideológico del discurso. *Logos*, 29(2), 207-228.
- OTEÍZA, T. & PINUER, C. (2016). Des/legitimación de las memorias históricas: Valoración en discursos pedagógicos intermodales de enseñanza básica chilena. *Revista Signos*, 49(92), 377-402.
- STERN, S. (2009). *Recordando el Chile de Pinochet: en vísperas de Londres 1988. Libro Uno de la trilogía La caja de la memoria del Chile de Pinochet*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- VAN LEEUWEN, T. (2008). *Discourse and practice. New Tools for critical discourse Analysis*. Oxford University Press.
- VAN LEEUWEN, T. (2006). Towards a Semiotics for Typography. *Information Design Journal*, 114(2), 139-155.

CONFLICTO DE INTERESES

El autor no presenta conflicto de intereses.

FINANCIAMIENTO

Investigación financiada por la Universidad O'Higgins