

**LA ABSTRACCIÓN DEL MAL EN LA POESÍA DOCUMENTAL DE  
CARLOS SOTO ROMÁN<sup>1</sup>**

THE ABSTRACTION OF EVIL IN THE DOCUMENTARY POETRY OF  
CARLOS SOTO ROMÁN

**Eduardo Inzunza Morales**

Universidad de Concepción, Chile

[inzunza.ed@gmail.com](mailto:inzunza.ed@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0009-6071-3479>

**RESUMEN:** Representar la violencia sufrida durante una dictadura es una tarea compleja, pues en ella confluyen distintas miradas, actores y vivencias. Para esta tarea, Carlos Soto Román utiliza el documento y el archivo para crear su trilogía artística que transita entre la poesía conceptual y las artes visuales. Esta trilogía se conforma por *Chile Project [Reclasified]* (2013), *11* (2017) y *Tercera Estrofa* (2023). En estas obras el poeta cuestiona la forma en que se recuerdan los hechos de violencia y, a la vez, plantea una nueva forma de recordar el pasado; es decir, entra en disputa con el discurso oficial para proponer una mirada que se adapta a las nuevas subjetividades presentes en la sociedad.

**PALABRAS CLAVE:** poesía, archivo, documento, violencia, dictadura.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto FONDECYT Regular N° 1220321, “Formas de reescritura en la poesía chilena y peruana contemporáneas”, dirigido por la Dra. Biviana Hernández.

**ABSTRACT:** Representing the violence suffered during a dictatorship is a complex task, as it brings together different points of view, actors and experiences. For this task, Carlos Soto Román uses the document and the archive to create his artistic trilogy that transits between conceptual poetry and visual arts. This trilogy is formed by *Chile Project [Re-classified]* (2013), *11* (2017) and *Tercera Estrofa* (2023). In these works, the poet questions the way in which the facts of violence are remembered and, at the same time, proposes a new way of remembering the past; that is to say, he enters into dispute with the official discourse to propose a look that adapts to the new subjectivities present in society.

**KEYWORDS:** poetry, archive, document, violence, dictatorship.

**Recibido:** 8 de marzo de 2024

**Aceptado:** 17 de junio de 2024

*Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... Yo no sé!*  
César Vallejo – Los heraldos negros

## INTRODUCCIÓN

Hace un par de meses se cumplieron 50 años del golpe de Estado en Chile, un hecho fundacional de la sociedad chilena actual ya que sus consecuencias siguen dolorosamente presentes. Hoy en día todavía hay mujeres que recorren el desierto de Atacama en busca de los restos de sus familiares, nuestro sistema económico es uno de los más neoliberales del planeta, todavía hay personas que izan la bandera el 11 de

septiembre, aún se pide que salgan los militares a la calle frente a cualquier evento que amenace la seguridad social, la sociedad chilena pareciera siempre oscilar entre el progresismo y el fascismo.

No creo necesario detallar todos los crímenes cometidos en dictadura, pues todo crimen de lesa humanidad representa lo más bajo que puede caer una sociedad, porque ya ni siquiera se atenta contra individuos, sino que en contra de la misma esencia de lo que significa ser humanos; además de implementar métodos para manipular a la sociedad que calan tan profundo que los traumas permanecen mucho tiempo después, como el “disciplinamiento de la sensibilidad, que ha permitido la construcción de un espectador-cliente, que observa pasivamente la impunidad de los crímenes, dejando el compromiso como un deber exclusivo de los afectados directos” (Urrutia 129).

Hasta hoy las producciones artísticas han utilizado este oscuro contexto para sus creaciones, siendo la mayor parte de las veces de forma testimonial o de denuncia, pero este proceder se enfrenta a cuestionamientos éticos que parecieran ser pasados por alto por algunos de estos artistas: ¿cómo puede hablar una víctima de la dictadura? La mayoría de ellos están imposibilitados de denunciar porque desaparecieron o porque sufrieron tanto daño que ya no son capaces de relatar lo que han vivido, por lo que aquí aparece la labor de lo que Giorgio Agamben llamó *el testigo imposible*: “quien asume la carga de testimoniar por ellos [las víctimas] sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (34). Por lo tanto, los artistas que deciden trabajar con la violencia sistemática vivida en Chile se encuentran con el problema del lugar de habla.

Una de las maneras en que algunos artistas han decidido denunciar la violencia es el arte documental, porque este se caracteriza por introducir elementos fácticos a la obra, acercándolo a la realidad, o elevando su carácter de verídico, pese a que sea una creación artística y se asuma su carácter ficticio. Pareciera una contradicción la misma idea de arte documental, e indudablemente aparecen tensiones en estas creaciones y eso

es lo que las convierte en un material de estudio interesante. Esta asimilación entre lo artístico y lo ficticio es una de las ideas preconcebidas desde los más tempranos ciclos educativos, en los que una de las primeras enseñanzas sobre la literatura es aprender a diferencia entre lo literario y lo no literario, como una dicotomía entre la ficción y la realidad; aunque cuando nos acercamos a obras contemporáneas este límite comienza a difuminarse, en especial en el arte documental.

En esta investigación nos abocaremos a una de las características de la obra documental del poeta Carlos Soto Román; esto es, su trabajo con la “abstracción del mal” para denunciar las violaciones a los derechos humanos, la que realiza mediante la borradura, la tachadura, la repetición y el montaje. A través de estos procedimientos suprime elementos en los documentos de archivos oficiales, deslocalizándolos y despersonalizándolos, pero manteniendo los elementos que reflejan la violencia y el mal.

## 1. ANTECEDENTES

Los antecedentes de la poesía documental se pueden rastrear hasta el arte de archivo, en particular a la obra *Atlas Mnemosyne*<sup>2</sup> de Aby Warburg, historiador de arte que dedicó los últimos años de su vida (1924-1929) a la creación de este trabajo monumental. Este constaba de una serie de paneles en donde confluían imágenes de todas las épocas y culturas del pasado y el presente, pero bajo un criterio nuevo, en el que no se agrupaban histórica, geográfica ni temporalmente; sino que se buscaba una continuidad de los conceptos y formas representadas, sin importar nada más, pudiendo coincidir en un tablero una obra renacentista con la publicidad de alguna marca multinacional. Este fue un hito que abrió el camino al trabajo con el arte de archivo y el documento, convirtiendo a Aby Warburg en algo similar a aquel titán que le dio nombre a su trabajo.

---

<sup>2</sup> Esta obra quedó inconclusa, pero se encuentra publicada como libro, además de presentarse como una instalación de arte perteneciente al Instituto Warburg, asociado a la Universidad de Londres.

En cuanto al trabajo de poesía documental, también se pueden encontrar antecedentes en el siglo XX. La poeta norteamericana Muriel Rukeyser escribe *The book of the dead* a finales de la década de los 40 para recordar a los cientos de obreros que enfermaron y/o murieron en la construcción de un túnel afectados por la silicosis al respirar su polvo. Esto con base en una investigación propia, ya que además de poeta era periodista. En el poemario se encuentran una colección de documentos médicos, personales, judiciales y periodísticos intervenidos para convertirse en poemas que recuerdan a los muertos. Asimismo, otro autor esencial en los antecedentes de la poesía documental es Charles Reznikoff, quien en 1975 publicó *Holocaust*, un conjunto de poemas que crea a partir del montaje de los volúmenes de los juicios de criminales de guerra en los tribunales de Núremberg, sin agregar ni una sola palabra propia.

En Chile también podemos encontrar autores que trabajan con el documento y, aunque su camino pareciera ser más lúdico que el de los autores anteriores, sí comparten el profundo sentido de la crítica social. Biviana Hernández y Claudio Guerrero señalan algunos de los poetas nacionales que trabajaron esta veta documental:

Los poemas-collage del *Quebrantahuesos*, los *Artefactos* de Nicanor Parra, *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la virgen* de Enrique Lihn, el *Proyecto de obras completas* y *Declaración jurada* de Rodrigo Lira, *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez, los *Poemas encontrados y otros pre-textos* de Jorge Torres y *Naciste pintada* de Carmen Berenguer, por mencionar solo algunas obras que apelan a una relación social dinámica con un lenguaje en uso constante. (91)

Por lo tanto, sería válido afirmar que en Chile existe una tendencia documentalista en la poesía hace décadas, así que no es un camino tan nuevo ni tan desconocido, solo se sigue avanzando por los espacios que otros también vislumbraron gracias a la curiosidad y la experimentación que pareciera permear la poesía chilena.

En paralelo, en este artículo se analizan las técnicas de la borradura y la tachadura en la obra de Soto Román, las que también encuentran antecedentes importantes en la

poesía chilena, en particular en torno a dos figuras: Raúl Zurita, el que en su primer poemario, *Purgatorio* (1979), tacha y escribe sobre cartas personales; y el ya mencionado Juan Luis Martínez, que tacha su propio nombre en la portada de *La nueva novela*. Ahora, si ampliamos la mirada a otras artes y territorios, la tradición del arte de la borradura y tachadura se extendería más allá de las posibilidades de un breve apartado de antecedentes, pero es importante declarar que el uso de estas técnicas está cargado de un profundo propósito que a veces va más allá de la misma obra, tal como señalan Ballester e Hitachi: “La tachadura (...) y la borradura (...), pueden recorrer un espectro muy amplio de matices que va del miedo simple, en un sentido amplio, a la inseguridad epistemológica ante el dinamismo semántico de los conceptos filosóficos” (10). Es decir, la borradura y la tachadura son más que vacíos y líneas, pues en el mismo acto de omisión o de ocultamiento existe un sentido y un propósito cuyo conocimiento se le niega al lector.

Entonces, ¿se puede decir algo sin decir nada? Según Pérez Villalón, “no decir nada puede ser un gesto refrescante, una terapia, un modo de rozar a los límites del lenguaje que nos permita comprender mejor su lógica o carencia de ella” (párr. 4); o dicho de otra forma, el no decir nada es de por sí un gesto, el silencio es carencia de sonido, pero no falta de sentido.

## **2. NO HAY DOCUMENTO DE CULTURA QUE NO LO SEA, AL TIEMPO, DE BARBARIE: ARCHIVO, DOCUMENTO Y MEMORIA**

Considerando que esta investigación se centra en la poesía documental o poesía de archivo se hace necesario acercarse a una definición de estos conceptos: ¿qué es un documento?, ¿es lo mismo un archivo que un documento?, ¿es equiparable el arte documental con el arte de archivo? No se pretende dar una respuesta taxativa en este artículo, pero sí ayudar a dar algo de luz que permita discernir en dónde pueden estar los límites de estos conceptos.

Un documento es un elemento fáctico que consigna un momento del pasado y lo conecta con el presente, ya que aquel documento solo existe en el momento en que es

observado por alguien en un tiempo que siempre será presente para aquel observador. Tal como dice Benjamin, todo documento que registra la civilización también es un reflejo de violencia, una violencia simbólica, puesto que impone reglas para registrar aquel hecho. Un documento puede tener distintas materialidades, desde una fotografía, un registro sonoro, audiovisual, escrito, etc. Su valor se encuentra precisamente en esa característica de tender entre dos temporalidades y el espacio en que aquellos documentos son protegidos es el archivo, el que también tiene ciertas peculiaridades. La palabra archivo proviene del *arkhé*, concepto fundamental en la filosofía griega que refiere al comienzo de todo, al origen. Otro concepto relevante que se relaciona con el archivo es el de arconte, aquellos guardianes que en la antigua Grecia custodiaban las tradiciones. Así, un archivo va más allá de un repositorio de documentos, pues siempre implica el ejercicio del poder de un guardián que selecciona y censura los documentos que serán consignados en él.

No es casualidad la repetición de la palabra “consignar”, porque en ella se encierra una clave para entender el archivo y diferenciarlo de una mera colección de objetos, debido a que “si el almacenar o coleccionar consiste en «asignar» un lugar o depositar algo –una cosa, un objeto, una imagen– en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de «consignar»” (Guasch 10). Es decir, el documento archivado puede tener un valor por sí mismo, así como una carta de hace dos siglos o un cuaderno de registro de un campo de concentración nazi, pero también existen documentos cuyo valor no se encuentra encerrado en sí mismo, sino en lo que representa, como por ejemplo una digitalización de aquellos documentos, por lo que se puede declarar que el valor de un documento depende de aquello que consigna y no de su materialidad.

Según Michel Foucault, el archivo adquiere una significación mucho más amplia y compleja que un mero espacio físico en donde se almacenan documentos. En realidad, es un sistema de prácticas que establecen las normas para la aparición o desaparición de enunciados en un contexto histórico específico. Él mismo declara que “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (219). Por lo tanto, el archivo no solo registra la historia, también la produce y define los discursos oficiales que imperan en la

sociedad. Respecto a la problematización del concepto de archivo, Andrés Tello comenta la mirada foucaultiana así:

En ese sentido, la noción de “archivo” no se refiere aquí, estrictamente, a las habitaciones repletas con viejos documentos apilados unos sobre otros, ni es sinónimo de una bodega de registros. A contracorriente de esas ideas arraigadas, Foucault es el primer filósofo en sostener que el archivo no se reduce a las instancias institucionales del museo, la biblioteca o los fondos documentales. Por lo mismo, es el primero en comenzar a problematizar manifiestamente el archivo como un espacio extendido de organización y distribución de las inscripciones, de las marcas registradas sobre la superficie social, y de su forma de registro. (44)

Derrida también reflexiona en torno al archivo y disputa la idea de entenderlo como un repositorio pasivo de documentos, y llega a la conclusión de que “al ser siempre finito y, por consiguiente, selectivo, interpretativo, filtrador y filtrado, censor y represivo, el archivo representa siempre un lugar y una instancia de poder” (61). Es decir, al existir un límite material para todo archivo, siempre existirá la necesidad de discriminar qué se rescata y qué se deshecha, todo a partir del criterio de los guardianes, los arcontes.

En resumen, documento y archivo no son lo mismo, porque el documento es un objeto único que “se caracteriza asimismo por su doble temporalidad: la de su origen pasado y la del presente del cual ha sido extraído” (Klein 5) y que puede estar dentro de un archivo si un arconte lo seleccionó, como también pueden encontrarse documentos en otros ecosistemas: colecciones, acumulaciones, muestrario o repartidos por el azar. Es decir, no es lo mismo el arte de archivo que el arte documental, pues el primero implica un trabajo más complejo de recolección, debido a que acceder al archivo siempre presupone tener que lidiar con los poderes que lo protegen y, a veces, ocultan; mientras que el segundo, al no estar en un archivo, supone un abanico de elementos menos condicionado por selecciones previas.

¿Cómo recordamos? El último concepto relevante que se debe analizar es el de la memoria, en particular cómo la vamos a entender y los tipos de memoria que entran en juego en el entramado social:

La palabra memoria proviene del latín. Está formada a partir del adjetivo *memor* (el que recuerda), y el sufijo *-ia*, usado para crear sustantivos abstractos. También dio origen al verbo *memorare* (recordar, almacenar en la mente). La etimología de la palabra surge de la diosa griega Mnemosina, hija de Urano y Gea, a quien se le atribuye la memoria de la cual los grandes pensadores antiguos dependían para todo quehacer intelectual. (Fabri 643)

Así, desde el origen del concepto, se puede ver una estrecha relación entre la acción de recordar y la idea de memoria, es decir, traer el pasado al presente.

Elizabeth Jelin diferencia los procesos de la memoria entre pasivos y activos, sirviéndose de los conceptos que en psicología llaman reconocimiento y evocación. El primero es una reacción automática que relaciona algo con un recuerdo del pasado, mientras que la evocación es una tarea consciente del sujeto que recuerda. Por lo mismo, ella llama al proceso de recordar activamente un trabajo, una labor consciente que se realiza por una necesidad ética de recordar:

[En el] plano social, la existencia de archivos y centros de documentación, y aun el conocimiento y la información sobre el pasado, sus huellas en distintos tipos de soportes reconocidos, no garantizan su evocación. En la medida en que son activadas por el sujeto, en que son motorizadas en acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente, esas evocaciones cobran centralidad en el proceso de interacción social. (23)

En particular, cuando se habla de violaciones sistemáticas a los derechos humanos, la memoria colectiva se convierte en una herramienta para construir un relato en la actualidad sobre el pasado, pues a través de ella pueden enfrentar los discursos oficiales que tienden al negacionismo, en especial en las dictaduras, en las que todos los poderes confluyen en los mismos individuos que están violando los derechos humanos de la población.

Así, la memoria colectiva constituye un discurso social atravesado por las dinámicas sociales, en la que existen censuras, manipulaciones y disputas; por lo que también es válido plantear que no hay solo una memoria, así como no existe solo un discurso, pues nos encontramos con una multiplicidad de discursos que interactúan entre sí, de acuerdo con las dinámicas sociales imperantes.

¿Son comparables memoria y archivo? Depende de cómo entendamos la memoria, porque si la memoria es un discurso, aquel discurso es sobre el pasado y busca influir en el presente, así que este se encuentra trabajando entre el olvido y el recuerdo, tal como dice Todorov:

En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia de Funes el memorioso) y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. (13)

De esta manera, ni la memoria ni el archivo se identifican con lo que ya pasó, ambos se convierten en puentes temporales, e incluso en una forma de resistencia frente a la pulsión de olvido que nos habita.

### 3. ¿CÓMO ESCRIBIR DESPUÉS DEL HORROR? LA POESÍA DE CARLOS SOTO ROMÁN

Carlos Soto Román (Valparaíso, 1977), de profesión químico farmacéutico y magíster en Bioética en la Universidad de Pensilvania, es un poeta que destaca cuando se trata de poesía documental, ya que fue el traductor de *Holocaust* de Resnikoff. Además, posee una amplia trayectoria desde el año 1999 con *La Marcha de los Quiltros* (Ediciones La Calabaza del Diablo) hasta el año 2023 en que publica *Tercera Estrofa*, con presencia tanto en Chile como en el extranjero, asistiendo a congresos literarios y de traducción. Dentro de su carrera literaria existe una trilogía sobre la dictadura cívico-militar chilena, conformada por *Chile Project [Re-classified]* (Gauss PDF, 2013), *11* (autoedición, 2017) y *Tercera Estrofa* (Naranja Publicaciones, 2023). La particularidad es que estas tres obras fueron concebidas como una sola y su disección corresponde a una búsqueda del autor por cómo presentarlas<sup>3</sup>, ya que cada una tiene características particulares, pero todas comparten el foco en los horrores cometidos en la dictadura y una nueva forma de tratar con ellos que, tal como indica el título, es una abstracción del mal que se vivió en la sociedad chilena durante diecisiete años. Así, parece que la afirmación de Adorno que decía que después de Auschwitz escribir poesía es un acto de barbarie nos sigue haciendo eco, porque representar el dolor de otros exige una profunda reflexión ética.

¿Pero a qué nos referimos cuando hablamos del mal o de la violencia? El mal es un concepto que todos utilizamos en la vida cotidiana asumiendo que hay una especie de acuerdo social sobre su significado, aunque de pronto hay acciones que se escapan completamente a lo que la sociedad estaba acostumbrada y esos son los casos de los totalitarismos en los que el mal se ejerce de forma sistemática e impersonal por el Estado. El mal ya no era solamente algo que realizaba un individuo. Esto generó una crisis en las humanidades y el arte, pero a la vez obligó a la reflexión y definición de nuevas formas de entender el mal. El concepto mismo de “crímenes de lesa humanidad” surgió

---

<sup>3</sup> En conversaciones con Carlos Soto Román, él aseguró que toda esta trilogía estaba lista desde en un comienzo, por lo que la búsqueda posterior de editoriales que lo publicaran y de la forma en que él deseaba fue complejo. Por lo mismo *Chile Project* fue publicado por una editorial digital y de forma gratuita y *11* fue una autoedición. Así que solo su tercer libro contó con apoyo desde un comienzo de una editorial.

precisamente durante los juicios de Nüremberg, en los que juzgaron a oficiales del nazismo, y fueron entendidos como aquellos crímenes que van más allá del daño que un individuo puede provocar a otros, pues son crímenes tan terribles que atentan en contra de la naturaleza humana que compartimos todos.

Aquel mal, es decir, las violaciones a los derechos humanos, es el que se representa tanto en la obra de Soto Román como en la de tantos otros artistas que han buscado diversas formas de transmitir el dolor y denunciar el horror. Pero, ¿qué tiene de particular la poesía documental de este poeta chileno? Precisamente, el uso del documento en una obra literaria genera una tensión entre la idea preconcebida de que toda literatura es ficción y el documento mismo como elemento fáctico que consigna un fragmento de la realidad, y no solo el documento, sino que también el minucioso trabajo de archivo realizado detrás de cada una de sus producciones.

Si recordamos, archivo y documento se relacionan, pero no son intercambiables, por lo mismo, pese a que se tienda a denominar poesía documental a toda creación que trabaja con documentos, hay un subconjunto que se podría categorizar como poesía de archivo, cuya principal característica es la tensión temporal entre el evento consignado y el presente, además de un trabajo previo a la escritura de recolección de documentos en los archivos. E incluso, al decir escritura es simbólico, pues Soto Román no escribió una sola letra en toda su trilogía, sus herramientas fueron el montaje, el collage, la borradura y la tachadura de documentos. Ahora, estas técnicas al ser aplicadas sobre documentos que provienen de un archivo, eliminando una serie de elementos de ellos y dejando otros presentes, pareciera estar deslocalizándolos y despersonalizándolos, pero lo que permanece en ellos sigue reflejando el origen siniestro y violento de estas piezas. Así, Soto Román nos lleva a la reflexión sobre nuestra perspectiva, ya sea como creadores o espectadores: ¿desde dónde hablar? ¿dónde se encuentra el límite de lo que puede ser utilizado para un discurso u obra artística?

Cuando se habla de una abstracción de algo que ya es de por sí abstracto, como el mal, es difícil imaginarlo, pero si se realiza un ejercicio más visual, así como lo hizo

Picasso en su serigrafía “El Toro” (ver Fig.1) se puede apreciar mejor cómo algo puede ir perdiendo elementos, pero sigue apreciándose su esencia, así como este toro que en las imágenes de la izquierda posee muchos detalles para terminar siendo unas pocas líneas, sin dejar nunca de ser la imagen de un toro:



**Figura 1.** Serigrafía “El Toro” de Pablo Picasso (Martirosyan).

El ejercicio de Soto Román recorre un camino similar, pero con el mal, como podemos ver en la Figura 2. Al lado izquierdo se encuentra uno de los más de dieciséis mil documentos liberados por la CIA respecto a la dictadura, mientras que a la derecha está una de las láminas de *Chile Project [Re-classified]*, en la que Soto Román interviene aquel documento digital con la borradura, dejando a la vista las marcas que nos sirven para reconocer aquella hoja como un documento oficial, cuya liberación tuvo que ser aprobada. Allí se lee la palabra “secret” y se ven aquellas tachaduras que permanecen del original que ocultan información. Respecto al contenido del mismo documento, lo único que deja en él es la oración “Lo que Pinochet quería, básicamente, es”, seguido de tres puntos que asumimos describen qué quería Pinochet. Así, borrando la mayor parte de la página, seguimos percibiéndola como algo que encierra el mal.

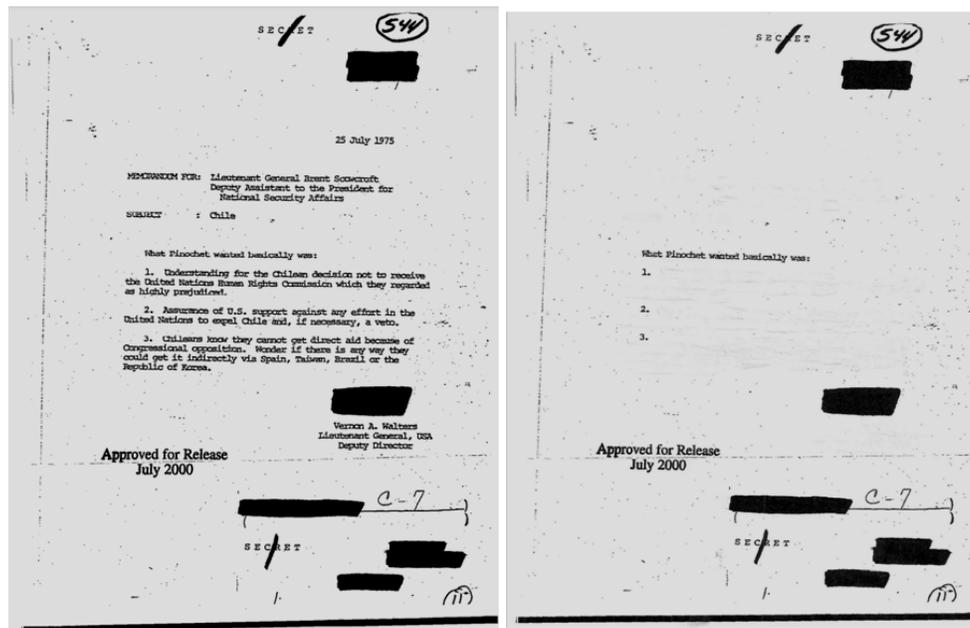
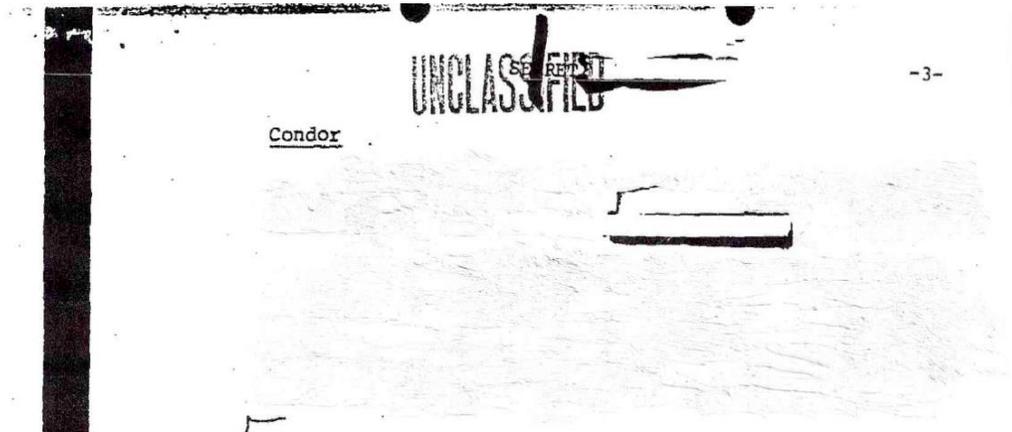


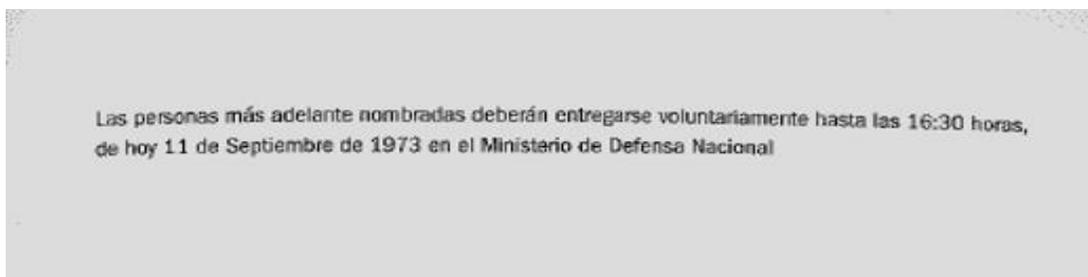
Figura 2. Comparación entre los documentos liberados por la CIA el año 2000 y una lámina de la obra *Chile Project [Re-classified]* de Soto Román.

Esta abstracción mediante la borradura se repite en toda la obra, eliminando la mayor parte de la información, pero manteniendo las marcas que nos develan que este documento ha realizado un largo trayecto entre instituciones gubernamentales antes de ser liberado. Aquellos timbres, tachaduras, fechas, marcas escritas a mano, son prueba de la naturaleza palimpséstica de esta hoja que ni siquiera es física, pues pertenece a un archivo digital. Así el valor material del documento como objeto pasa a segundo plano en comparación con el evento que consigna. Además de estas marcas, el poeta mantiene algunas palabras, números, nombres, fechas, que referencian lo ocurrido en dictadura, como en la Figura 3, en donde solo se ve la palabra “Condor” y eso es suficiente para aludir a la “Operación Cóndor”, plan apoyado por Estados Unidos, que recorrió distintos países de Latinoamérica asesinando opositores y sembrando terror, cuyos participantes siguen siendo juzgados y buscados hasta hoy. Así, las borraduras y tachaduras de este documento-imagen “operan como cuestionamientos de la capacidad informativa de las fotografías y las imágenes, es decir, al mismo tiempo que asumen las verdades terribles que portan, también señalan su insuficiencia, y remarcan sus vacíos” (Cussen 74).



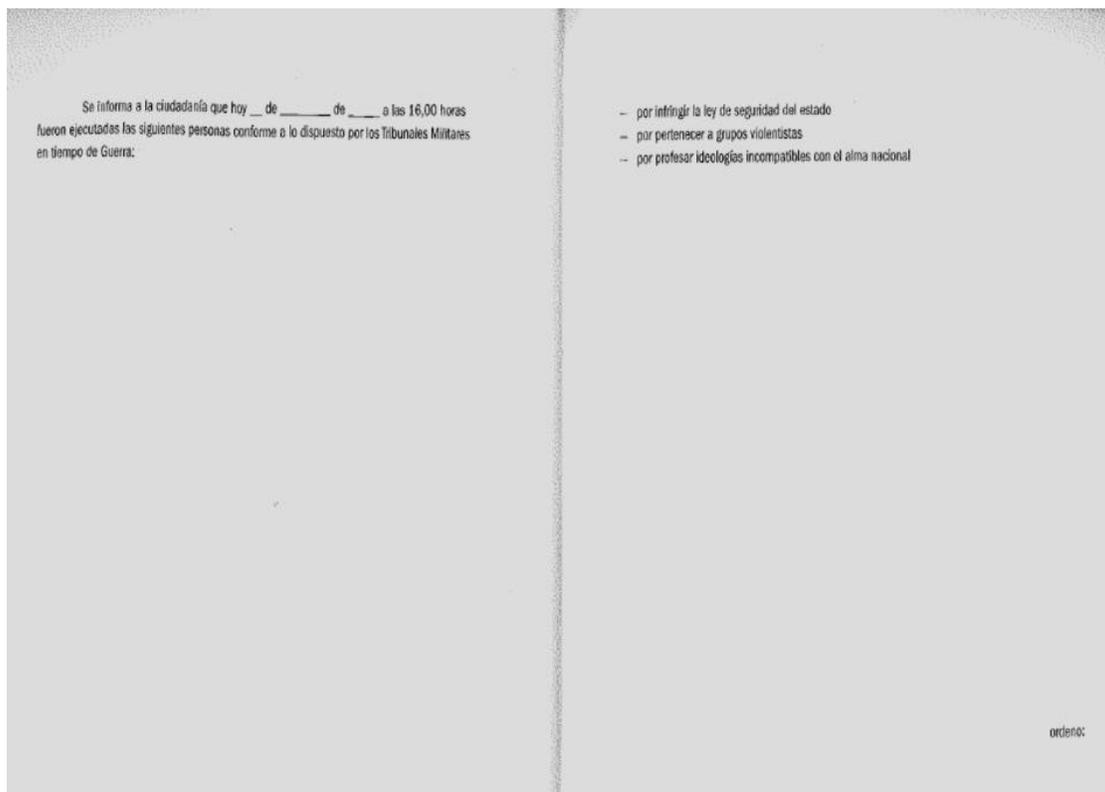
**Figura 3.** Fragmento de lámina de la obra *Chile Project [Re-classified]* de Soto Román.

La abstracción también es utilizada en *11*, pero de una manera distinta: aquí el autor no interviene de forma tan directa como en *Chile Project [Re-classified]*, en que borró los documentos a mano. En este caso los documentos son intervenidos eliminando contenido, tal como se ve en la Figura 4, en que predomina la página en blanco, mientras se puede leer al comienzo de este documento el llamado a un grupo de personas para que se presenten “voluntariamente” el 11 de septiembre de 1973 en el Ministerio de Defensa. No es necesario saber los nombres de quienes fueron llamados, pues podemos percibir lo que se planea hacer con ellos. Lo relevante en el documento no son las víctimas; sino quienes emiten estas órdenes. Quizás es necesario aclarar que al decir que las víctimas no son importantes, es que no lo son para esta representación del mal, ya que este es ejercido conscientemente por los victimarios, pues ninguna víctima decidió serlo.



**Figura 4.** Extracto de página del libro *11* de Soto Román.

Este trabajo con la borradura para “abstraer el concepto del mal” es llevado más allá, en el que no solo se borran los nombres de las víctimas, sino que también comienzan a desaparecer referentes temporales y geográficos: ¿dónde está el límite en que el documento deja de reflejar la violencia? En la Figura 5 se puede ver cómo un documento sin fecha, ni lugar, ni nombres, ni firmas, sigue reflejando algo tan inhumano como la ejecución de una persona por “infringir la ley de seguridad del estado”, sabiendo que aquella ley era utilizada como excusa para defender un estado con minúscula; “por pertenecer a grupos violentistas”, para justificar el argumento de la guerra interna y “por profesar ideologías incompatibles con el alma nacional”, atribuyéndose algo tan etéreo e improbable como un alma que debe ser defendida de algo igual de intangible como una ideología. Finalmente, alguien ordena.



**Figura 5.** Páginas del libro *11* de Soto Román.

Entonces, el ejercicio de abstracción no se aplica solo en elementos puntuales, sino que también hay una abstracción en la historia general. Aquí, en la Figura 6 vemos cómo en las primeras y últimas páginas del poemario se menciona a los detenidos desaparecidos, los primeros y el último, con la dolorosa certeza de que entre aquellos existen miles más. Estas son las únicas víctimas cuyo nombre es mencionado, sin embargo, no se apela a su historia personal, sino a lo que representan en esta infame lista de personas desaparecidas por las fuerzas armadas. Es decir, son aquellas líneas mínimas que dan forma al mal.

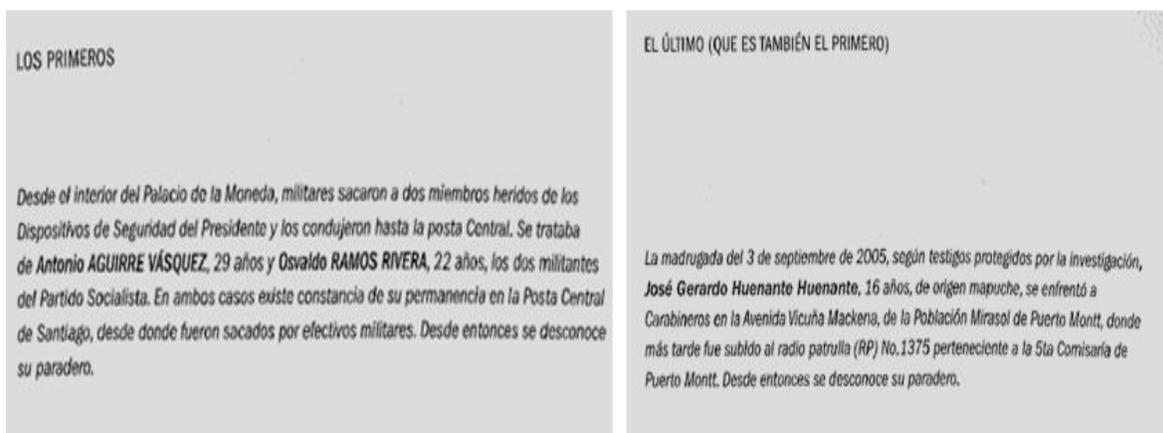
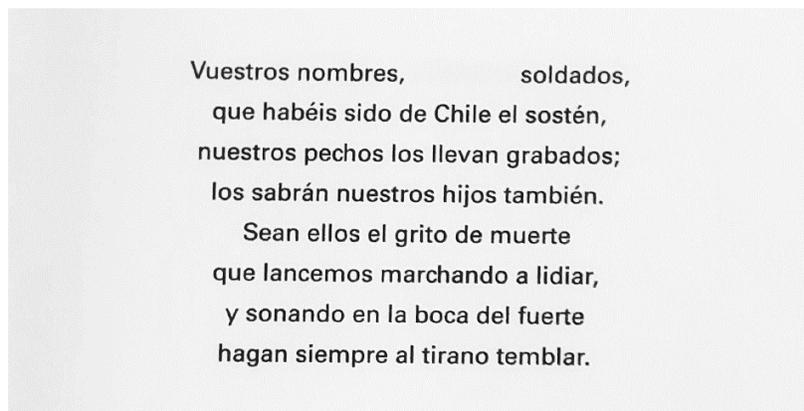


Figura 6. Poemas del inicio y del final del libro *11* de Soto Román.

La última pieza de esta trilogía es *Tercera Estrofa*, poemario que se forma repitiendo únicamente la infame tercera estrofa del himno nacional de Chile<sup>4</sup>, impuesta como obligatoria durante la dictadura y que simboliza el valor de las fuerzas armadas. Soto Román toma estos ocho versos y los reproduce cincuenta veces, interviniéndolos a través

<sup>4</sup> El himno de Chile en su versión completa está compuesto por un estribillo y seis estrofas, pero su versión oficial y la que es cantada en la actualidad solo corresponde a la quinta estrofa y el estribillo. Durante la época de la dictadura la tercera estrofa, que no era cantada en la forma oficial ni en los actos públicos, se volvió obligatoria en todo acto cívico.

de borraduras, tachaduras o repeticiones. El libro comienza con lo que se ve en la Figura 7, la estrofa con una palabra borrada: “valientes”.



Vuestros nombres, soldados,  
que habéis sido de Chile el sostén,  
nuestros pechos los llevan grabados;  
los sabrán nuestros hijos también.  
Sean ellos el grito de muerte  
que lancemos marchando a lidiar,  
y sonando en la boca del fuerte  
hagan siempre al tirano temblar.

**Figura 7.** Primera página del libro *Tercera Estrofa* de Soto Román.

Felipe Cussen plantea que “las borraduras (al igual que las tachaduras) se han convertido en técnicas habituales para esta forma de escritura apropiativa y selectiva (“writing through”), en un acto que resulta a la vez destructivo y creativo” (60). En otras palabras, la intervención de documentos no los destruye, sino que los resignifica. Borrar una palabra se convierte en un mensaje potente del autor, quien sin agregar nada, por el contrario, eliminando elementos, construye un discurso a partir de este elemento.

Junto con la borradura y la tachadura, también se encuentra presente la repetición. Cincuenta veces aparece la tercera estrofa en el libro, y es menester preguntar ¿para qué? La saturación semántica es un fenómeno en el que al repetir una palabra esta pierde el sentido para quien la oye, separando su significado y significante, cuya relación es arbitraria. Aquí Soto Román busca despojar el valor que la dictadura le entregó a esta estrofa para apropiársela y entregarle otro significado. En la Figura 8 podemos ver cómo en el punto máximo de borradura solo quedan los signos de puntuación:



**Figura 8.** Página extraída de *Tercera Estrofa* que contiene solo la puntuación.

Este es el momento en el que se pierde el sentido y el poeta comienza a crear algo nuevo, ya que en las páginas siguientes se construye un poema<sup>5</sup> utilizando las letras de esta estrofa, el que transcribo a continuación:

Vuestro nombre, soldado,  
es  
muerte  
Vuestro nombre,  
es  
el grito  
marchando  
marchando a

---

<sup>5</sup> Por razones de espacio no es posible adjuntar todas las imágenes de las páginas que forman este poema, en que cada verso corresponde a una página. La experiencia de lectura que ofrece el libro físico al sentir la cadencia de los versos página a página no es traspasable a este formato. El soporte de una obra la puede potenciar o disminuir y aquí hay un ejemplo en que el soporte no solo aporta, sino que también es la obra.

---

la boca del  
tirano  
marchando a  
temblar,  
nuestros pechos  
sonando  
llevan grabados  
el grito  
nuestros pechos llevan,  
siempre  
valientes  
el  
s  
i  
le  
n  
c  
io  
soldados,  
habéis sido  
hijos  
de muerte  
habéis sido  
los  
hijos  
del fuerte  
Vuestros nombres  
llevan grabados;  
el grito  
del

tirano  
llevan  
muerte  
Chile  
nuestros  
hijos  
marchan  
marchan lidi  
ando  
marchan  
sonando  
siempre a temblar  
al  
abis  
mo

De esta manera, sin “decir nada”, porque el poeta no escribe ninguno de estos versos, dice mucho, porque transforma esta estrofa, que era el símbolo de las fuerzas armadas, en una crítica a la violencia y brutalidad a través de la borradura y el montaje. El soldado ya no es una representación del valor, sino de la cobardía y el abuso. Mientras que la figura exaltada positivamente es la de los que marchan en silencio soportando la violencia ejercida por los soldados, los que marchan valientes a aquel abismo que se abre en un país que atraviesa una dictadura y que no se sabe cuándo va a terminar. La borradura como símbolo de aquellos que fueron silenciados por los soldados que abusaron de su posición.

## CONCLUSIONES

Las complejidades y posibilidades de analizar la obra de Carlos Soto Román son inmensas, por lo que este trabajo centrado en la “abstracción del mal” es solo uno de los tantos caminos que se puede seguir cuando se lee y estudia este tipo de poesía, una que

se desborda y escapa de los límites mismos de lo que entendíamos como género lírico, pero que conmueve profundamente al lector, llevándolo por lugares oscuros que a veces preferiríamos no ver o no recordar. La poesía de Soto Román es una propuesta con un sentido profundamente ético y estético. La ética de respetar a las víctimas y no adueñarse de sus voces ni de sus vivencias, y la decisión estética del trabajo de archivo interviniendo documentos. De cierta forma se puede decir que el poeta no escribió nada de toda su obra, ¿pero acaso no nos señala de forma evidente su lugar de habla frente a la sociedad?

De esta forma, utilizando el documento como un puente entre el olvido y el recuerdo, más bien, realizando un trabajo de memoria, construye un nuevo discurso sobre las violaciones a los derechos humanos que se centra en los victimarios, sin usurpar la voz de las víctimas, porque no es necesario saber quién sufrió aquel mal para entender que es un crimen de lesa humanidad y esa es la lectura que sugiere su obra, la que nos lleva a esta conclusión utilizando las técnicas de la repetición, el montaje, la borradura y la tachadura para construir un nuevo discurso, o una nueva memoria, porque si se sigue hablando de las violaciones a los derechos humanos es porque todavía en el presente hay cosas que no se han dicho, heridas que no han sanado, personas cuyo paradero se desconoce, heridas profundas y abiertas que no pueden sanar si como sociedad no entendemos que lo ocurrido en dictadura va más allá de una postura política o económica, sino más bien, es una cuestión de humanidad, lo más esencial para que una sociedad pueda avanzar.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*. Pre-Textos, 2005.
- Arendt, Hannah. *Eichman en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Lumen, 2003.
- Ballester, Ignacio, y Alejandro Higashi. "Tachadura y borraduras en la poesía mexicana contemporánea (Albarrán, Herbert, Alcantar)". *Signos Literarios*, vol. 13, núm. 25, 2017, pp. 8-43.

- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca, 2008.
- Cussen, Felipe. “Borraduras digitales”. *Virtualis*, vol. 9, núm. 17, 2018, pp. 55-82. <https://doi.org/10.2123/virtualis.v9i17.274>
- \_\_\_\_\_. “Escritura conceptual y catástrofe”. *Taller de Letras*, núm. 64, 2019, pp. 61-75.
- Derrida, Jacques. *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Trotta, 2003.
- Fabri, Silvina. “Memoria”. En *Palabras clave para el estudio de las fronteras*, editado por Alejandro Benedetti, TesseoPress, 2023, pp. 643-656, <http://dx.doi.org/10.55778/ts878678467>
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI, 2002.
- Guasch, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.
- Hernández, Biviana, y Claudio Guerrero. “Documentalismo, reescritura y apropiación en la poesía chilena reciente”. *Aisthesis*, núm. 20, 2020, pp. 89-110. <https://doi.org/10.7764/68.5>
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.
- Klein, Paula. “Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente”. *Cuadernos LIRICO*, núm. 20, 2019, pp. 1-13. <https://doi.org/10.4000/lirico.8605>
- Martirosyan, Vahe. “Picasso P. The Bull”. *Flicker*, 24 dic. 2016, <https://flic.kr/p/PXpxQS>
- Pérez Villalón, Fernando. “Varias maneras de no decir nada”. *Letras en línea*, 22 dic. 2015, <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/varias-maneras-de-no-decir-nada/>
- Soto Román, Carlos. *11*. Autoedición, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Chile Project [Re-classified]*. Gauss PDF, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Tercera Estrofa*. Naranja Publicaciones, 2023.
- Tello, Andrés. “Foucault y la escisión del archivo”. *Revista de Humanidades*, núm. 34, 2016, pp. 37-61.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Paidós, 2000.
- Urrutia, Antonio. “Estetizaciones de la muerte y omisiones de la memoria”. *Poéticas del dolor. Hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada*, editado por Ileana Diéguez, et al., Oxímoron, 2017, pp. 129-140.