



**POÉTICA DEL CUARTITO AZUL. APUNTES FENOMENOLÓGICOS SOBRE
ENCIERRO, TORTURA Y TOPOFOBIA EN TESTIMONIOS DE LA DICTADURA
MILITAR BOLIVIANA (1979-1981)**

Poetics of the Cuartito azul

Phenomenological Notes on Confinement, Torture and Topophobic in Testimonies of the
Bolivian Military Dictatorship (1979-1981)

*Martín Mercado Vásquez*¹

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

martin.mercado.v@gmail.com

Resumen

La fenomenología del espacio vivido, formulada por Gastón Bachelard en 1957, busca explorar las representaciones de espacios felices a través de una perspectiva topofílica. Este artículo se adentra en una reflexión profunda sobre la topofobia, derivada del análisis de relatos de mujeres víctimas de la dictadura militar en Bolivia (1979-1981). El conjunto de testimonios, extraído de la obra *Libres* (2013), se enfoca en la caracterización del ominoso recinto de tortura conocido como el “Cuartito azul”. El propósito central de esta investigación es ofrecer una caracterización analítica de las imágenes poéticas de tristeza presentes en los testimonios de tortura, ampliando así los fundamentos del topoanálisis bachelardiano. Inicialmente, se esboza de manera concisa el concepto de topofilia en el contexto del proyecto de topoanálisis de Bachelard. Posteriormente, se presenta un análisis topofóbico detallado del conjunto de testimonios, expandiendo el diálogo a través de la interacción con los conceptos de la Nueva Fenomenología propuesta por Hermann Schmitz. La conclusión central de este trabajo radica en la afirmación de que la topofobia representa el estudio y exploración de las imágenes poéticas que encapsulan la experiencia de humillación en el ser humano. A través de esta indagación, se persigue una comprensión enriquecida del topoanálisis bachelardiano, mediante la incorporación de contextos históricos y vivencias personales en la investigación antropológico-filosófica, resaltando así la significativa influencia de los espacios en la experiencia emocional y existencial de las personas.

Palabras clave: Fenomenología del espacio; poética del encierro; tortura; topofilia; topofobia; antropología filosófica.

Abstract

¹ Magíster en Literatura Latinoamericana y Boliviana por la Universidad de San Andrés, Bolivia. Profesor de Literatura y Filosofía en la Universidad de San Andrés. ORCID: 0000-0002-6889-195X.



The phenomenology of lived space, formulated by Gastón Bachelard in 1957, aims to explore representations of joyful spaces through a topophilic perspective. This article delves into a profound reflection on topophobia, derived from the analysis of narratives of women victims of the Bolivian military dictatorship (1979-1981). The collection of testimonies, drawn from the work *Libres* (2013), focuses on the characterization of the ominous torture chamber known as the “Cuartito azul”. The claim of this investigation is to provide an analytical characterization of the poetic images of sadness present in the testimonies of torture, thereby expanding the foundations of Bachelardian topoanalysis. Initially, the concept of topophilia is succinctly outlined within the context of Bachelard's topoanalytical project. Subsequently, a detailed topophobic analysis of the collection of testimonies is presented, extending the discourse through interaction with the concepts of the New Phenomenology proposed by Hermann Schmitz. The central conclusion of this work rests in the assertion that topophobia represents the study and exploration of poetic images that encapsulate the experience of humiliation in the human being. Through this inquiry, an enriched comprehension of Bachelardian topoanalysis is pursued, by means of the incorporation of historical contexts and personal experiences within anthropological-philosophical investigation, thereby highlighting the significant influence of spaces on the emotional and existential experience of individuals.

Keywords: Phenomenology of space; poetics of confinement; torture; topophilia; topophobia; anthropological-philosophical investigation.

Fecha de Recepción: 07/03/2023 — *Fecha de Aceptación:* 10/05/2023

1. Introducción: G. Bachelard y la fenomenología del espacio poético

Gastón Bachelard propone, en *Poética del espacio* (1957/2009), una fenomenología del espacio imaginado vivido. Él se propone la indagación de las imágenes de los espacios felices. Estas imágenes permitirían determinar el valor de lo humano a partir de los espacios defendidos contra fuerzas adversas (2009 27). Dado su carácter protector, los lugares amados son espacios de posesión existencial importantes para el ser humano. La poética propuesta por Bachelard no corresponde con el estudio tradicional de las reglas de la lengua destinadas a la composición de obras literarias, como si de una tradicional *ars poética* se tratara, sino como “testimonios escritos de la ensoñación del poeta” (Noël 2016 38-39). A este tipo de investigación, él la denomina “topoanálisis”. Topoanálisis se puede definir como el estudio descriptivo de las vivencias



implicadas en la creación y recepción de imágenes que ofrecen los sedimentos de la experiencia del habitar humano. En este sentido, la poética bachelardiana se puede comprender como una fenomenología del espacio poético o de las imágenes poéticas del espacio que están ligadas a las experiencias de cobijo, seguridad y felicidad.

Las experiencias espaciales estudiadas por Bachelard son las expresiones poéticas de la casa; la relación entre casa y universo; el cajón; los cofres y los armarios; el nido; la concha; los rincones; la miniatura; la inmensidad íntima; la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera; finalizando, con lo redondo. Con el estudio de estos espacios vividos e imaginados, el pensador francés propone aclarar la manera en que la experiencia humana del habitar se consolida en imágenes poéticas. El estudio de Bachelard permite afirmar que las experiencias espaciales de cobijo y seguridad permiten formar imágenes poéticas, que no son solo tropos de lenguaje, sino maneras en que la existencia se consolida imaginativamente. En este sentido, la poética del espacio se ofrece como una topofilia, es decir, un estudio de las imágenes poéticas de felicidad y seguridad. Sin embargo, no todas las formas poéticas del espacio son imágenes felices.

La forma espacial de las figuras poéticas un medio de protección de la existencia humana. En las imágenes felices, los seres humanos encontraríamos una protección frente a lo inhóspito, frente a las “fuerzas adversas” (2009 28) que amenazan nuestra existencia. No obstante, Bachelard no se concentra en las figuras poéticas de la hostilidad, amenaza y destrucción. Como afirma el autor:

Por otra parte, los espacios de hostilidad están apenas evocados en las páginas siguientes. Estos espacios del odio y del combate solo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes del apocalipsis. Por el momento nos situamos ante imágenes que atraen (2009 28).

Como es evidente, Bachelard consagra su fenomenología del espacio poético a los espacios felices, a la topofilia. Dado que no todas las imágenes poéticas son felices y que la vida humana se erige en su fragilidad frente a la amenaza y hostilidad, es lógico que una fenomenología del espacio poético que aspire a ser completa deba ocuparse también de las imágenes poéticas tristes, es decir, de la topofobia. Dado que Bachelard no se ocupa de las imágenes poéticas tristes, es de rigor preguntar en qué consistiría el desarrollo de una topofobia, dónde se pueden encontrar las imágenes



poéticas tristes que permitan completar el estudio de la fenomenología de la imagen poética, para comprender de manera más dinámica el movimiento humano entre los espacios felices e infelices, hospitalarios e inhóspitos. El objetivo consiste en caracterizar la imagen poética triste como una ampliación analítica del topoanálisis bachelardiano.

El presente estudio se enfocará en una sola imagen poética del espacio triste, la celda de tortura. La celda de tortura será la imagen central que permitirá estudiar espacios tristes en este ensayo de topofobia, pero se ampliará con otras experiencias corporales y espaciales de violencia. El corpus analizado proviene de una selección de testimonios de mujeres víctimas de tortura durante la dictadura militar boliviana. Dado que se busca la ampliación analítica del proyecto topoanalítico bachelardiano, la metodología no debería ser necesariamente diferente a la planteada por aquél en su topoanálisis; sin embargo, si bien se retomará el objetivo y orientación de la fenomenología bachelardiana de la imagen poética, se reforzará el análisis con los aportes descriptivos de la fenomenología de la carnalidad de Hermann Schmitz. Esta reformulación metodológica se explica en el primer apartado. El segundo apartado ofrecerá un breve análisis de las características de los espacios tristes, vivencias de violencia, en los que, lastimosamente, por la necesidad humana, han prevalecido las “fuerzas adversas”. Finalmente, el tercer apartado ofrecerá una síntesis los aportes de nuestro estudio topofóbico.

2. Algunas tesis de la fenomenología del espacio: relación entre experiencia corporal, sentimiento y lenguaje evocativo

Como ha quedado claro, nuestro interés por el topoanálisis se orienta por la pregunta acerca de la posibilidad de una topofobia, es decir, por el interés de comprender en qué consistirían las imágenes poéticas del miedo, de la tristeza y lo desagradable. En otras palabras, lo que en este texto se ensaya es el análisis de la vivencia de los espacios tristes, que Bachelard deja de lado. Es necesario reflexionar sobre el modo en que se orienta la investigación topoanalítica. Así que, a continuación, se aclarar la concepción metodológica de la fenomenología de la imagen poética propuesta por el filósofo francés. Después, se ampliará la concepción metodológica con ayuda de los aportes de la fenomenología del cuerpo de Hermann Schmitz.



La denominada fenomenología del espacio propuesta por el autor francés se enfoca en el estudio de la imagen poética como la vivencia de un espacio captada por la imaginación. Tal es su punto de partida. Según el autor, la imaginación nos ofrece un espacio vivido, una forma de la espacialidad, no solo objetiva, sino vivida. Si la razón nos permite determinar el espacio geométrico, como una espacialidad *partes extra partes*, es decir, de elementos que permanecen exteriores o separadas entre sí, de dimensiones objetivas, ligadas a una unidad de medida que se repite, como el centímetro o la pulgada; es la imaginación la que nos permite tener otra referencia espacial. Esta segunda referencia espacial es vivida. La manera en que vivimos el espacio por la imaginación supone una mezcla de recuerdo y de creación. De ahí, que la fenomenología del espacio vivido sea centralmente una fenomenología de la poesía, en específico, del acto poético y de la imagen poética. Tal espacialidad vivida supone paradojas para la comprensión objetiva y geométrica del espacio. Estas paradojas espaciales aparecen, por una parte, como relaciones complejas entre proporciones de los lugares (como en la relación casa-universo) y, por otra, como una dinámica reversible entre continente-contenido. Volveremos sobre este aspecto de la espacialidad más adelante.

La imagen poética implica la participación de la memoria y de la imaginación. Ellas dos parecen ser facultades del alma, término recurrentemente usado por Bachelard. Como enfatiza la investigadora María Noël (2016), el autor francés ofrece una base antropológica a su poética, en la medida en que en la creación y consolidación de una imagen poética intervienen el alma (o ánima) como un “aspecto femenino” y el espíritu (o animus) como “proceso racional, aspecto masculino” (38). Por nuestra parte, consideramos que Bachelard parece retomar la diferencia entre intelecto agente e intelecto pasivo, para separar las funciones objetivas de la percepción del espacio geométrico de las dimensiones vivenciales del espacio vivido e imaginado. Mientras el espíritu capta el espacio objetivo que determina la medida geométrica de las cosas, el alma siente las dimensiones vividas de espacios recordados e imaginados. El alma, además, parece poseer la facultad de ser llamada por las imágenes poéticas, es decir, que estas se ofrecen con un poder atractivo a aquella. Las imágenes se presentan al alma, para que esta evoque lo que la vivencia de su memoria guarda. Como afirma Bachelard:



El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra *ser* en el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado (2009 28).

Este tipo de estudio recibe varios nombres. De ahí que nos parezca más una interesante provocación para pensar los espacios vividos del encierro que un proyecto acabado. De hecho, el autor denomina a su fenomenología del espacio con diferentes apelativos; entre ellos, filosofía de la poesía, psicología descriptiva, fenomenología de la imagen poética y del acto poético, fenomenología microscópica y, finalmente, topoanálisis. El topoanálisis sería, como señala el autor, “un estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En este teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante” (2009 38). El topoanálisis, al ser un tipo de fenomenología psicológica descriptiva, se articularía con el estudio de los modos noemáticos de la conciencia que encontramos ya en *Ideas I* de Edmund Husserl (2013 207-246) y en parte de los estudios de la variación eidética y del estudio de la imaginación que han sido estudiados con especial atención en las últimas décadas. Bachelard no refiere estos textos y concentrarnos en tal comparación sale de nuestro modesto objetivo. Así que continuemos con la caracterización del topoanálisis.

Según el autor, el espacio que nos ofrece la imagen poética es un “fósil de duración” (2009 38-39), se forma como el modo en que el inconsciente reside en la memoria. En este punto, Bachelard introduce una idea importante para su análisis, pues parece sugerir que nuestra memoria no consiste, si vale la metáfora, en sacar imágenes de cajón del pasado, sino revivir o evocar formas de cristalización espacial de la temporalidad. En otras palabras, lo que en un momento se vivió como gran felicidad, se sedimenta en la memoria como una forma espacial vivida, que puede ser lumínica, amplia y cálida. En este sentido, no interesa tanto la adecuación del contenido de lo recordado, sino más bien la forma espacial del sentimiento evocado. Lo que se evoca no es tanto la representación de un objeto, como la vivencia de la forma espacial del sentimiento revivido. Las vivencias de soledad, compañía, gozo y alegría, aunque también de tristeza y penuria son, según escribe, “imborrables”.



Lo que de esas vivencias se consolida como vivencia recordada y como recuerdo viviente de un espacio sentido es una forma que él denomina Logos. Este Logos supone tanto la estructura eidética invariante de la imagen como la vivencia que resuena en el lector. Bachelard no da mayores explicaciones sobre esta concepción de Logos en *Poética del espacio*, pero permite mantener la idea de un arquetipo de imágenes de vivencias felices. Esta idea parece encontrar apoyo en la noción de “imágenes primordiales” que forman parte de la “fisiología del cosmos” que surge del conocimiento de los cuatro elementos. Estas imágenes primordiales se fijarían en un inconsciente que, no obstante, sirve de base para la libertad de la creación, dado que “la imagen nueva invoca la imagen primordial, la vuelva actual, vigente, viva” (Noël 40-44). En esta mediación entre imágenes primordiales y la renovación o actualización de ellas mediante el acto poético, Noël considera que el trabajo de Bachelard comprende la actividad del poeta como una afección que él siente por la imagen. Después la imagen encontraría un camino a la palabra gracias a la elaboración poética del artista, mediada siempre por “los dinamismos de la imaginación en el alma, más propiamente que en el espíritu” (46). A esta caracterización del modo en que Bachelard comprende su fenomenología del espacio imaginado vivido, parece serle útil una revisión de algunos pasajes específicos de la *Poética del espacio*.

A lo largo del desarrollo del libro de Bachelard se pueden encontrar ciertas indicaciones metodológicas que caracterizan su proceder fenomenológico y no solo la reflexión sobre el acto poético, aunque es verdad que no se puede asumir que el autor haya tenido como objetivo la explicación de un método desarrollado. Algunos postulados han sido elegidos parte del trabajo de una fenomenología de la vivencia del espacio poético. En primer lugar, se exige la atención a la vivencia espacial mediante el lenguaje: “Se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje” (22). La apertura del lenguaje sería la clave para acceder a lo que en el alma resuena como imaginación y memoria; en este sentido, la poética del espacio se ofrece como un estudio de la resonancia de la imagen (7-13). Bachelard considera que el tratamiento fenomenológico debe atender a la afección del alma y a la clarificación que ofrece el espíritu, el enunciado que utiliza es atender la “tensión entre la profundidad del alma y la exuberancia del espíritu” (14).

Bachelard propone que se debe describir lo que se imagina antes de lo que se conoce (32); es decir, describir la experiencia del ser psicológico de una imagen (258). La descripción de las



imágenes poéticas debe resaltar la dimensión trans- e intersubjetiva (16). La descripción de la dimensión trans- e intersubjetiva debería permitir reconocer lo que para todo ser humano es posible sentir como contenido y forma de la experiencia de una imagen poética. Pero esta forma de experiencia se produce mediante el lenguaje a diferencia, seguramente, de otro tipo de intuiciones; por ello, afirma Bachelard, que esta fenomenología se trata de vivir la apertura del lenguaje. Lo que se da en el lenguaje no es tanto una forma de conocimiento judicativo o predicativo, sino una vivencia imaginativa, la experiencia de una forma espacial particular; esto es lo que parece significar la frase: “Tenemos que describir lo que se imagina antes de lo que se conoce” (32).

Estas indicaciones *metodológicas* pueden no ser suficientemente claras, dando paso a la pregunta por la validez del abordaje de la imagen poética. No obstante, en filosofía, el método implica siempre un nuevo modo de comenzar y aclarar en retrospectiva lo que el ejercicio del pensamiento ha encontrado en su avanzar hacia un tema. Se podría, en este sentido, buscar recomenzar los pasos propuestos, o quizá solo insinuados por el autor, para tratar de clarificar nuevamente la posibilidad o no de todo topoanálisis. Lo que sí debería aceptarse es que uno de los aportes de este proceder se centra en el reconocimiento de vivencias espacialmente paradójicas. Estas vivencias paradójicas del espacio parecen no aclararse de otro modo que no sea el lenguaje poético y ensayístico, claramente presente en el trabajo de Bachelard. Retomemos, entonces, el tema de las paradojas como uno de los sentidos presentes en la orientación metodológica de esta obra estudiada.

La evocación del espacio al no estar determinada por lo geométrico, por no privilegiar el contenido del recuerdo, sino la forma de la vivencia espacial permite que la fenomenología de la imagen poética ofrezca ricos reportes de contrastes y paradojas. Una de las principales es la dialéctica de la resonancia del espacio familiar que propone el autor estudiado es la siguiente: que el cuarto que habitamos es también cuarto que está en nosotros. Esta paradoja de tener dentro lo que nos cobija rompe la lógica del continente y el contenido para cambiarla por la atención a la semántica del cobijo y resguardo. Como no es el contenido, sino el modo en que la evocación se presenta, el talante noético, las imágenes poéticas no se rigen por la rima, sino por el ritmo y por la capacidad de resonar, de compartir la afección, la emoción, que posee la imagen. Esto quiere decir, que la vivencia de cobijo que una habitación nos brinda queda en nosotros como el cobijo de



una imagen que nos evoca la vivencia primordial o fundamental. Esta resonancia implica doble intimidad, la del poeta con su imagen recordada y creada, la del lector como aquel que padece la imagen del poeta, evocando su propia historia personal y, finalmente, una exploración enriquecedora de la vivencia de la espacialidad humana.

Como síntesis de este apartado es importante enfatizar de manera global la orientación metodológica de la fenomenología bachelardiana de la espacialidad de la imagen poética. Parece que el proceder *metodológico* de su fenomenología implica una atención cuidadosa a las imágenes que el lenguaje nos ofrece como una evocación de vivencias de seguridad. Esa vivencia debe ser buscada en la resonancia de la imagen ofrecida por el lenguaje. Se debe describir lo que se imagina, es decir, la forma de la espacialidad vivida. La dimensión psicológica, animada, subjetiva de la espacialidad de la imagen debe ser analizada descriptivamente. Esa descripción debe pasar por un momento de reflexión o diálogo con otros testimonios o escritos que permitan señalar la dimensión trans- e intersubjetiva de los resultados de la investigación. Se puede comprender que la dimensión debe ser transubjetiva, dado que las imágenes no deberían ser solo mero producto del alma o la conciencia. Se comprende que los resultados del estudio deben ser intersubjetivos, en la medida en que dos o más conciencias pueden reconocer como verdaderos los rasgos de la vivencia espacial obtenidos por la investigación.

La dimensión trans- e intersubjetiva comprende el logro de clarificación de las formas de habitar humano. Este logro no significa una copia del espacio real, objetivo o geométrico, que podrían entenderse, a primera vista, como contrarios de la imagen poética. Por el contrario, el logro de la investigación implica la toma de atención sobre las diversas formas de la vivencia espacial humana. Entonces, el logro no es la contraposición de espacios, sino una mejor comprensión de la complejidad de la espacialidad humana. Esto parece aclararse con las siguientes afirmaciones de Bachelard. “Somos el diagrama de las funciones del habitar esa casa y todas las demás casas no son más que vibraciones de un tema fundamental” (45). La fenomenología del espacio poético propuesto por Bachelard se erige como una forma no aclarada de antropología filosófica.

En esta forma de estudio de la espacialidad del ser humano, la forma de habitar toma el lugar central. Habitar es un verbo que nomina el “enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable” (45). El cuerpo anímico mediado por el lenguaje que es pensado por el



autor francés parece ofrecerse como el espacio de resonancia de las imágenes poéticas. Toda imagen poética es una síntesis, una sublimación pura, del recuerdo sedimentado de vivencias afectivas y creación expresiva. El modo de habitar nuestro espacio vital, habitación, casa, calle, ciudad, por ejemplo, se sedimenta en nosotros como hábitos. Dado que este hábito se caracteriza como “un enlace apasionado” del cuerpo y el espacio afectivos, se comprende que la corporalidad no es solo un órgano de la voluntad, sino la manera, el carácter noético, diríamos nosotros, del modo en que se habita un espacio.

Es decir, con las famosas magdalenas de Proust, o en el momento en que frente al batallón de fusilamiento un hombre recuerda su niñez, no aparecen solo datos objetivos noemáticos del pasado, sino la forma, o, si se nos permite, el talante noético, de lo que se revive o evoca. La felicidad de la casa familiar, el frío del hielo extranjero, junto a espacios, cerrados, abiertos, escenas *in media res* y otras formas de anacronismos que permiten que una persona retorne a la vivencia de un espacio expresado por la imagen poética serían las formas de resonancia de la vivencia noética del habitar corporal humano. Consideramos, pues, que el topoanálisis bachelardiano es una parte importante de toda antropología filosófica. En este sentido, comprendemos el ejercicio del topoanálisis, como indagación antropológica, exige no solo el estudio de la topofilia, sino también de la topofobia. ¿En qué consiste un análisis topofóbico?

3. Topoanálisis de la imagen poética triste del Cuartito azul

En su *Poética del espacio*, Bachelard ha seleccionado un conjunto amplio de textos que ofrecen suficientes imágenes poéticas para pasar de los espacios de la casa al universo. En esta ocasión, nos concentraremos en un corpus más reducido y limitado, con la esperanza de ganar claridad en el análisis. El corpus se reduce a los testimonios de mujeres víctimas de tortura bajo la dictadura militar boliviana (1979-1981), es decir, al volumen titulado *Libres. Testimonio de mujeres víctimas de la dictadura* (Movimiento Mujeres Libertad 2013). En este libro, varias autoras recuerdan la experiencia de haber sido encerradas y torturadas, recordando con especial énfasis una de las cámaras de tortura denominada “Cuartito azul”. La selección de estos testimonios implica modificaciones con respecto al trabajo de Bachelard que no se puede pasar simplemente por alto.



Por una parte, se atiende a un lenguaje prosaico y no estrictamente poético. No obstante, esto no significa perder de vista la dimensión tropológica del lenguaje, dado que gran parte de las experiencias de extrema violencia suelen estar ligadas al uso de lenguaje figurado para expresar lo que se ha sentido como inexpresable o inefable. Por otra, que la experiencia de los espacios tristes está ligada a un conjunto de experiencias violentas que reclaman la relación entre dos o más personas en el espacio de tortura. Esta relación interpersonal, la escenificación de la violencia en un lugar es un aspecto que no es fácilmente comparable con los espacios de cobijo y ciertamente solitarios que analiza Bachelard.

Las dos modificaciones en la selección del corpus de estudio estarán reconducidas bajo la concepción guía de imagen poética que propone Bachelard. Según el autor, la imagen poética está “en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse” (2009 8). La marca triste de la imagen poética en la corporalidad anímica de las mujeres víctimas de dictadura es el objeto de análisis. Se busca comprender su dinamismo propio, lo que Bachelard denomina el proceso de su *ontología directa* (2009 8). ¿Qué rasgos caracterizan la expresión del espacio vivido en estos testimonios de encierro y tortura? ¿Implican tales rasgos una poética del espacio triste? Seguidamente, se analizan algunos fragmentos de testimonios. Finalmente, se ofrece una síntesis del análisis que permita responder preliminarmente a la cuestión planteada.

3.1. La imagen poética del Cuartito azul en los fragmentos de las víctimas de tortura

Las autoras de *Libres* presentan sus testimonios como el producto de una toma de conciencia política, ética y existencial. Ellas afirman el libro se produce como una manifestación polifónica de sus experiencias. No obstante, en esa pluralidad de voces es posible destacar la diferencia y similitud de las imágenes poéticas ofrecidas en los testimonios. Sobre el libro, las autoras dicen lo siguiente:

Este libro reúne los testimonios de la represión que sufrimos las mujeres durante las dictaduras militares de Banzer (1971-1978) y de García Meza (1980-1981). Este libro nace del reencuentro de algunas compañeras de prisión el año 2003, muchas nos volvíamos a ver después de más de 30 años. Juntas empezamos a recordar y, de manera natural, surgió la idea de organizarnos y conformar el Movimiento de Mujeres Libertad, para



recuperar nuestra historia. Una historia que es la historia de la lucha del pueblo boliviano contra las dictaduras y por el socialismo. Fue difícil empezar a hablar de lo que vivimos; en muchos casos por seguridad, en otros por temor. Algunas compañeras nunca más volvieron al tema y ni siquiera contaron lo ocurrido a sus familiares, probablemente porque querían olvidar esa etapa traumática. Este es un libro de historia oral: la memoria y los relatos corren libremente y se expresan abiertamente. Cada una de las compañeras recurre a sus memorias y a sus olvidos y los inscribe en su testimonio. Cada testimonio es una verdad, su verdad (2013 13).

Un número importante de las víctimas de tortura recuerdan como elemento significativo de la vivencia de tortura su estadía en la celda denominada Cuartito azul. A continuación, se procede a analizar los rasgos que caracterizan el Cuartito azul para determinar su potencial evocativo como figura poética de los espacios tristes.

El testimonio de María Victoria Fernández puede señalarse como un relato caso ejemplar; pues, de un modo similar a muchas otras víctimas, fue injustamente detenida, llevada sin información alguna por varias casas de detención, torturada, obligada a dar información entre verdadera y falsa, generando estados afectivos que recorren del terror al compromiso ético. Su testimonio sirve como un marco general que permite enfocar de mejor manera la consolidación de la celda de tortura en el “Cuartito azul”.

María Victoria Fernández relata el paso por diversas “casas de seguridad”, que eran centros de vigilancia política y de tortura. En su primer arresto del 17 de abril de 1972, fue llevada al lugar que otras víctimas identificaron como el Cuartito azul. Allí fue torturada. En los días siguientes fue custodiada en una casa de seguridad en la calle Haití. Después, fue llevada a la denominada “Casa de piedra de Achocalla”, donde vio la fragilidad psíquica (“[...] allí estaba la señora Elsa Burgoa, profesora, sola en la oscuridad, quien cuando nos vio se alegró bastante, parecía que había perdido el juicio porque reía, reía y reía”, 175) y física (“[...] Ivo Stambuk, tenía gangrenada la pierna por no recibir atención médica y el dolor le hacía delirar llamando a su madre. Después le asesinaron sin contemplaciones”, *Ibid.*) de otros reclusos. En aquel entonces, ella perdió al hijo que llevaba en el vientre. La llevaron nuevamente al primer centro de reclusión y, después de unos días, retornó a Achocalla. Tras un periodo de liberación, la volvieron a retener. La llevaron a la “casa de piedra” de Achocalla y una vez más al Departamento de Orden Político (DOP), donde estuvo la primera



vez. En ese momento recuerda con mayor atención las características del denominado “cuarto azul”. Estos son los pasajes que en su testimonio corresponden al cuarto azul en el DOP:

Fue el 17 de abril de 1972, a horas tres de la mañana que agentes de la dictadura ingresaron a mi domicilio, irrumpieron con armas de grueso calibre [...]

Fue así como nos condujeron directamente al Ministerio del Interior, ingresamos a unas oficinas, ahí me separé de mi hermanito, porque me llevaron escaleras abajo, era una especie de sótano sin ventanas. Una vez adentro me hicieron sentar en una silla, empezaron a preguntar nombres de personas que no conocía, me preguntaban cuál era mi nombre de guerra y no comprendía de qué guerra me hablaban, me golpearon con cables de plancha, palos, cadenas. Recibí muchos golpes, a pesar de que yo estaba embarazada, Y lo peor es que nos hacían desvestir, no sé si por no ensuciar la ropa con la sangre que nos emanaba o por otra cosa; nos echaban con agua fría para reaccionar, si es que uno perdía el conocimiento. De pronto, vi una revista sucia en un rincón, botada, titulada *Claudia y Susi*, así dije que mi nombre de guerra era Claudia y fue de esa manera que mi filiaron como miembro del ELN [Ejército de Liberación Nacional] y nombre de guerra “Claudia”; o sea que estaba pasando de una muchacha común y corriente a una guerrillera. ¡Realmente increíble! [...] (2013 173).

De repente, fue una noche [, en octubre de 1974,] que vinieron a llevarme, me cubrieron con una frazada todo el cuerpo y me metieron a una movilidad, entonces pensé que era el final. Sentí que Luis también estaba. Creo que fuimos los dos más golpeados, estábamos enrollados en frazadas, uno al lado del otro y nos despedimos diciendo “¡Patria o muerte, hasta la victoria final!” Es lo último que sentí y escuché de él. [...] Al llegar al DOP, me llevaron al cuarto azul y de Luis no supe más. [...]

En el cuarto azul tuve la compañía de los ratones, pero tenía comida y agua, pero ni sol ni luz, podía ir al baño y encontraba allí algunas frutas que me caían bien. De mi hijito, nada, de mi familia, nada, no sabía si se enteraron de que yo estaba presa, porque para ellos yo estaba trabajando fuera del país. No recuerdo cuánto tiempo estuve ahí. Después, me trasladaron a Viacha, a un cuarto lleno de agua, seguramente por la lluvia, allí había un colchón de paja, mojado y no había más remedio que dormir ahí” (183).

En este testimonio ejemplar es posible apreciar dos transformaciones importantes. Por una parte, la pasión de la víctima, que siendo inocente de aquello que se le culpa, termina transformándose en la encarnación de los ideales prohibidos por el orden imperante e injusto; es decir, el paso de la narración tragicómica en la que “una simple muchacha” es registrada como ‘Claudia [sin Susi], la guerrillera del ELN’ a la narración épica, en la que la mujer comprometida grita a dos voces la consigna política. Esta transformación en la identidad narrativa es similar en muchas de las



víctimas. Por otra, se aprecia la transformación topográfica, en la que el “sótano sin ventanas”, ubicado bajo las gradas del DOP, se convierte en “el cuarto azul”. Esta transformación de la topografía, la manera en que un espacio es nominado, caracterizado, personificado y establecido como imagen evocativa e icónica de los espacios tristes es el motivo buscado en los siguientes fragmentos. Si bien, este testimonio nos ofrece el único fragmento en el que la imagen del Cuartito azul parece aminorar sus sombras, se verá que tal excepción confirma la norma. La casa de piedra y el Cuartito azul, de hecho, serán figuras que se superpondrán una a la otra. En todos los casos, sea la Casa de piedra de Achocalla o el Cuarto azul del DOP, todos los testimonios irán formando la imagen evocativa del calabozo, de la celda de tortura. A definir sus contornos, su contenido y rasgos esenciales es donde queremos llegar.

El Cuartito azul es una celda de tortura, suele ser presentada como un “calabozo”, de “condiciones inhumanas”, con excrementos humanos y de ratones, sin luz natural y, en algunos periodos, con luz artificial constante, aislada del mundo exterior, incomunicada, inhóspita. Elsa Burgoa recuerda el Cuartito azul de la siguiente manera: “Las condiciones eran francamente inhumanas: estaba en medio de inmundicias, orines, heces fecales, miasmas y ratones, de ese lugar no se salía ni para cumplir necesidades fisiológicas” (2003 80). En este fragmento resalta una experiencia olfativa de carácter aversivo. La inmundicia, los ratones están ligadas a lo excremental, a los residuos de los fisiológico y lo inhumano.

Las condiciones inhumanas a causa de la suciedad son remarcadas también por el testimonio de Clotilde Cabrera de Pascuali. Ella relata su “martirio” ligada al confinamiento en la celda que estudiamos: “Al día siguiente de la identificación fui trasladada a lo que llamaban el “cuartito azul” donde permanecí incomunicada y en condiciones inhumanas –en medio de excrementos y ratones– sin salir ni siquiera para satisfacer necesidades fisiológicas” (84). A la inmundicia de la falta de higiene, el fragmento de Clotilde añade la restricción de la comunicación. El aislamiento y la falta de información eran parte del código de castigo del Cuartito azul.

Rosángela Choque rememora el interrogatorio al que fue sometida: “Esa Noche me hicieron dormir en el cuartito llamado *azul*, sin camas, tan sólo con una colchoneta mugrosa” (121). En este fragmento se destaca la falta de cobijo. “Camas”, en el uso coloquial del español boliviano, refiere



a frazadas o cobijo. El único lugar para dormir era una colchoneta mugrosa, que en otros testimonios aparece llena de sangre.

Otro fragmento relevante para la caracterización del Cuartito azul pertenece a Olga Valverde Ostría de Torrico:

Inmediatamente fui trasladada a las oficinas de la policía (quedaba cruzando la calle Comercio, actualmente son las oficinas del Parlamento) y se me recluye en el entonces famoso Cuartito Azul por haber sido el lugar de innumerables torturas y asesinatos de muchos presos políticos de la época; un cuarto en el que se podían apreciar manchas de sangre tanto en la pared como en el piso. Era insalubre pues circulaban ratas y en el centro tenían un foco enorme de gran luminosidad, el cual estaba encendido día y noche. (338-339).

Es la misma Olga, quien cuenta a pie de página una anécdota ligada a este “foco enorme de gran luminosidad”:

Una anécdota referida al foco. Estaba prendido día y noche y llegó a fastidiarme la vista. La segunda noche de reclusión, ya cansada de que me alumbrara, le tiré un zapatazo (con mejor puntería que Muntazer al Zaidi, el valiente irakí que lanzó su zapato a Busch, en protesta por la intervención de USA en Irak) y a la primera logré romperlo. Al día siguiente los agentes entraron y me preguntaron qué había sucedido con el foco. Les contesté que se había reventado solo. Sin otra explicación lo reemplazaron sobre la marcha, pero nuevamente y ante mi angustia visual, al amanecer del cuarto día, lo volví a reventar. Entonces me quedé a oscuras hasta el amanecer del sexto día, donde recién los agentes volvieron y por segunda vez cambiaron el dichoso foco (2013 250).

En esta versión del Cuartito azul se enfatiza ya la fama que había ganado esta celda de tortura. Las paredes y el piso están marcadas de sangre. La celda, como siempre, es insalubre. Esta vez, de manera particular, se realza la luminosidad enervante del “enorme foco”. La luz se torna un mal por exceso, brilla tanto, que ella debe buscar un plan para librarse de su hiriente brillo.

Por su parte, Anita Urquieta Paz caracteriza con mayor extensión la imagen de esta cámara de interrogatorio, tortura y aislamiento:

Fue la noche de San Juan que fui trasladada a las celdas de la policía, que entonces estaban en la calle Comercio, tras de lo que es el Parlamento, al cuartito azul, que de azul no tenía nada: era un depósito de



trastos viejos y ratones, de donde salíamos sólo al baño en la mañana, a medio día y en la noche dábamos algunos trotes en el patio para estirar las piernas, mientras los presos comunes, hombres y mujeres, nos observaban con curiosidad y nos tenían lástima porque éramos presos políticos y ellos sabían que nos maltrataban (338).

En este fragmento encontramos una de las razones más claras para pensar en esta celda como una imagen poética. La habitación construida como celda se torna en un tropo al ser denominada como “azul”, aunque “de azul no tenía nada”. No hay referencias sobre el origen de la denominación del cuarto, seguramente surgió el nombre como parte de la jerga de los encargados de los procedimientos de encarcelamiento y tortura.

Un último fragmento permite cerrar el corpus de análisis, al tiempo de ofrecer una de las imágenes más logradas para el estudio de la topofobia. El testimonio pertenece a Teresa G. Muñoz Vargas:

Una vez que llegamos a la plaza Murillo, al edificio donde se encontraba el DOP me hacen pagar el taxi, a la entrada, me quitan mi billetera, dinero y mis documentos de identidad y del seguro de salud.

Mis dos hijas, ya avisadas, me esperaban en la puerta, no me dejan dirigirles ni la mínima palabra. Una vez que ingresamos a la oficina de Guido Benavidez, éste ordenó que me llevaran a la DIN, donde ellos tenían a las detenidas que llamaban políticas, esa orden significaba que me depositaran en el “cuartito azul”, esta era una celda ubicada al fondo del vetusto edificio en el que funcionaba el DOP (muchos años después se construye en ese terreno el anexo al Parlamento).

El “cuartito azul” era una celda maloliente, pequeña y con una pesada puerta y una pequeña reja, por fuera la celda se cerraba con un gran candado, dentro del cuarto había una especie de camastro sucio, el pequeño espacio estaba saturado con todos los olores habidos y por haber, en ese cuartito se campeaban por el suelo los ratones, la característica de esta celda es que estaba completamente incomunicada (2013 249).

La narración está focalizada en primera persona, lo que permite atender a algunas variaciones importantes en el desarrollo de los acontecimientos. Así, en primer lugar, en el fragmento se aprecia una transición importante del espacio abierto (lugares precedentes y la llegada a la plaza Murillo) al espacio del encierro (celda incomunicada). Esta transición muestra un proceso de desposesión (le hacen pagar, le quitan pertenencias, la incomunican –de sus hijas y del resto de la sociedad–, le asignan un nombre genérico –presa política). En segundo lugar, a la desposesión del nombre le



sigue el haber sido *depositada* en el Cuartito azul. Esta celda aparece bajo dos perspectivas que están relacionadas con las dos transiciones resaltadas.

A continuación, se pasa al estudio fenomenológico de los elementos esenciales de la imagen dentro de la poética de los espacios tristes. Se analizará la dimensión subjetiva de la objetiva descripción de la celda. Se enfatizará la dimensión carnal de la evocación espacial del Cuarto azul. Finalmente, se remarcará el carácter atmosférico y situacional de la imagen poética triste.

3.2. Análisis fenomenológico de la imagen poética triste del Cuartito azul

La primera perspectiva de Cuartito azul podría denominarse espacialmente *objetiva*, pues se concentra en las coordenadas geográficas de la celda (ubicada al fondo del edificio que, tiempo después, ha sido transformado). Esa determinación objetiva se forma por la subordinación de la celda a un espacio relacional. El espacio relacional comprende la distribución de elementos o cuerpos según puntos, líneas y superficies. El espacio relacional comprende lugares relativos. Según Hermann Schmitz, lugares relativos son un sistema de lugares que se determinan mutuamente por medio de ubicaciones y distancias. Esta noción de espacio se apoya en una experiencia objetivada del reposo y del movimiento. Todo lugar relacional implica la representación de cuerpos *partes extra partes* que se organizan sobre la suposición de una superficie abstracta. Los lugares relativos son reversibles entre sí por su disposición en un espacio abstracto. La relación entre los elementos que forman una figura son constelaciones, pues se consideran individuos que pueden vincularse de modos diversos, generalmente, mediante relaciones reversibles, dado que no existe ningún punto absoluto de referencia. Esta concepción del espacio es centralmente geométrica y comprende los cuerpos como individuos en un espacio que se constituye sin la necesidad de mantener una referencia fija con un sujeto de la vivencia. Para esta modalidad del espacio basta la relación de cercanía y distancia entre los elementos. De esta manera, los elementos individuales componen un espacio abstracto que puede reemplazar cualquier lugar concreto de manera reversible, según relaciones basadas en la superficie y el plano. Como se ha expuesto en el primer apartado, Bachelard ha comprendido también esta forma de espacio como espacio geométrico contrapuesto al espacio de la imagen poética. En el caso de Hermann



Schmitz (1966, 2009, 2011, 2016; Mercado Vásquez 2020), el espacio geométrico es la abstracción del espacio de la carne, de la subjetividad encarnada. La espacialidad de la carne puede ayudarnos a comprender mejor la forma de la vivencia de la imagen poética de los espacios tristes sin caer en una concepción representacionista o cognitivista del recuerdo (Varela *et al.* 2011 64-82).

Schmitz describe la espacialidad de la carne como un espacio libre de plano, como un espacio vivido en la subjetividad del cuerpo sentido (2011 9). Este es el caso de la segunda perspectiva del Cuartito azul. La celda se transforma en la evocación de imagen poética triste al revelar la vivencia de encierro que está aparejada a la descripción del Cuartito azul en perspectiva subjetiva. Este cuartito es una celda, no solo en el sentido de una habitación materialmente construida, sino también en el sentido de un espacio de encierro, del lugar que no es más la plaza pública. Maloliente y pequeña son dos características que predominan y que refieren una forma de cierre que sofoca. De ahí que la tercera característica resalte la forma de cierre de la celda, “pesada puerta” (con el adjetivo subjetivo por delante) y la “reja pequeña” de la pequeña celda contrasta con el “gran candado” que asegura el enclaustramiento. Después de la mención del incómodo camastro, se retoma la atención en la forma maloliente de la celda, un tipo de hedor que “satura”, llena, cubre, empapa a quien se encuentra encerrado en ella.

La perspectiva de descripción se mueve en una ambigüedad potente de estar focalizando la celda tanto desde afuera como desde dentro de ella. Hay un suelo que está gobernado por los ratones, figura no humana de peligro o, por lo menos, de inquietud. La última característica retoma la forma del encierro, del cerrarse en sí misma, de cerrarse sobre quien está preso: “la característica de esta celda es que estaba incomunicada”. Toda la repugnante espacialidad de la celda parece consolidarse en una auto-referencia o autarquía del mal, todo se concentra en el maloliente hedor de una celda pequeña que con gran candado cierra la pequeña reja de ingreso al camastro y el suelo gobernado por alimañas. La forma espacial del Cuartito azul es una imagen atmosférica, es la vivencia de un volumen hediondo de tristeza y mal. Esta imagen poética de la tristeza no solo responde, en cierta medida, a las paradojas de estar siendo descrita por dentro y por afuera, por la superposición de las perspectivas, en distancia, en escorzo y cenital; sino por la forma espesa de su carácter odorífico. Esta imagen poética no es una representación, sino la evocación de una vivencia de la espacialidad carnal, de una espacialidad voluminosa vivida subjetivamente. Recurramos



nuevamente a las descripciones de la espacialidad de la carne de Hermann Schmitz para aclarar esta “imagen”.

La espacialidad de la carne es no-plana, voluminosa, dinámica y atmosférica, constituida por una tensión y dilatación que se suele intercalarse con la ampliación y contracción (2009 15-27). Su vivencia es similar al ritmo de la respiración y a la experiencia que el nadador tiene del agua que lo cubre. La espacialidad de la carne es un volumen dinámico, no tridimensional, en el que la subjetividad se siente atingida (afectada) por la forma rítmica de contracción o ampliación, de tensión y expansión. Así, el olor, el sonido, la temperatura, los cambios atmosféricos (cambio de clima), la luminosidad, la humedad o sequedad forman una vivencia de masividad que cubre al individuo atingiéndolo de formas dinámicas y voluminosas (1966 47). Un ejemplo de este tipo de espacio es el sonido, en el que los tonos sonoros se propagan a lo lejos como una forma de ampliación o reducción y, por el contrario, los ruidos estridentes se sienten como comprimiéndose, formando una vivencia aguda, estrecha, contractiva (2011 125).

Por su parte, el silencio también tendría la forma de una espacialidad sin plano ni superficie; de ahí las expresiones de lenguaje popular como “rondaba el silencio por la noche”, o “nos cubrió un silencio de sepulcro”. Como afirma Schmitz: “El espacio del silencio solemne o abrumador tampoco es plano; aquél es más vasto, éste más pesado, pero ambos son más densos que el silencio de la mañana igualmente tierno y profundo” (2009 74). Otra forma de espacialidad de la carne es el dolor, que emerge en sus formas agudas o romas, como cuando se experimenta un dolor de muelas o una migraña o dolor de barriga. El dolor no está restringido a un espacio físico o geométrico, sino que acontece como un fenómeno dinámico. Schmitz utiliza la expresión “islas de la carne” o “islas carnales” para señalar la forma en que la vivencia del dolor puede emerger o sumergirse en diferentes regiones del cuerpo (Mercado Vásquez 2020). Las vivencias olfativas poseen también el carácter de una especialidad sin plano ni superficie, pues el olor puede cubrirnos por completo o provenir de una dirección aproximada; así, como en el olor pesado y asfixiante de una habitación que ha estado cerrada, sin ventilación, por mucho tiempo, o, por el contrario, el caso del aroma del almuerzo al medio día que indica una orientación dinámica en el espacio. Esta segunda concepción de espacialidad de la carne es subjetiva, no en el sentido de la mera opinión



de cada individuo, sino bajo la comprensión siguiente: la subjetividad se experimenta como una forma espacial sin superficie, como una forma de atingencia espacial, dinámica y rítmica.

La imagen poética triste (topofobia) del Cuartito azul es la evocación de una atmósfera de encierro, amenaza, vergüenza y desesperanza. Cuando Bachelard señala que la topofilia es el estudio de las imágenes felices, parte él del supuesto que toda vivencia del espacio es la de una forma de sentimiento. No obstante, el autor francés no logra aclarar plenamente tal supuesto. Si los sentimientos fueran meros estados del alma, serían estos procesos internos del individuo que difícilmente podrían explicarse en su ampliación en el espacio “exterior”. Lo que se obtendría en esta línea de presupuestos son formas de constelaciones entre sentimientos internos y formas externas; así lo subjetivo sería interno y lo objetivo externo. Por lo tanto, la imagen poética tendría que entenderse como una imagen interna que, con mayor o menor dificultad, podría proyectarse en la realidad exterior. En cambio, si comprendemos los sentimientos como formas de vivencias espaciales, la imagen poética se convierte en la evocación de una manera subjetiva de haber sido atingido por una situación determinada. Encausemos la descripción por la vía de la espacialidad de los sentimientos.

La anécdota del foco contada por Olga Valverde Ostria del Castillo revela que las imágenes poéticas tristes ofrecen espacios que rompen con el cuidado de los ritmos vitales básicos. La luz que no se apaga alterando el rimo de vigilia sueño, privación de alimento que rompe el ritmo alimentario, la incomunicación que quiebra el ritmo de resonancia interpersonal, sin tener que mencionar todas las otras técnicas especiales de tortura. Todas estas formas de ruptura de ritmo vital fueron utilizadas como mecanismos de desorientación que buscaban una reprogramación conductual en las víctimas de tortura. Esto es relevante, pues, las imágenes poéticas tristes que nos ocupan están enmarcadas en el contexto del castigo y de la transformación brutal y forzada del sí mismo. Las torturas no fueron solo medios de obtención de información en una situación aparente de “guerra”, sino experimentos de transformación dolorosa del sí mismo con finalidades político-partidarias (Klein 2016 128-173).

Las imágenes poéticas tristes demuestran las situaciones de vivencia de degradación humana ligadas al castigo con la finalidad de transformar por medios aflictivos a las personas humanas. Las imágenes poéticas tristes que forman la topofobia forman parte de la compleja



heráldica del escudo de la humillación de la vulnerabilidad humana, es decir, del repertorio de la comprensión de la deshumanización de la persona. Este proceso de humillación se consolida en a imagen poética triste como la evocación de los espacios de pérdida de autonomía, libertad y acrecentamiento de la vulnerabilidad. Es importante resaltar estas características, pues permiten comprender que la imagen poética evocada, sea una imagen feliz o triste, corresponde con vivencias atmosférico-situacionales.

Según Schmitz, la vivencia de los sentimientos es atmosférica y carnalmente atingida. Esto significa que los sentimientos son vivencias espaciales no dependientes de la forma del plano o superficie. “Una *atmósfera* en el sentido aquí referido –escribe Schmitz– es la ocupación sin borde de un espacio sin plano en el dominio de lo que se vive como presente” (2009 78). Según la comprensión de este filósofo, los sentimientos son atmósferas que emanan espacialmente y poderes carnalmente atingentes (2016 226). Por ejemplo, cuando se percibe que una atmósfera amorosa rodea a una pareja, pero uno no se siente enamorado como ellos; por ello, el sentir un sentimiento puede darse como la percepción de una atmósfera y también, pero no siempre, como el ser atingido subjetivamente por ella. Este autor enfatiza el poder de los sentimientos como atmósferas, dado que una persona puede sentirse atingida (afectada) por la autoridad de la tristeza, por la fuerza de la alegría, por la solemnidad del silencio, etc. En el fragmento seleccionado encontramos una imagen poética triste de la celda que es reconocible, aunque nuestra atingencia o afectación por la imagen no es la misma que de las víctimas de tortura. Además, habría que resaltar que, junto al hedor, el Cuartito azul se presenta con el poder autoritario del silencio forzado: “la característica de la celda es que está completamente incomunicada”.

Un sentimiento como atmósfera que atinge subjetivamente a la persona acontece en la forma no de una constelación, sino en la de una situación. Toda imagen poética se da como una totalidad de límites difusos, como una situación. Una situación, según Hermann Schmitz, posee tres características; ella es integral (es en sí coherente), posee significatividad (por lo menos tres tipos de significaciones fundamentales) y sus límites son internamente difusos. Existen tres tipos de significaciones en una situación: un estado de cosas (algo es), un proyecto (como norma –algo debe ser o cumplirse– o como deseo -algo que debería ser) y un problema (si algo es) (2009 101,



2016 132). Que la imagen poética posee la unidad de una situación se puede apreciar en las diferentes variaciones que ofrecen los testimonios, sin por ello perder su carácter unitario.

A diferencia de los espacios felices de la topofilia bachelardiana, la imagen poética del espacio triste (topofobia) se evoca como el espacio del castigo (tortura, detención, etc.) irracional; por lo tanto, la atmósfera ligada a la topofobia no goza del ambiente del calmo habitar o dejarse reposar, sino de la tensión entre la esperanza y la desesperanza. Es momento de enfatizar las dimensiones situacionales de la imagen poética del espacio triste (estados de cosas, programa - norma y deseo- y problemas).

El estado de cosas de la imagen poética triste ofrece un estado de cosas *inhumano, inhabitable*. El proyecto de tal imagen es triple en su normatividad; revela ella, por una parte, cómo es el estado de cosas (acciones violentas, lugares insalubre e irracionalidad, no se sabe qué esperar), en segundo lugar, cómo actúa normativamente el poder autoritario (*tú debes ser castigado de este modo*, con la incomunicación y el encierro inhumano, por tal comportamiento) y, finalmente, la norma de supervivencia de las víctimas, que se manifiesta como el deseo de sobrevivir al encierro y tortura. La dimensión problemática es el carácter irreal e injustificado de la tortura y el sufrimiento, que debe ser formulada de manera reflexiva y personal: ¿me merezco este castigo?, ¿debo aceptar este tipo de castigo, aunque su razón sea o falsa o irracional o no equivalente con mi conducta?, ¿sobreviviré?, ¿volveré a ver a mi familia?

4. A manera de cierre

El presente artículo se ha centrado en la ampliación del topoanálisis propuesto por Gastón Bachelard, realizando un estudio de las imágenes poéticas tristes (topofobia) como complemento sistemático al estudio de las imágenes poéticas felices (topofilia). Se ha seleccionado un corpus de análisis a partir de fragmentos de testimonios de mujeres víctimas de tortura durante la dictadura militar boliviana. El análisis de los fragmentos seleccionados se ha concentrado en rastrear la forma en que aparece la celda de tortura o calabozo denominado "Cuartito azul". Se han buscado establecer los términos que se repiten en las descripciones (isotopías), sin dejar de remarcar las diferencias entre los aportes de los fragmentos, evitando así transformar la descripción en una



alegoría, lo cual abstraería las dimensiones complejas y evocativas de la imagen poética dentro del topoanálisis.

Para mantener la dimensión subjetiva y encarnada de la imagen poética, se han recurrido a los aportes de la Nueva Fenomenología de Hermann Schmitz. Conceptos como atmósfera y situación han permitido enfatizar el carácter envolvente de la evocación en el cuerpo o la carne. Una evocación comprende la capacidad de despertar una vivencia atmosférica, cuando no se representa como un espacio geométrico con planos y ángulos, sino como un volumen dinámico, similar a la sensación de una persona dentro del agua. La dimensión atmosférica señala que los sentimientos evocados no residen "dentro" del cuerpo o la mente, sino en la vivencia dinámica de la carne, o cuerpo sentido. En el caso de las imágenes poéticas estudiadas, la dimensión atmosférica ofrece el carácter de situación. Lo evocado en las imágenes poéticas tristes (y seguramente también en las felices) es una situación. En términos de Schmitz, una situación se compone de un estado de cosas, proyecto y problemas. En los casos estudiados, era una celda inhumana con los rasgos ya descritos. El proyecto se presenta como una tensión dinámica entre normas y deseos, que en los casos estudiados se ofrecían como la norma del castigo, prohibición y desigualdad de poder, pero también el deseo de sobrevivencia y transformación del estado de cosas y la normatividad imperante. El problema de la imagen poética triste se relaciona con el conjunto de incertidumbres y esperanzas marcadas en la evocación. Por la fuerza de la estructura de la situación, la imagen poética triste puede ser el camino hacia la consolidación de la depresión o un impulso hacia la esperanza. En el caso de los testigos, se puede notar una ambivalencia que tiende en gran medida hacia la esperanza. Posiblemente, hablar de las imágenes tristes sea una forma de volver a habitarlas y una manera de presentar una salida.

Al definir la imagen poética triste como la evocación de la humillación de la persona humana por parte de un poder injusto, se espera haber contribuido a la discusión actual en la fenomenología del espacio y en la comprensión de la vulnerabilidad. Además, es parte de las aspiraciones de este artículo que sirva para comprender de manera más completa el proyecto del topoanálisis propuesto por Bachelard, destacando su potencial y limitaciones, así como resaltando la relevancia del estudio de los testimonios como fuente de investigación fenomenológica. En cierta



medida, el estudio de las imágenes poéticas puede asumirse como la manifestación del deseo de libertad humana.



Bibliografía

- Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero, Introducción general a la fenomenología pura*, trad. Antonio Ziri6n Quijano. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Aut6noma de México, 2013.
- Klein, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, trad. Isabel Fuentes y Albino Mosquera. Barcelona, Buenos Aires, Ciudad de México: Paid6s, 2016.
- Mercado V6squez, Mart6n. *Filosof6a, carne y persona. Reflexiones en torno a la Nueva Fenomenolog6a de Hermann Schmitz*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, 2020.
- Movimiento Mujeres Libertad. *Libres. Testimonio de mujeres v6ctimas de las dictaduras*. La Paz: Plural Editores, 2010.
- No6l Lapoujade, Mar6a. "Caminar con Gaston Bachelard en la Po6tica". *Imaginaci6n, subjetividad, saber: La filosof6a de Gaston Bachelard*. Bogot6: Autopublicaci6n, 2016: 35-60.
- Schmitz, Hermann. *Ausgrabungen zum wirklichen Leben. Eine Bilanz*. Freiburg, M6nchen: Karl Alber Verlag, 2016.
- Schmitz, Hermann. *Der Leib im Spiegel der Kunst. System der Philosophie. Band II*. Bonn: Bouvier, 1966.
- Schmitz, Hermann. *Der Leib*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2011.
- Schmitz, Hermann. *Kurze Einf6hrung in die Neue Ph6nomenologie*. Freiburg: Karl Alber Verlag, 2009.
- Varela, Francisco *et al.* *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, trad. Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 2011.

