



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

EJERCICIOS DE BÚSQUEDA MÁS DE CUARENTA AÑOS DESPUÉS.
RETRATOS A PARTIR DE LAS FOTOGRAFÍAS DE PERSONAS QUE HAN SIDO
SECUESTRADAS Y DESPARECIDAS DURANTE LA DICTADURA CÍVICO-
MILITAR CHILENA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
LOLA DOLORES ISABEL ARIAS VICUÑA

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. JAVIER ANZURES TORRES
FAD

SINODALES
MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ - FAD
MTRO. GUILLERMO ÁNGEL DE GANTE HERNÁNDEZ - FAD
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO - FAD
DRA. ERIKA CECILIA CASTAÑEDA ARREDONDO - UAM

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Mis agradecimientos a la Universidad
Nacional Autónoma de México, que como
institución de vocación latinoamericanista,
me brindó educación gratuita, y la
complementó con una beca.*

*A mis hijas,
Natalia y Valentina*

*A aquellos que con valentía y fuerza hacen oír
su voz en medio de los silencios*

Índice

Introducción	13
Tema. Percepción y planteamiento del problema o necesidad	13
Crear un ejercicio de memoria	16
Antecedente en mi obra anterior	17
El retrato para qué	29
Algunas de las preguntas que se han formulado a lo largo del trabajo	37
Metodología y marco teórico.....	37
Capítulo 1. El problema de la desaparición en Chile	42
Preguntas sobre el detenido desaparecido: transmisión del concepto, uso de su memoria y olvido.....	42
Qué significa detenido desaparecido	44
Reunión, disposición y encubrimiento de la información	49
Calificación de los crímenes. Situación jurídica y justicia. Pertenencia a un grupo ...	54
Impunidad y noción de enemigo interno	58
Transmisión de la memoria.....	70
Construcción dictatorial de lo social	74
Emociones.....	76

Capítulo 2. La fotografía del detenido desaparecido. Significados que adquiere de su contexto. Estructuras teóricas que encuadran mi propuesta	79
De dónde viene la fotografía	79
Una imagen con devenir histórico. Eficaz e insuficiente a la vez.....	80
<i>Marcas de referencia y estructuras teóricas presentes en la imagen fotográfica del detenido desaparecido</i>	83
Mi manera de abordar el dibujo a partir de esta fotografía.	85
<i>El retrato fotográfico</i>	88
Las fotos que circulan	88
La neutralidad del retrato AFDD	89
<i>Mi aproximación</i>	89
Capítulo 3. Memorias.....	94
<i>La memoria, concepto de Halbwachs y otros. Marco social, comunidades de memoria</i>	94
Situarse temporal, histórica y políticamente	98
<i>Posición de legitimidad y ampliación de la participación, la diversidad</i>	102
<i>Batallas por la memoria. Vaciamiento del significado de lo que se pretende dejar en el pasado</i>	106
Memoria de hechos traumáticos	116
Autocensura: el primer borrón en la memoria	120
Crímenes de lesa humanidad en Chile y eufemismos.....	120
Colectivo de familiares. Memoria social y derechos humanos contra el olvido.....	121
Un ejemplo de lo personal en lo social: Baldramina Flores	124
<i>Proceso individual y colectivo, semejanza con el arte</i>	126
<i>Imposible testimonio del horror, imposible representación; lenguaje del silencio</i>	128
El afecto: para algunos, la única posibilidad de comunicarlo es el silencio, entendido como lenguaje	130
Obligación de recordar y prohibición de estetizar.....	131

<i>Estilo y momento. No hay una sola forma legítima de representación de la memoria</i>	137
Capítulo 4: Arte y memoria de los detenidos desaparecidos	143
<i>La fotografía antropométrica, “el lenguaje mimético universal de la cámara”</i>	147
<i>Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), 2010</i>	149
Motivo y ocasión	149
Guión museal. Delimitación temporal e historia	151
Mural memorial	155
<i>La producción en torno a la desaparición y la memoria:</i>	156
Dar testimonio	157
La silueta y el Siluetazo, 1983-2023	158
Colectivo Artístico de Recuperación de la Memoria. <i>Caso de los 119</i>	165
Arte visual referido al marco y condiciones de memoria. Voluspa Jarpa, Lucila Quieto, Ignacio San Martín	171
Arte visual que emplea la imagen del detenido desaparecido y trabaja el proceso. Alfredo Jaar, Claudio Pérez, Danilo Espinoza	180
Capítulo 5. Proceso para encontrar una solución. Trabajar la tensión entre distancia e implicación	195
<i>Lectura de obras</i>	195
Las obras son una solución	195
Las obras son una construcción técnica	196
Las obras son una medida de referencia	197
<i>Antecedente en convocatoria #IlustradoresConAyotzinapa</i>	198
Dibujar en este caso, significa ejercer la mirada sobre una presencia captada en fotografía y establecer un vínculo	207
Plasticidad de la memoria, estrategias. Aparición pública de lo individual	219
<i>Apariencia vs. Involucramiento. Mirada transformadora</i>	224

Capítulo 6: Retrato. Operaciones del dibujo para encontrar una imagen. Ejercicios de búsqueda.....	234
Ejercicios de búsqueda. Hacer del dibujar, la metáfora de la búsqueda	235
Qué miro, qué dibujo	241
Búsqueda es incerteza, vulnerabilidad, sostén colectivo.....	242
Acercarse a través de la fotografía a quienes desconoces totalmente.....	247
<i>Estrategias de trabajo y significado, capas e insistencia</i>	247
Dibujar a partir de la fotografía del detenido desaparecido; duración al construir subjetividad para el sujeto	250
Elijo la búsqueda por preferencia en oposición a la borradura	255
Proximidad a la representación.....	261
El croquis y el propio proceso creativo. La expresión, el sentir y la empatía	262
Colocar al espectador frente a la situación de comparación entre fotografía y dibujo	277
La interpretación es un acto de actualización no neutral.....	289
<i>No son Variaciones de retratos, son acontecimientos</i>	293
Porque es vínculo, es memoria.....	293
Desde abordajes distintos se profundiza el significado	295
La representación se obtiene en la unidad del proceso	296
<i>Poner en nuestras manos sus miradas, vulnerabilidad</i>	303
<i>Dibujar el retrato familiar</i>	309
Conclusiones	311
Bibliografía.....	321
Archivos fundamentales de derechos humanos	334

Introducción

Tema. Percepción y planteamiento del problema o necesidad

En la presente investigación me ocupo de la visibilidad de las personas secuestradas y desaparecidas durante la dictadura cívico militar en Chile. Trabajo el tema desde el dibujo y el género retrato, empleando el referente de la fotografía de archivo conocida.

Hay un vínculo entre la visibilidad social del detenido desaparecido durante la dictadura cívico militar chilena (1973-1990) y el respeto a sus derechos fundamentales. Cuando sucede que con liviandad, algunos opinan acerca de la excarcelación de los condenados por crímenes de lesa humanidad, o de la necesidad de olvido en circunstancias de ni siquiera haberse logrado la verdad y la justicia, que es una obligación del Estado; es evidente que los agraviados no están siendo mirados como dignos de derechos. De esa manera se busca hacer cumplir, al menos para algunos, el propósito dictatorial de eliminar su dignidad: se les desaparece de la vida, de la política y la cultura. Así como han desaparecido casi totalmente las maneras participativas, colaborativas y organizadas de relacionarse como sucedía en el movimiento popular al que pertenecían: uno que lograba consciencia política, avances a favor de la organización y participación del pueblo en la toma de decisiones y mejoras socioeconómicas en su calidad de vida. Un tiempo en que las organizaciones sociales se encontraban cercanas a los partidos políticos. Un gobierno orientado a resolver la desigualdad, la búsqueda de la justicia social, hacia un Estado de Bienestar y a obtener soberanía sobre sus recursos naturales. Pero la dignidad de la persona no puede extinguirse: no aumenta, no disminuye, tampoco desaparece. Es consustancial al ser humano.

Elijo el tema a partir de mirar y pensar la realidad de la desaparición aceptando que no es, como pareciera, un hecho que ha sucedido, sino algo que sigue aconteciendo, porque parte de la sociedad los ignora. Por ello, he decidido dibujarlos e invitar a hacerlo, pues al dibujar se hace un ejercicio de mirar. Se trata del dibujo como experiencia y resultado de mirar el rostro del otro: sensibilizar hacia el reconocerlo como otro yo. Una invitación como oportunidad de vínculo y empatía, entendiendo que sólo es parte del asunto, y que no puede ser dirigida a cualquier persona ni bajo cualquier circunstancia.

Es un trabajo lento porque no es una mirada automática: exige contemplación. Intentar dibujarlos se convierte en una búsqueda. Es un atisbo de encuentro. Los estoy buscando a través del dibujo que es mi herramienta para tratar de encontrarlos. Pero no

se trata de autoría de dibujos, sino de la posibilidad de que a través de él, las personas hagan el ejercicio de mirarlos: los que conocieron a alguien y los que no. A los que les concierne y a los que creen que no. Para recuperar el propio rostro en el rostro del otro: humano y colectivo, en el que somos todos iguales y dignos de derechos. Ignorarlos se opone a reconocer la propia vulnerabilidad: nos insensibiliza ante lo que es necesario ver.

Se necesita partir de un cierto grado de *indeterminación*. En situaciones que no se encuentran totalmente determinadas, cuando somos capaces de no controlar ni predecir nuestros resultados porque estamos dispuestos a ser vulnerables a lo que recibimos y de responder a ello con empatía (lo que en otros términos es dialogar con la imagen que observamos), podemos hacer una forma de ejercicio de memoria donde puede emerger nuestra necesidad y experiencia genuinas. En este caso, de tan sólo ver al otro. La memoria se construye con las referencias reales y desde el presente vivo, en el compartir.

La manera de abordar su imagen ha de mantener relación con el espíritu de la época en que vivió. Me refiero a la esperanza de un pueblo que creyó posible cambiar el estado de cosas. El terrorismo de Estado pretendió hacer desaparecer esa voluntad de cambio y tener un pueblo disciplinado y conformista. Por ello, la actitud ha de ser, descrita en términos muy elementales pero suficientes: una que los aborde como producción creativa, no conformista, respetuosa, dinámica y esperanzada. Y eso está radicado en alguna flexibilidad de interpretación de la imagen del detenido desaparecido, en el acceso a que otra persona pueda dibujarlo aunque no sea un familiar; o la *impugnación* de una manera institucionalizada de abordar la imagen, o al menos asumir que una imagen de archivo no es imagen suficiente para representarlo. Asumo una disposición que está hecha de mirar a cada uno, como personas que podemos interpretar en retratos a partir de observar esas imágenes de archivo, sin tratar de copiar fielmente la foto o de usarla como matriz en la creación de una obra. Esto es claramente posible sólo por la época en la que lo estoy proponiendo: una donde el archivo está instituido y avalado, donde cada uno de los que allí están han sido oficialmente considerados: un momento posterior a los Informes de verdad y aun existiendo voces que propugnan la idea de pasar página.

Es bueno que un no cercano trabaje la imagen, y necesario buscar el parecido; pero desprendido de la huella del paso de la luz sobre un rostro: la prueba de identidad.

La integridad del Archivo es fundamental y no puede ser distorsionado. Lo cual considero distinto de emplear los materiales del Archivo para realizar una expresión artística que, remite a él y no pretende en caso alguno sustituirlo. Que es una llamada a que sean vistos en la individualidad y en la pluralidad de la persona humana. Mi trabajo

con la fotografía —y al que invito a otros— consiste en poner en mis manos la vulnerabilidad del sujeto retratado en ella. Consiste en reestablecer la confianza en el otro: quien dibuja, que se permite dibujarlo aduciendo que hace ejercicio de la prudencia y respeto al tenerlo ante su mirada, entre sus manos; con toda su vulnerabilidad.

Desarrollar la sensibilidad hacia la desaparición no es algo únicamente de carácter receptivo. Lo que está dado en el campo del ejercicio de la memoria es algo para que lo procesemos. Aquello que allí nos es dado, y elaboramos. Recibimos para que nosotros lo determinemos y no únicamente nos condicione, necesitamos procesarlo, en mi caso, necesito procesar la imagen.

El cartel como medio para comunicarlos —que es y ha sido necesario—, los fija en un único momento, como si ellos fueran un dato cerrado, ya determinado, que además *los mostraba indiferenciados*. El muro de retratos si bien los hace presentes, los institucionaliza. En la performance que efectúan familiares demandando verdad y justicia esto no sucede, lo fundamental allí es que producen un *acontecimiento*.

Impugué el retrato por falta de individualización y con ello inicié la investigación del tema. A través de dibujarlos observé que cada uno de ellos poseía diferenciación en sus fotografías, las que había visto superficialmente, guiada por el formato cartel que es el que es uniforme. Esto me ayudó a entender cuál era el tema detrás de mi insatisfacción con los retratos: el carácter institucionalizado afecta el cómo son mirados, o contribuye al hecho de, literalmente, no ser mirados. Por ello la impugnación y la indeterminación son elementos esenciales que adquirirán un carácter protagónico: me permiten situar como condición inicial al solicitar que sean mirados. Impugnar e indeterminar crean una situación de estar *aconteciendo*. Eso, hasta cierto punto, refleja o se refiere a la realidad sociopolítica y cultural. Y por otro lado, proporciona el espacio para la expresión del afecto hacia ellos.

Entonces, tanto mi apreciación de la fotografía como la posibilidad de trabajar a partir de ella, tienen los límites que se puedan definir para su indeterminación: cuáles son los límites de mi impugnación como para conocer cuánta indeterminación es posible para una imagen que los represente. Hasta dónde puedo interrogar su imagen a través del dibujo, cuánta duda o indeterminación son posibles, o cuánta libertad para mirar sus fotografías y representarlos me puedo dar y permitir.

Crear un ejercicio de memoria

Planteo aquí que el dibujo que pueda aproximarse a resolver la imagen para representar la memoria, es necesario que sea de un tipo que, a la vez que proporcione una imagen representacional, sea hecho con una actitud que pueda acercarse a la esperanza propositiva, de expansión subjetiva: expresivo; que va tender más a representar la época de transformación social, que ha sido la que ha originado esta necesidad dictatorial de borrarlos: la época del gobierno de Salvador Allende con la Unidad Popular. Esa actitud va a ser más acertada que asociarse a una reproducción mimética, obediente, especular con la fotografía, que sería una actitud normada, más semejante a una actitud de identidad de control. Tampoco es deseable un tipo de imagen que traiga como resultado el borramiento, que resulta en una nueva desaparición, o una imagen que muestre la violencia de la tortura, la muerte y la derrota. Ellos poseen una identidad física, formal, registral, de archivo; que yo creo que hay que captar, recuperar y también leer, interpretar. Y hacerlo a través del dibujo de estudio.

En *Sobre el dibujo*, Berger menciona tres tipos del mismo: de estudio, memoria e imaginación; mi trabajo con el rostro de los detenidos desaparecidos se basa en el dibujo de estudio; Berger define que en la examinación de las apariencias para dibujar, en el acontecer de la contemplación, se incluye la experiencia anterior, de la que proviene y a la que se refiere. Sintetiza así una experiencia vital: se vive, queda consignada y se comunica; los dibujos contienen la ausencia — aquello que ya no está, y son también, a un tiempo: la presencia que deja el examinar la estructura de la apariencia; es decir, que tratan de la desaparición, o que en ellos está sucediendo la desaparición y el encuentro.

“Dibujar es mirar examinando la estructura de las apariencias. El dibujo de un árbol no muestra un árbol sin más, sino un árbol que está siendo contemplado. Mientras que la visión del árbol se registra casi de forma instantánea, el examen de la visión de un árbol (un árbol que está siendo contemplado) no solo lleva minutos u horas en lugar de una fracción de segundo, sino que además incluye una gran parte de la experiencia de mirar anterior, de la cual se deriva y a la cual hace referencia. En el instante de la visión del árbol queda probada toda una experiencia vital. Así es como el acto de dibujar rechaza el proceso de las desapariciones y propone la simultaneidad de una multitud de momentos.”¹

¹ John Berger, *Sobre el dibujo*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 43

A manera de una transferencia subjetiva de la época esperanzada que el pueblo vivió en el gobierno de Allende, elijo hacer un tipo de retrato favoreciendo la expresión subjetiva nacida de ese mirar. La elección de mi actitud hace una transferencia hacia la imagen de esa, mi expansión subjetiva. La imagen la recibe en un ejercicio de memoria, es decir yo desde mi presente trabajo la imagen con mi subjetividad y la traigo al *aquí, ahora*, la actualizo subjetivamente; pero también hago otra transferencia —que modera— porque yo tengo una imagen guardada en mí, acerca de cuál era la actitud social, del actuar social, durante el gobierno de Allende. La cultura fue radicalmente cambiada: se extirpó lo colectivo, solidario y empático, partiendo por la prohibición de la palabra compañero; se perdió la participación cívica y por supuesto la toma de decisiones en asambleas, la organización en sindicatos, se adquirió la desconfianza en el otro, se prohibió hablar de política, lo que mutiló esas habilidades. Existe la marcada diferencia entre la cultura que había y la que hay hoy, lo que me es muy fácil identificar porque viví entremedio el exilio. Mi mirada se beneficia de la ausencia del país, porque si bien la globalización nos ha hecho a todos parte de un nuevo modo de mirar, ese paréntesis de ausencia mía en ese lugar, me favorece la relación entre los dos términos diferentes, opuestos, divergentes; aunque yo haya experimentado una continuidad del cambio cultural porque el mundo cambió, el cambio allí ha sido muy radical pues en Chile no están claros, a cincuenta años del golpe de Estado ni la necesidad del respeto absoluto a los derechos humanos, ni la valoración de la democracia. Y decido elegir para dibujar, una actitud que puedo situar en la cultura conculcada, porque la distingo, y ver el problema desde lo que esa cultura me representa a mí acerca del cómo debo conducirme ante esta factura de la imagen. Tenemos una idea de cómo eran las cosas y quiénes pudieron ser esas personas hoy desaparecidas, en ese momento de la vida nacional. Por lo que, de alguna manera transportamos esa visión. Y también, siguiendo a Berger, se produce una sumatoria de las observaciones que hemos realizado sobre el rostro que dibujamos, a partir del momento en que lo comenzamos a dibujar, mostrando que está siendo contemplado.

Antecedente en mi obra anterior

A lo largo de varios años, algunos de mis trabajos se han encontrado ligados al tema de los detenidos desaparecidos; pero nunca como proyecto, sino como obras aisladas. Al hacer el recuento temporal, reflexiono que mis enfoques tomaron,

necesariamente, las aristas temáticas contingentes. Por ejemplo, la tortura y nombrar como desaparición en 1979, o el hallazgo de fosas y su situación en ellas, hacia 1990.



Después de la tortura, Grabado, aguafuerte y aguatinta 1979.

En 1979, mi primer grabado elaboraba la posible expresión del sentimiento de un preso político después de la tortura, comunicándola en un rostro; era una expresión interior imposible de presenciar en la persona. Fue un homenaje íntimo, imaginativo, pudiendo retratar de memoria, no lo hice. Pensando en un familiar desaparecido en 1976, aceptando implícitamente su condición de tortura y desaparición sin atreverme a asumirlas, ni nombrarlo, o hacer su retrato.

Hacer el retrato en lugar de copiarlo es una elección, en primera instancia en relación a la valoración y el lugar que consideramos necesario para el Archivo. En segunda instancia, significa afrontar el asunto de la semejanza con el retratado y el de la recepción del familiar y del público.

Este orden de consideraciones forma parte de los *datos iniciales* del presente proyecto. Lo que hice en ese momento va a ser reafirmado en parte, por el sentido que

ese trabajo tuvo al *deshacer la semejanza* en una propuesta²; pero va a considerar que a esa solución —deshacer la semejanza— no se va en forma directa. Y exactamente allí se sitúa y produce la presente formulación.

En escasas ocasiones se ha logrado encontrar cuerpos de desaparecidos. En 1990 fueron desenterrados veintiún cuerpos desde una fosa del cementerio antiguo de Pisagua, fue el primer hallazgo a la vuelta a la democracia. Se divulgaron un par de fotografías que ilustraron la noticia y fueron portada de periódico, los cuerpos fueron conservados por la sal del desierto transportando a nuestros días, evidencias de las atrocidades sufridas. Se trató de un acontecimiento importante, que generó la esperanza de más hallazgos en el resto del país, así como lograr su identificación; pero casi simultáneamente, fue retirado de la tribuna pública al pasar a la justicia militar, perdiendo presencia.



Publicaciones sobre los cuerpos encontrados en la fosa de Pisagua³

No surgieron otras fosas en ese tiempo. Este hecho, en forma más relevante que las imágenes con las cuales se dio a conocer, estuvo presente en mi trabajo a partir de ese entonces: a partir de allí imaginé que los detenidos desaparecidos hacían el esfuerzo por ser encontrados, y estaban siendo ocultados por todos nosotros: los otros, los no familiares directos y testigos responsables de ese silencio. Aquí se produce un segundo

² Gilles Deleuze, *Pintura: El concepto de diagrama*, (Buenos Aires: Cactus, 2007), 100

³ Izq. tomada de: Archivo del Periódico Fortín Mapocho, 8 junio 1990. Der. tomadas de: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Fondo Manuel Garrido Lazo - Sergio Insunza. Periódico La Epoca

momento de los *datos iniciales*, el que me conduce a nombrarlo hoy como la interpelación del detenido desaparecido sobre nosotros.



Motivada por lo anterior, en forma recurrente he dibujado una figura semi esquelética que se retuerce y surge de una fosa. El concepto es que esta figura posee agencia y nos interpela buscando ser vista. Se convirtió a lo largo de los años en una serie que he llamado *retorcido erguido*, que se caracteriza fundamentalmente por ser cuerpo y no rostro; pero desde su estructura reclama. A veces la figura reúne lo inerte y blando contrastando con la acción de lo vivo; otras veces está construida de torsiones, fuerzas, direcciones de fuerte grafismo expresivo y contrastante, o está emergiendo hacia un exterior en el que están las fotografías de sus familiares. Siempre referida a una pared de tierra, emergiendo. Nunca consideré la imagen original, la del archivo y es ésa una diferencia importante con el trabajo actual. Desde el punto de vista de mi quehacer, esta serie muchas veces fue lo primero que dibujé al retomar el trabajo de taller, sin ser algo sistematizado, sino algo que intrínsecamente ha estado vinculado al hacer: una motivación para retomar el dibujo, un ejercicio, una manera de construir el sentido, a la cual no le di mucha importancia y mantuve en privado: lo que salía a la luz fueron grabados de personajes retorciéndose, genéricos; y hay transferencias de motivaciones entre lo personal y lo que se hace público. La recurrencia de este dibujo me dice que el tema es para mí algo más profundo, que un recurso para dibujar. Es saberse involucrada, conociendo que hay que poner mucho cuidado en cómo abordar esta necesidad. Esto forma parte integrante de los *datos iniciales* que conforman la bitácora visual de la investigación.



Dibujo que muestra, el momento de inflexión en el tema: fosa y baile, se enlazan.

En 2014 con el caso de los estudiantes normalistas de Ayotzinapa en México, realicé un retrato colectivo con algunos de ellos y sus familiares, basándome en sus fotografías.

Doy importancia al retrato individualizado, al interior de la noción de conjunto. Es un primer ensayo de retrato.

Las preguntas iniciales para esta investigación fueron realizadas en contraste con estas experiencias previas y durante ellas, asociado a algunas preconcepciones de la realidad política y de derechos humanos en Chile. Esas preguntas en parte son lo que antes de dibujar al interior del presente proyecto estaba ya dado en las adquisiciones del tema. De allí viene, básicamente, el descartar trabajar una imagen abstracta: la elección de hacer sus retratos. Es lo que el filósofo francés Gilles Deleuze refiere como *los datos* que, en el tiempo que un proyecto ocupa, están en el momento *pre pictórico*. La reflexión estaba encaminada.

La motivación antes y ahora es esencialmente la misma, sólo va definiéndose y tomando más fuerza, atravesando todo el espacio temporal de dedicación al proyecto; conduce, ordena metodológicamente y contribuye a resolver.

La motivación es vivenciada, y está formulada desde una visión bastante abierta como para que seguirla no implique pérdida de flexibilidad. Es una idea central, que está mediando todo el proceso, que me sirve, y a la que sirvo. Estoy todo el tiempo examinándola en su significado y los resultados que voy obteniendo, son examinados contra ella. Como señala el sociólogo y antropólogo francés Edgar Morin, son “los procesos reflexivos inseparables de los procesos de objetivación.”⁴ ¿Cuál es una imagen satisfactoria del detenido desaparecido? Estoy abierta a lo inesperado y trabajo dentro de la incertidumbre, muchas veces provocándola.

Las lecturas realizadas en la maestría para el curso de la Doctora Blanca Gutiérrez Galindo y el trabajo de comprensión y discusión en las sesiones fueron fundamentales al tomar el tema. Éste afloró apoyado en otras tres circunstancias: una experiencia anterior dejada de lado; una noticia política originada en Chile, que mostró el estado de situación de la valoración de los desaparecidos allá en ese minuto; y en que, tuve que realizar una cantidad extra de dibujos (siempre ayuda en el proceso creativo abocarse a tan sólo producir): entonces trabajé irreflexivamente sobre el retorcido erguido y en una serie de autorretratos anotando el propósito del ejercicio: *Bitácora de un dibujo diario conservando el motivo*, con este último, se actualizó la idea —genérica— de hacer retratos.

Todo ello fue generando una masa crítica de elementos que se desviaban del tema inicial de investigación y que necesitaban un impulso para cobrar protagonismo. Para ese

⁴ Edgar Morin, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, (Paris: Unesco, 1999),10

entonces, estaba muy preocupada por mi salud, y tras una conversación, mi profesor guía, el Maestro Javier Anzures Torres, me abrió la posibilidad de hacer una inflexión radical al aseverarme que yo estaba ocupada de la muerte. Agradezco su guía para que yo encontrara el tema de investigación, lo concretara y acotara; su manera de conducir dejando hacer y con muy breves reconducciones, apareció más de una vez durante el trabajo, y respondió realmente a lo que necesitaba. Hice un giro radical, que llevó las cosas desde el tema original, que se centraba en cuerpos que con el motor en su cadera generaban desplazamientos y construían colectivamente el espacio general e intersticios; hacia Chile, la fosa, la representación de los detenidos desaparecidos. Ambos temas se enlazaron formalmente a través del motor en la cadera, presente en la torsión del cuerpo y su relación al espacio; que tenía a su vez, fuerte vínculo con mi experiencia anterior al realizar croquis del natural, trabajando de pie sobre tablero dispuesto en caballete, ocupando el cuerpo para intencionar y direccionar las líneas.



Madre de la familia Salamanca Morales en tres momentos I
técnica mixta sobre cartulina, 2017



Madre de la familia Salamanca Morales en tres momentos II
tinta china, sobre cartulina, 2017



Detenida desaparecida desdoblada, carbón Pitt sobre cartulina, 2016



Detenida desaparecida en dos momentos, carbón Pitt sobre cartulina, 2016

Bitácora de un dibujo diario conservando el motivo: autorretrato, anotando una idea.



1. Vigilancia anímica. Autoconcepto 2. Construir con línea cruzada en distintas direcciones



3. sin anotación de idea
4. En la forma buscar el origen de la línea.
Construir con líneas que tengan energía y partan de un borde, casi como desde una herida.
Pensando en llegar a emplear pocas líneas pero más significativas.



5.- Sin anotación de idea

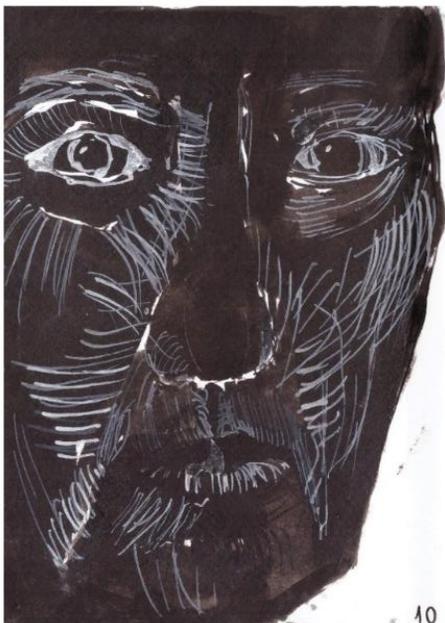
6.- Aquí la forma cuelga de la frente y los ojos; que arman una estructura. Sólo manchas para formas fundamentales. Pocos tonos, lejanos en la escala tonal: más expresivo, más duro. Si encuadro haciendo un acercamiento, y además las estructuras o los planos que arman el volumen no aparecen completos o relacionados, entonces todo se dispersa

7.- Marcando las formas fundamentales mediante manchas amplias y con menos tonos. Línea. Seleccionar.

Desde allí derivó a la reflexión acerca de la fotografía conocida del detenido desaparecido, y comienzo a abandonar la elaboración del *retorcido erguido* para ocuparme de una imagen representacional de las personas, cambiando notablemente el grado de iconicidad en la imagen que elaboro, porque estoy pensando en el *merecer ser vistos*. El planteamiento inicial del tema es la insatisfacción con la imagen existente generando la necesidad de proponer una. Sin más precisión que ésta en su formulación.



Dibujos 8 y 9: Elegir los trazos, ser más sintética en la elección. No reparar en el parecido, darse más libertad en el uso del lenguaje



10. Hacerlo negro para ver cómo cambia



12. Tratando de estructurar. Considerar las "grandes formas"

11. Sin anotación de idea



13. ¿cómo se estudia la forma?

Esta claridad verbal encauzó la investigación, provino de una conversación con la artista Mónica Castillo; mi agradecimiento hacia ella: me ayudó a desentrañar mis intenciones y establecer este planteamiento inicial de trabajo, el que después evolucionó.

El retrato para qué

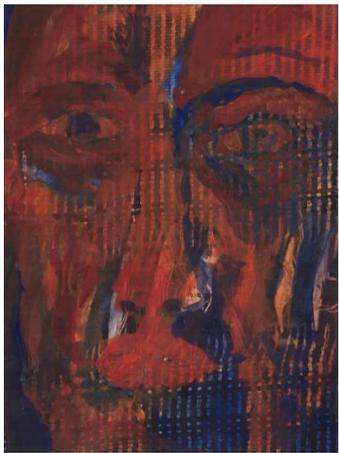
Comencé a hacer sus retratos a partir de la fotografía. Trabajar con la representación concreta, registral, de las personas desaparecidas es importante porque la condición de desaparición requiere de la identidad, convirtiéndose ésta en parte constitutiva de su definición; pero además la interpretación de la fotografía a través del retrato ofrece múltiples enfoques desde lo formal que aportan al tema, generando contenido-formado.

Elaborar *miradas* sobre estas fotografías es a la vez que necesaria, una dimensión que no ha sido muy trabajada. La fotografía se sitúa entre nosotros y ellos, estableciendo una primera relación; de cierta forma el hito a partir del cual desarrollar interés por conocer la verdad de lo que pasó con ellos, ponderar el valor de la justicia y ser capaces de exigirla. Retratar es mirar al rostro del otro.

Considero que tal como la conocemos, la imagen de registro no es suficiente para representar la individualidad de los seres humanos retratados, por lo que se requieren propuestas, basadas en ella.



Arriba: 14. Superponer dos disposiciones distintas rente a la forma. 15. y 16. sin texto
 Abajo: 17 a 20: La trama del tejido pasando por debajo de la trama de las formas a color
 19 y 20: Superposición de formas trasparentadas que se conjugan en una sola. En 20 se empatan



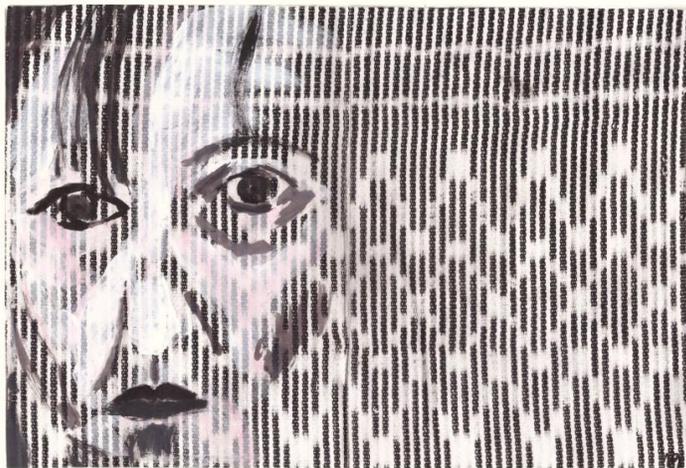
17



18



20



19



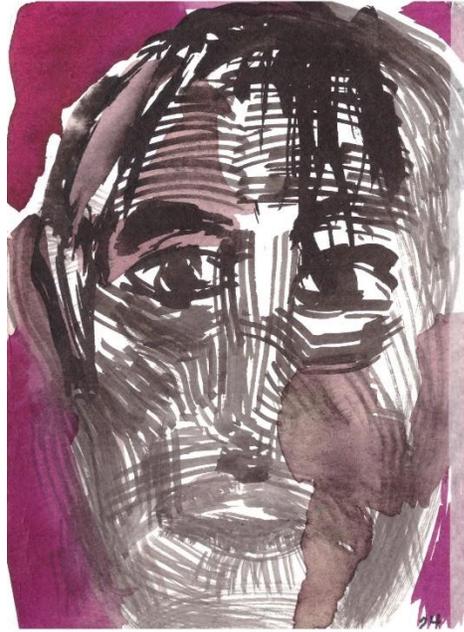
22

*Mientras para
 dibujarse es
 recibirse
 dibujos y formas
 de libélula*

*Dibujar
 nunca es
 siempre
 correr el
 riesgo de hacer
 algo no pensado por uno
 sí. 22*



23



24



25



26

22 Mirarse para dibujarse es reencontrar dibujos y formas de dibujar. Dibujar es también siempre correr el riesgo de hacer algo no probado por uno antes.

23. Dibujar es siempre la posibilidad de hacer un relato nuevo y distinto de lo que dibujamos. Y en ese relato, se cuela de todas formas el relato que está en la base

24. Autorretratarme muchas veces, cada vez que puedo, está permitiendo disponer de un modelo para hacer toda clase de dibujos, que permitan estudiar la forma, practicar un nuevo uso del pincel, o una nueva forma de imagen, darse cuenta de cómo está tu rostro, y también sentirte contenta con tu cara que es lo que te da en estos momentos muchos modos de hacer las cosas

25. Me gusta dibujar pero he dibujado poco en mi vida

26. Dibujarse puede ser un pretexto para tirar rayas, sin importar mucho si te parecen, si eres o no eres. Los ojos siempre muy grandes, y los tengo chicos.

La interpretación de la fotografía desde el dibujo es un aporte de mi trabajo a lo que se ha hecho antes desde el arte y como ejercicio de memoria. Desde la posición de tener una cercanía familiar, pero sin estar en línea directa.

Busco llamar la atención sobre ellos a través de hacer, mirar su rostro, para que éste no nos sea indiferente.

La palabra rostro, ya contiene etimológicamente el hecho de ser visto:

“La etimología de la palabra alemana para rostro, *Gesicht*, permite percibir que un *Ge-sicht* es aquello que es *visto* por quien contempla...”⁵

Lograr un acercamiento a la importancia que la imagen posee para el familiar. Hay que tomar en cuenta, en primer lugar, que nuestro vínculo no es ni podrá ser equiparado al del familiar, que es de diferente naturaleza y antecede al nuestro. En segunda instancia considerar, que para ellos existe una imagen mental de origen perceptual, que no existe para nosotros. Esa imagen mental posee un referente real, características sensoriales, que están mediadas por experiencias particulares que se hacen presentes.



27.
Reaparecen imágenes de antes



28.
...algunas sorprendentemente iguales... una imagen de 1980. Pero eso no fue visible sino hasta terminarla.

⁵ Hans Belting, *Faces: Una Historia del rostro*, (Madrid: Akal, 2021), 20



29



30

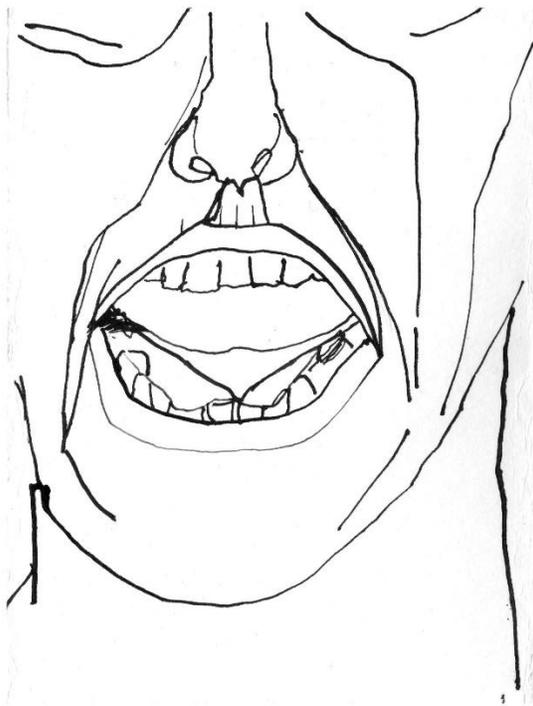
29. Las marcas de la edad ayudan a marcar la forma

30. Anotar y observar las direcciones de los volúmenes y encontrar las formas en el interior del rostro

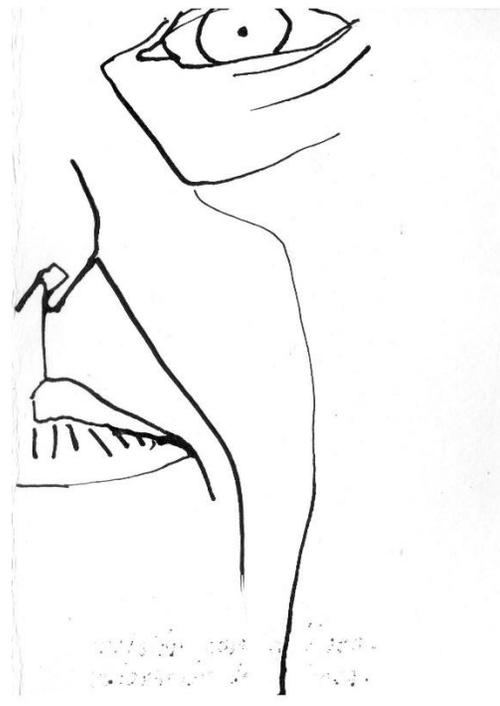
Correr riesgos

Aceptar las direcciones contradictorias

En este dibujo, mejor hubiese sido detenerse casi al inicio, porque el resultado era más claro.



31



32

Dibujar desde donde nacen las formas.

Incisión con la línea

Valoración de la línea



31. Las grandes formas



32. La línea

La imagen interpretativa desde el arte, es necesariamente muy distinta a esa imagen mental, es imposible pensar que pueda siquiera parecersele. Lo que produzco es un objeto para la comunicación, que considera que ésta no es suficiente, porque “no conlleva la comprensión”⁶. Parte de la propuesta de solución está orientada a “la comprensión humana intersubjetiva.” Una comunicación que puede llegar a obrar como una simulación del imaginario mental que los no familiares no poseemos naturalmente. El familiar posee un vínculo íntimo, personal, privado, con la persona antes que con la fotografía; un vínculo de infinitas riquezas y con esa fotografía cuya significación, importancia, cualidad evocativa, etc., sólo él conoce, recrea y desea mantener en privado. Los demás no necesitamos conocer la intimidad real, respetamos el dolor y no queremos transgredir, comprendemos la distancia que de esa privacidad nos corresponde; sin embargo, podemos ir tras la voluntad de compartir con otros nuestra capacidad de mirarlos, y el dibujo es un modo. Un modo de aproximarnos a la cercanía que vive el familiar.

⁶ Morin, *Los siete saberes...*, 42

De alguna manera, intervenir en cómo se comunica la noción desaparecidos, en este caso a través de proponer nuevas imágenes, contribuye a la incorporación de otras comunicaciones, a que algo suceda allí. Porque creo que necesitamos otras imágenes, unas que nos interpelen acerca de la singularidad, la naturaleza subjetiva, que representen una existencia distinta para cada uno de ellos, realizadas por sujetos:

“La comprensión humana sobrepasa la explicación. La explicación es suficiente para la comprensión intelectual u objetiva de las cosas anónimas o materiales. Es insuficiente para la comprensión humana.

Ésta comporta un conocimiento de sujeto a sujeto. Si veo un niño llorando, lo voy a comprender sin medir el grado de salinidad de sus lágrimas y, encontrando en mí mis angustias infantiles, lo identifico conmigo y me identifico con él. Las demás personas se perciben no sólo objetivamente, sino como otro sujeto con el cual uno se identifica y que uno identifica en sí mismo, un ego alter que se vuelve alter ego. Comprender incluye necesariamente un proceso de empatía, de identificación y de proyección. Siempre intersubjetiva, la comprensión necesita apertura, simpatía, generosidad.”⁷

Esto obedece a una personal interpretación de cómo quiero y puedo hacer memoria.

Al hacer propuestas relacionadas con esas imágenes, necesité conocer y evaluar algunas marcas y conceptos filosóficos que se instituyen en ellas como marco de referencia: comenzando por tener en consideración su pertenencia a una comunidad de memoria: la existencia de la sensibilidad individual y colectiva hacia ellas en un marco social, que genera unos criterios de representación. La marca histórica local, el contexto internacional de algunos conceptos que repercutieron para una determinada manifestación local, o la que proviene del ámbito disciplinar: una exposición breve de algunas manifestaciones artísticas en torno a ellas. Del proceso de situarme proviene el concepto, el margen de libertad que logro. Del proceso creativo, del dibujo se fueron orientando búsquedas y preguntas, así como en la investigación teórica del tema. Lo que fue en forma relativamente conjunta.

Hay en la pregunta por la imagen satisfactoria una declaración de insatisfacción con ella en cuanto retrato, a la vez que implícitos los límites del trabajo. Puesto que quiero retratar a personas desaparecidas a partir de sus fotografías, estoy allí estableciendo un marco de limitaciones propias del quehacer disciplinar (cercanía-distanciamiento de la

⁷ Morin, *Los siete saberes...*, 42

mímesis); pero dicho marco también considera las definiciones históricas: es decir, definir cuál es la comprensión acerca de quién es un detenido desaparecido y cómo eso me permite construir un concepto propio de representación para ello.

Guiada por la *práctica como investigación* en el proceso de elaboración del retrato, arribé a resultados que corrigieron o invalidaron el planteamiento inicial (insatisfacción con la imagen disponible) al señalar que no es posible encontrar un retrato satisfactorio, y a partir de la reflexión teórica emergió el planteamiento que establece que es un trabajo de búsqueda; lo que resulta ser de una riqueza importante como respuesta que logra reunir la necesidad de verdad y justicia con el concepto de búsqueda y la inicial razón de ser de mi deseo de que sean mirados, produciendo una suerte de cierre metodológico; mis dibujos como modo de trabajo, como comprensión del dibujo y práctica del mismo, son una construcción técnica para el tema, que produce contenido-formado; conduciendo todo lo anterior a un ejercicio del mirar. Sin el proceso investigativo experimentado por mí, esto no hubiese sucedido. La búsqueda a través del dibujo es mi aporte con esta investigación.

No es tan sólo desde el discurso verbal, que los problemas a resolver aquí se identifican, indagan, contrastan, validan o comunican. Una parte importante depende exclusivamente de ver la obra, en ciertos aspectos es irreductible a palabras.

Desconozco si la obra será o no una respuesta al problema, si las obras que hago son una solución, pero es una propuesta de solución; la que además, y como veremos, se caracteriza por un resultado abierto en el tiempo.

Mi subjetividad al dibujar es parte de ese captar la presencia, es un ponerme en el lugar de ese otro y también poner parte mía en esa ida a su encuentro, de tal modo que el retrato realizado, es y también en cierta medida, un autorretrato en el del otro.

Me veo confrontada ante una necesaria mímesis en el tratamiento de la imagen, derivada del carácter de desaparecido, a la vez que deseo una respuesta que marque una individualidad, sin contar con el modelo a retratar. Esto justifica y demanda explicitar las concepciones de arte, dibujo y retrato presentes en este trabajo.

Nos encontramos implicados en el tema porque nuestra realidad chilena, sin ser ésta la única razón, y sin reconocerlo abiertamente, se ha construido a partir de allí: la sociedad se ha configurado en parte importante, sobre el hecho de la desaparición forzada que como mecanismo de represión permitió a la dictadura la instauración de un nuevo ordenamiento social, económico y sobre todo, cultural. Hoy en día en la

democracia post dictatorial tenemos el silencio, el negacionismo y la impunidad de delitos de *lesa humanidad*; con lo que conlleva para familiares y sociedad.

La imagen de los detenidos desaparecidos es considerada por un sector como una insistencia fuera de lugar. La lógica y tolerancia del abuso, el miedo y su instauración como logro de la dictadura sigue siendo funcional al status quo, la destrucción de los lazos de solidaridad y emocionalidad, la desconfianza. Creando las condiciones para el retorno de modos totalitarios en la convivencia social.

Algunas de las preguntas que se han formulado a lo largo del trabajo

¿Quién es un detenido desaparecido en Chile?, ¿cuál es la imagen que de él conocemos?, ¿podemos contar con otras imágenes de ellos? Interesa responder con imágenes a la pregunta de cómo representarlo. Para responderlo contribuye comenzar reflexionando sobre quién es, cómo se le concibe o se le tiene en la memoria, cómo ha sido la imagen que de él se ha hecho.

¿Es necesario contar con una imagen distinta?, ¿cómo debiera ser dicha imagen?, ¿quién está llamado a realizarla?, ¿qué puede provocar una nueva imagen?, ¿qué es indeseable provocar con dicha imagen?, ¿debe pedirse permiso a familiares?, ¿es suficiente con una imagen?, ¿de qué manera la nueva imagen puede involucrar las nociones de verdad y justicia?, ¿funciona sólo apelando a la emocionalidad del espectador o es capaz de generar en él una interrogante?, ¿es el dibujo un modo de trabajo más adecuado que otros para realizar la propuesta?

Metodología y marco teórico

Se trata de la *práctica como investigación*, modelo investigativo de enfoque constructivista: se considera que la interpretación es la condición básica de la investigación, la metodología determina la comprensión: “los resultados son ‘literalmente creados’ en el proceso de investigación” y se establece una relación de mutua influencia entre el investigador y lo investigado, que es compleja porque no se pueden, ni es necesario separar los elementos, los que van a estar asociados a propósitos y significados, donde se busca incidir. La práctica es el centro del trabajo, que se inicia en la práctica misma y se desarrolla por su intermedio, existiendo en ella el conocimiento fenomenológico, la reflexión crítica y el conocimiento conceptual.⁸

⁸ María José Contreras Lorenzini, “La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana”, *Poiésis*, n. 21-22, (2013): 76, DOI:[10.22409/poiesis.1421-22.71-86](https://doi.org/10.22409/poiesis.1421-22.71-86)

“...son los actores específicos, en lugares y tiempos delimitados quienes forman significados a partir de eventos y fenómenos, a través de prolongados y complejos procesos de interacción social que implican historia, lugar y acción.”⁹

Mi modo de trabajar ha sido tan solo cercano a ello. Lo caracterizo así pues la capacidad de intervención política e incidencia en el medio es algo que se encuentra al margen de lo aquí desarrollado, al menos no en hechos; aunque existe realmente dicha concepción e incidencia; pero a un nivel muy mínimo y no consignado. Motivos por los cuales puedo definir que la investigación ha de describirse a medio camino entre *investigación artística en artes visuales*, la que busca la producción de obra, y *práctica como investigación* o investigación en la práctica, que va según entiendo detrás de la construcción de un concepto y de la incidencia en el medio político.

Las interrogantes, los desafíos y las maneras de resolver conjuntan teoría y práctica, obteniendo como resultado obra y documento escrito, que se han ido generando mutuamente. El trabajo se ha desarrollado como práctica de investigación, he partido de una impugnación – estableciendo mi insatisfacción con la imagen con que contamos- y una propuesta de solución, la cual ha resultado nuevamente insatisfactoria; pero ha ido generando pautas de trabajo y bifurcaciones en el proyecto. He trabajado explorando posibilidades, más no me he mantenido en ellas, generándose nuevas opciones. Esto ha dado por resultado que la forma de trabajo ha titulado el proyecto, caracterizándolo y siendo a su vez acorde con los planteamientos históricos y políticos que van asociados.

Esta manera de investigar funciona con un interés o inquietud sostenido en el tiempo. Hay flexibilidad para interrumpir caminos trazados y abrir nuevas brechas, retomar lo anterior y superponer resultados. Es un modo de investigar que va incorporando los aprendizajes según la significación que tienen para la motivación central, y le van otorgando relevancia: el tema se acota, no obstante también crece. Y esto aumenta su definición y amplitud hasta un punto en que hay vías suspendidas que comienzan a descartarse o se retoman. La escritura a la par del proceso lo entorpece, pero también lo ayuda. Así, uno trabaja en un entorno entre definido y ambiguo. Sin presión por el rendimiento y por la evaluación de los resultados, lo que no significa que no exista cantidad de labor, evaluación de su calidad y consideración hacia ello, sino que están

⁹ Fernando Hernández, Héctor Julio Pérez López y Maricarmen Gómez Muntané, *Bases para un debate sobre investigación artística*. (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2006), 27
https://sede.educacion.gob.es/publiventa/download.action?f_codigo_agc=12147_19

guiadas por la motivación general que permea todo el trabajo (la propuesta de una imagen adecuada para el detenido desaparecido) y no por éstas en sí mismas (cantidad y calidad de resultados) que poseen un estado de suspensión momentánea, mientras se están produciendo y se están considerando. Esto, de alguna manera, está incorporando el carácter polisémico del lenguaje visual a la manera de abordar la investigación y trae dificultades en el plano del texto, para organizar una lógica lineal que estructure la información en el formato de tesis, al que me es más fácil proporcionarle precisión en el lenguaje que progresión ordenada y no recurrente y enlazada en forma múltiple. Resulta necesario que lo que es de carácter global e intuitivo pueda ser expuesto en una lógica verbal, que es secuencial y analítica. El proceso creativo experimentado se ve mejor reflejado en el esquema conceptual de los Medios Interactivos, que funcionan multidimensionalmente porque todo está “tejido en conjunto”, donde el contenido se organiza en torno a un centro que es el interés, que enlaza a derivaciones que por razones prácticas se limitan. Esto produce unidades que contienen un concepto pero que necesitan introducirse con una contextualización del mismo, especialmente cuando el tema requiere ser visto en un contexto sociopolítico e histórico; es decir, no es un asunto meramente formal. Eso produce repeticiones.

El proceso de trabajo es metacognitivo: uno sostiene un diálogo interno mientras hace las imágenes. Se tiene conciencia acerca de lo que sabe de sí misma en el dibujo, conjuntamente con el entendimiento que uno tiene de la tarea que está realizando al dibujar. Además, uno conoce y se da cuenta de qué estrategias está empleando para resolver en tanto valoraciones intelectuales y procedimientos, siendo consciente de que median los resultados. Por tanto, cambiar de estrategia no es azaroso.

Aquí he seguido un proceso de investigación artística, que incorpora la metacognición. Reflexionando sobre lo sensible e imaginario y el propio pensamiento y conocimiento en el dibujo como práctica artística con su especificidad, y en la postura valórica y política frente a la desaparición en Chile; así cómo se relacionan ambos asuntos.

Este proyecto, aunque muy relacionado con el proceso creativo en particular, no se trata de él. Ese es el motivo por el cual no se presenta el trabajo a manera de bitácora.

Brad Haseman, investigador, docente y académico australiano dedicado a la práctica creativa como investigación (entre otros) discute y señala¹⁰ cuáles son los elementos fundamentales de un marco de actuación para señalar que se trata de *investigación*.¹¹

“Según Brad Haseman (2006) muchas veces las prácticas como investigación no parten de una pregunta, sino que se formulan a partir de un interés. Esto permite que el diseño metodológico exploratorio sea también más fluido y pueda emerger en el curso de la acción. No solo las preguntas iniciales, sino que también la hipótesis de investigación pueden surgir *a posteriori*, siendo la propia práctica investigativa la que en un determinado momento ilumina su formulación. En una práctica como investigación la dosis de incertidumbre es mayor porque no todo puede formularse en palabras y, por tanto, no todo “aparece” en forma clara. Es por esto que el rol de la hipótesis es particular puesto que esta nunca puede ser del todo “probada” como sería por ejemplo en un experimento. Lo que queda probado a nivel de la experimentación es que se puede experimentar, que se pueden proponer nuevas ligazones, que es factible generar nuevas experiencias para dar cuenta de posibles respuestas que en general son únicas e idiosincráticas.”¹²

El trabajo implica el registro y reflexión sobre la experiencia de dibujo, lectura y escritura de textos; éstos se hallan dispersos y no desarrollados formalmente en un cuerpo de Portafolio reflexivo o Bitácora, no constituyen una propuesta de seguimiento del proceso creativo, pero han conformado la reflexión donde se ha buscado tener claridad y focalización en las preguntas en tanto guías que permiten explorar el tema.

“...la práctica como investigación exige tener claras las preguntas y diseñar (aunque esto varíe en el camino) una cierta metodología. Las preguntas, al igual que en la investigación científica deben ser específicas para lograr orientar el proceso. Una buena pregunta delimita el ámbito de acción performativa y encuadra la experimentación. Además, en una práctica como investigación lo más relevante es el

¹⁰ Brad Haseman, “Tightrope Writing: Creative Writing Programs in the RQF Environment”, (conferencia en Queensland University of Technology, en 2006), *TEXT*, Vol. 11, No 1, (2007): <http://www.textjournal.com.au/april07/haseman.htm>, consultado el 18.12.2022

“Escritura en la cuerda floja: programas de escritura creativa en el entorno RQF”, *TEXT* Vol 11, No 1, (2007): <http://www.textjournal.com.au/april07/haseman.htm>, consultado el 18.12.2022

¹¹ Haseman, “Tightrope Writing...”, 2007, 4 <http://www.textjournal.com.au/april07/haseman.htm>, consultado el 18.12.2022, (traducción mía)

¹² Haseman, B. C. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*, v. 118, p. 98-106, 2006.en: Contreras Lorenzini, “La práctica como investigación,...”, 77

proceso de indagación y la experimentación: el fin último es explorar, no crear. En eso difiere de la indagación artística que busca crear una obra, un producto artístico. En la práctica como investigación el propósito es autorreflexivo y busca generar nuevo conocimiento (encarnado, práctico), no (necesariamente) crear una obra de valor estético (aunque esto también puede darse).”¹³

Todo se desarrolla en torno a la propuesta de imágenes, las que, además, se elaboran a partir de fotografías; por ello la lectura de obras gravita sobre el modo de resolver la tesis: Las dificultades que necesariamente se presentan en el proceso de trabajo creativo; relativas a definiciones, delimitaciones y problematizaciones pertinentes al tema, requerían valerse de conceptos aplicados —como metodología— los que en cualquier y en todo momento me permitieran mantener el vínculo entre la propuesta de soluciones en obra y los fundamentos conceptuales que seleccionan, acotan y preguntan desde el texto.

La lectura de obras es el nexo metodológico que ocupo entre el mundo de lo teórico y lo práctico, que me permite sistematizar los procesos, consignarlos por escrito y cambiar el rumbo. Y sucede mientras trabajo. La lectura de obras también es mi concepción sobre el proceso de trabajo, concibo los dibujos como soluciones, construcciones técnicas y medidas de referencia en relación a los dibujos que les preceden o prosiguen.

Formando parte del planteamiento de la pregunta se encuentra la elección de un marco histórico para situar y comprender quién es culturalmente el detenido desaparecido, de tal manera de establecer elementos para representarlo; en ello se comprometen los primeros dos capítulos de la presente tesis. En el capítulo primero se busca definir a la persona detenida desaparecida en lo que entiendo como el sentir de la sociedad, en el segundo situar y definir su imagen, quedando el capítulo tercero, sobre la memoria, como un puente entre el planteamiento del problema y la construcción técnica: la elaboración disciplinar, en la obra de otros que se ejemplifica en el capítulo cuarto, y el proceso personal descrito en los capítulos quinto y sexto.



“Manifestantes frente a La Moneda”

Marzo 1, 1991

Fotógrafo: Luis Navarro

Tomado de: Archivo del Periódico Fortín Mapocho.

En la manta aparecen pintadas la imagen que se divulgó de una víctima en la fosa de Pisagua, junto a la fotografía de Pinochet y alambres de púas.

<https://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/manifestantes-frente-a-la-moneda/>

¹³Contreras Lorenzini, “La práctica como investigación...”, 80

Capítulo 1. El problema de la desaparición en Chile

Preguntas sobre el detenido desaparecido: transmisión del concepto, uso de su memoria y olvido

Aquí voy a proporcionar una noción general de la desaparición forzada en Chile durante la dictadura cívico militar, para situar la problemática del dibujo representativo del detenido desaparecido. Lo hago sin pretender ocupar el lugar del historiador, y al estar el tema inserto en la historia social de la memoria, esbozaré respuestas a preguntas parecidas a las que el historiador Peter Burke nos señala como las que son propias ella:

“La historia social de la memoria intenta responder a tres grandes preguntas: ¿cuáles son las formas de transmisión de los recuerdos públicos y cómo han cambiado en el tiempo? ¿Cuáles son los usos de esos recuerdos, del pasado, y cómo han cambiado? Y, a la inversa, ¿cuáles son los usos del olvido?”¹⁴

Apoyándome en un marco histórico muy general e intercambiando la noción *recuerdos públicos* por *recuerdos públicos de los detenidos desaparecidos*, formulo acá las preguntas de Burke de la siguiente manera: ¿Cuál es el significado de las palabras detenido desaparecido?, ¿Cuáles son las formas de transmisión del concepto detenidos desaparecidos y cómo han cambiado en el tiempo, o en qué punto creo que estamos? ¿Cuáles son los usos de sus imágenes y significado en el pasado y cómo han cambiado? Y: ¿De qué manera apreciamos el olvido?; ¿son olvidados o no, y para qué?

Tres hitos históricos me permiten ordenar un poco los contenidos en dos grandes momentos: dictadura y vuelta a la democracia. Estos hitos son el montaje comunicacional con la Lista de los 119, conocido como “Operación Colombo”, planificada y llevada a cabo por la Dirección de Inteligencia Nacional en 1975; el hallazgo de osamentas en los hornos de cal en Lonquén en 1978, su investigación y posterior denegación de entrega de los restos, ambos durante la dictadura; y el descubrimiento de la fosa de Pisagua en 1990, justo a la vuelta a la democracia.

La *Operación Colombo* o caso de *La lista de los 119*, ejemplifica el rol que cumplen los medios de prensa chilenos en la construcción del significado detenido desaparecido como

¹⁴ Peter Burke, “La Historia como memoria colectiva”, en *Formas de Historia cultural*, Peter Burke, 65-85, (Madrid: Alianza Editorial, 2006), 69

una realidad que el poder describe, difunde, y autoritariamente impone: a la vez que la persona desaparecida es descrita como *enemigo interno*, se construye un mensaje amenazando con lo que les sucederá a quienes se involucran contra la dictadura: no están desaparecidos sino muertos, con lo que también se pretende que familiares desistan de buscarlos y de obtener con las autoridades la verdad de los hechos—pues las familias cuentan con información no coincidente de cada uno de los suyos, lo que les evidencia el montaje—, y a la vez una declaración de la autoridad, de ser dueños de elaborar relatos oficiales de *impunidad*, con lo cual se evidencia una vez más la imposición de un relato, la denegación de justicia y se muestra su actuación en el extranjero, siendo éste un preludio de la Operación Cóndor. Amedrentan, descalifican y gobiernan dictatorialmente. Quizás esta vez, sin ser la primera, impacta por mostrar desembozadamente la certeza de considerarse impunes.

Se trató de Jóvenes, en su mayoría (94 de los 119) militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), que fueron secuestrados, torturados y hechos desaparecer entre 1974 y 1975. La Dirección de Inteligencia Nacional intentó ocultarlo y a la vez tergiversarlo con una burda maniobra comunicacional que consistió en publicar los días 23 y 24 de julio de 1975, en Argentina y Brasil, unas listas de nombres que reunidas dan el total de 119 personas entre hombres y mujeres, correspondiente a la lista que sus familiares habían presentado en un recurso de amparo, conteniendo idénticas faltas de ortografía. Las falsas noticias señalaban que habían sido muertos en enfrentamientos entre sí por rencillas internas, publicando que se “habían *exterminado*”. La noticia fue replicadas en los medios de prensa chilenos lo que significó de una parte, la divulgación de un relato falso y difamatorio, por distintos voceros a cargo de distintas partes de la mentira, generando en conjunto un todo ambiguo y ambivalente, que pretendía exonerar de responsabilidades a los verdaderos criminales, justificar la persecución e infundir temor a la población chilena por supuestos actos terroristas que las víctimas estarían preparando desde el extranjero en su contra. Señalaba que habían abandonado el país por propia voluntad y se hacían buscar como desaparecidos. La inexistencia de los medios periodísticos extranjeros fue indagada y desacreditada por la prensa internacional. De esta operación procede el titular de prensa chileno: “Exterminados como ratones”. Estos hechos sintetizan el significado dictatorial para detenido desaparecido: *enemigo interno, sujeto a impunidad y denigrado: indigno*.

El hallazgo de cuerpos en *los hornos de Lonquén* pone término al uso oficial del adjetivo *presunto*, da curso a la existencia del uso *detenido desaparecido* en la

nomenclatura, a la vez que ofrece un testimonio de la elaboración de su ficha que es un importante objeto para comunicar quién es. Pero también desencadena la masiva exhumación de cadáveres ordenada por Pinochet para aniquilar todo vestigio y que fue nombrada *operación retiro de televisores*. A pesar de haber sido encontrados e investigados por la medicina forense, los cuerpos no son entregados a sus familiares sino depositados en una fosa común: la descarada negación de su entrega a un pueblo y familiares en el mismo momento en que están esperándolos para brindar un sepelio. *No hay honores*. Impiden la dignidad de los ritos fúnebres, característica de la desaparición.

Justo después del retorno a la democracia con el descubrimiento de la *fosa del cementerio de Pisagua*, se producen para el mismo hecho y en forma sucesiva: el descubrimiento de cuerpos, el impacto comunicacional y la desaparición de la noticia. La transición a la democracia muestra su imposibilidad de llevar adelante la investigación —la que pasa a la justicia militar— y la comunicación de la información que por la misma razón anterior, desaparece: la verdad sigue siendo difícil de conocer y escasamente se divulga, hasta que se produzca el aniversario de los cuarenta años del golpe en 2013. El *ocultamiento, la falta de visibilidad*.

Qué significa detenido desaparecido

“No había entre nosotros nadie con experiencia forense y el Instituto Médico Legal era controlado por la dictadura. Con la ayuda de un abogado de la Universidad de Chile empezamos a construir fichas antropomórficas de las víctimas. Hay que recordar que hasta entonces las familias los buscaban vivos. Nosotros tuvimos que empezar a preguntarles por la estatura, si habían tenido lesiones en vida, si tenían fichas dentales, qué ropa usaban. No todos tenían fotos. En ese tiempo mucha gente se hacía la ropa. Empezaron a llegar con botones, trozos de tela. Fue muy duro, muy duro”¹⁵

Cuando queremos consignar modos de transmisión del concepto detenido desaparecido, a la ficha le corresponde ser un formato inicial. Va a mediar la relación de las otras personas, la de los que no lo conocieron, con el desaparecido.

¹⁵ Alejandra Matus, “Los casos de Los Archivos del Cardenal” *Lonquén: el fin del adjetivo presunto*, 5, <http://web.archive.org/web/20111205235246/>, <http://www.casosvicaria.udcl/lonquen-el-fin-del-adjetivo-presunto/5/>

De la cita acá arriba, emerge el dato sensible de la situación del familiar en ese momento: tiene que diferenciar en su memoria del ser querido, lo que es útil consignar en la elaboración de la ficha, y dejar fuera la relación afectiva que con él se tiene. Entre la representación técnica mediante una ficha antropométrica y la representación íntima que tiene quien proporciona los datos para elaborarla, en algún minuto puede quedar perplejo: la memoria de la persona viva se suspende, dejando fuera toda la memoria afectiva para proporcionar el dato morfológico y métrico, objetivo y taxativo: sexo, edad, estatura, las características particulares. La memoria personal y privada del familiar, se escinde para comunicar su versión pública. Es un momento importante de la memoria social, uno constituyente. Va a acompañar por siempre a quien proporcionó los datos.

A este momento de la inflexión entre el afecto y el dato se remiten mis dibujos, constituyéndose en el centro de mi propuesta. No sólo el dolor es incomunicable, lo es también el afecto, me concentro en este último pues creo que hay una privación de su expresión, en la dimensión que a cada uno pueda corresponder.

Es un punto de inflexión en la búsqueda, que da inicio al duelo sin poder declararlo, porque sitúa en un mismo momento sin transición y con la misma o equivalente potencia, las posibilidades de encontrar con vida, muerto e inclusive de no encontrar. Es anterior a la fotografía del detenido desaparecido como representación del mismo.

“En los familiares el proceso del duelo está detenido, suspendido en el tiempo. No existe duelo, porque en los familiares de detenidos desaparecidos habrá siempre una polémica entre la vida y la muerte, porque ni la continuación de la vida ni la muerte han podido ser confirmadas”¹⁶

La fotografía, seamos o no conscientes de ello, ya lleva esta marca de la ficha, de la pérdida de parte de la íntima memoria, del abismo entre cómo evoca el familiar y el elemento tangible —la foto—, que lo representa para los demás. Encarna para el familiar o conocido, una privacidad que ha sido necesario dar a conocer.

Para el familiar directo la desaparición significa un trauma que podrá tener importantes consecuencias para su salud mental, al menos significar un duro proceso de elaboración. Cobra importancia la construcción y la reconstrucción de la memoria, individual y social, respecto de esta persona que se define por pertenencia a un colectivo, con la que a su vez comparte una historia personal, al que aún no se ha nombrado como detenido desaparecido; al que nombra de otra manera, con íntima cercanía. Aparecerán una serie

¹⁶ Paz Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos: una mirada médica, psicológica y política*, (Santiago de Chile: LOM, 2017),132

de indeterminaciones en la representación espacial y temporal, y también física, como características omnipresentes en la elaboración de esa memoria en la que también intervienen la búsqueda y la respuesta social, esta última conformada por un sector de los directamente afectados al que se suma uno que apoya, pero también por otro radicalmente opuesto, caracterizado por la negación, la censura, el intento de borramiento, tergiversación, impunidad, silencio y búsqueda del olvido. En esta disputa por la memoria, la fotografía —que ocupó como referencia para dibujar— es una bandera de lucha que lo recuerda, testifica, y reivindica.

“..., en el caso de la desaparición o de la tortura, no existen espectadores directos de la escena, sino individuos aislados los familiares- que buscan resolver un enigma, que deben descubrir un secreto dejando ellos mismos de obedecer. Estos individuos van a reconocerse entre sí porque los anima la misma tarea, una tarea común que se asimila a una investigación policial salvo que su trayecto será inverso: aquí los progresos de la investigación opacifican la verdad. Una comunidad sentimental, hermanable, va a crearse, unida por la búsqueda de un saber: comprender que los desaparecidos fueron realmente tragados, substraídos. Este saber requiere (pero la paradoja es sólo aparente) volver a la certeza de que ellos existieron realmente. De ahí la extrema importancia de la fotografía: esta ínfima prueba de una existencia contra la incertidumbre que crece.”¹⁷

El concepto también tiene relación con un devenir histórico; la nomenclatura sufre cambios, así como su capacidad de denotar significaciones que le pertenecen. El hallazgo de un número indeterminado de osamentas en los hornos de cal en la localidad de Lonquén, implicó en 1978 el reconocimiento de la existencia de la desaparición de personas y la imposibilidad de seguir utilizando, por parte de la oficialidad, el adjetivo presunto al referirse a los desaparecidos o el seguir poniendo en duda su existencia como lo había hecho el embajador chileno ante la ONU, Sergio Diez en 1975; o el cuestionamiento a sus identidades de parte de la Corte Suprema y el Ministerio del Interior negando sus detenciones.¹⁸

El hallazgo de cuerpos contribuyó a que se fuera perdiendo la esperanza para cientos de familiares de encontrar con vida a los suyos. Significa ausencia e incertidumbre. Lo

¹⁷ Jean Louis Déotte, “El arte en la época de la desaparición”, en, *Políticas y estéticas de la memoria*, Richard, Nelly (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000), 156

¹⁸ “Matus, *Lonquén: el fin del adjetivo presunto*, 8
<http://web.archive.org/web/20111206000719/http://www.casosvicaria.udcl/lonquen-el-fin-del-adjetivo-presunto/8/>

que queda es una nomenclatura que no nos dice gran cosa y que sustituye todo el contenido que sería necesario decir porque se ignora, conoce a medias, o tergiversado, o se silencia.

“La palabra “desaparecidos” sigue estando en los discursos. Está presente aunque no transmita informaciones, aunque no se inserte en ningún relato histórico y aunque los familiares no puedan transmitir lo que saben a todos y cada uno. Su propia memoria ha quedado trunca, más allá de los discursos políticos desarrollados: tan privada, tan frágil en alguna medida, abierta a todas las representaciones. El desaparecido-héroe. El desaparecido-hijo-ejemplar. El desaparecido-padre-en-lucha-por-sus-ideales.”¹⁹

En una sociedad que no ha acabado de comprender y tomar conciencia, acerca del significado que tiene el que se haga desaparecer personas, de las consecuencias de obliterarlo; que quede impune, se desconozca toda la verdad y se pretenda pasar página.

Un detenido desaparecido fue durante la dictadura un *status* sin respaldo jurídico. Lo que existió fue el establecimiento de la “muerte presunta”, condición rechazada por familiares pues implica aceptar la muerte sin la existencia de un cuerpo y una situación ambigua en la procuración de justicia; posteriormente a la dictadura se admite la calidad de detenido desaparecido en forma oficial; sin embargo el merecimiento de justicia no se contempla. En democracia el establecimiento de la categoría jurídica de *desaparición forzada*, implica que la desaparición es un crimen de *lesa humanidad*.

“Un documento redactado por los miembros de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación en 1996 establece que “la calidad de detenido desaparecido se configura cuando se produce la privación de libertad de una persona por parte de agentes del Estado o personas o grupos de personas que actúan con su autorización, apoyo o aquiescencia, seguida de la falta de información sobre su suerte, destino o paradero”²⁰

En la mayor parte de los casos es la ausencia permanente y definitiva de una persona, de su cuerpo. Se desconoce totalmente su paradero, y es muy posible que jamás se llegue a saber. En contados casos se han encontrado e identificado restos: se vive un largo proceso de identificación que culmina en el encuentro entre el familiar y unos

¹⁹ Antonia García Castro, *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile*, (Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 2011), 278

²⁰ Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR), “Informe sobre calificación de víctimas de violaciones de derechos humanos y de la violencia política” en García Castro, *La muerte lenta de los desaparecidos...*, 29.

huesos que, en tanto restos no son los naturales de una muerte: “tener un cráneo, un hueso en la mano, nadie tiene eso” así lo expresa Corina Maureira Muñoz respecto de su relación con sus familiares: su padre y cuatro hermanos campesinos fueron asesinados en Lonquén y los restos encontrados en un horno de cal.²¹ Se manifiesta una distancia muy grande con la vida, no hay en la apariencia referentes de la persona cuando estaba viva. Se rompe la dignidad del cuerpo que se conserva en la memoria. En este encuentro de identificación de los restos, se desenvuelve un protocolo técnico en el cual el familiar debe recibir una cuenta pormenorizada del informe forense: el documental de Silvio Caiozzi, *Fernando ha vuelto*²² lo muestra en su sensibilidad y crudeza.

Aunque aparezcan restos y pueda dárseles sepultura, se trata aún de un desaparecido: esa condición no se pierde del todo.

Al inicio de la dictadura no estaba tan claro que podían desaparecer, eran *los no ubicados*; en el testimonio de Jorge Montealegre acerca de su detención en el Estadio Nacional, se lee cómo es consciente de no tener existencia a la par que no existe aún la nomenclatura para ello, que comienza a usarse h.1974; él no se considera desaparecido, pero se encuentra entre paréntesis:

“Vivir en el Estadio era vivir en la incertidumbre. Nos contaban, nos pasaban lista, nos cambiaban de lugar, nos asignaban una frazada y un rancho; pero todo ello no nos daba necesariamente una “existencia” (estar en el Estadio era como estar entre paréntesis). Las dos semanas sin ser interrogado me tenían en ascuas. Los prisioneros sabíamos dónde estábamos, pero ¿tenían esa información nuestros parientes y amigos? Los desaparecidos no saben que están desaparecidos. Más aún, la palabra “desaparecidos” todavía no se instalaba en mi vocabulario”²³.

Desde la mirada de la víctima: mientras vive, sobrevive en el temor y la incertidumbre. Está a total merced de sus captores. Fue tomado a la fuerza. Sus familiares desconocen dónde se encuentra y si está vivo o muerto. Mientras permanezca desaparecido no tendrán total certeza de su muerte.

²¹ “Conversando con Corina Maureira en la tumba Memorial de las víctimas de Lonquén”, video de página Facebook de Gustavo Sepúlveda de Lonquén, 20:57, publicado el 8 de octubre de 2016, consultado 12.06.2023

<https://www.facebook.com/100003050745467/videos/978294858948863/>

²² Caiozzi, Silvio, director, “Fernando ha vuelto”. cortometraje documental, 31 min. 1998. Chile, <https://cinechile.cl/pelicula/fernando-ha-vuelto/>
<https://www.13.cl/programas/silvio-caiozzi/peliculas/fernando-ha-vuelto>

²³ Jorge Montealegre, *Frazadas del Estadio Nacional*, (Santiago: LOM, 2014),127

Es, en forma importante un asesinato político, lo que conlleva el asesinato de la confianza en la capacidad de efectuar cambios: es la respuesta a la mayor esperanza del pueblo chileno durante el gobierno de Allende: la certeza de ser dueños de su destino, de poder construir una sociedad distinta.

Para una parte importante de la población estos conceptos ya están claros en los años ochenta,²⁴ forman parte de la activación de la protesta social durante la dictadura, y a partir de ella se difunden aún más, pero hoy en día a pesar de la cantidad y calidad de información disponible, los conceptos no aparecen para todos integrados de manera adecuada: no se asume bien la relación entre la dignidad de la persona humana, y el orden político fundado en ella, parecen creer que es posible considerarse una democracia sin respetar los derechos humanos. Como si no estuviera asumido plenamente el principio de la dignidad humana como base de los derechos humanos, que un Estado democrático protege, respeta y garantiza, por principio ético e ineludible.

Reunión, disposición y encubrimiento de la información

En torno a las personas desaparecidas se ha desarrollado una labor compleja de investigación y acumulación de información para constituir el Archivo, que lleva la marca de su origen y función. De sus versiones electrónicas de divulgación provienen los materiales que me han servido de apoyo: foto y referencias de cada caso.

En un camino difícil, familiares, la Vicaría de la Solidaridad, organizaciones políticas o gremiales, abogados; han reconstituido y consignado con rigor la historia de los desaparecidos mediante la reunión de los documentos para su utilización en presentación de demandas judiciales, con diversos testimonios, entre ellos de sobrevivientes de campos de reclusión que acudieron a una Notaría a rendir testimonio al momento de salir en libertad, ejercicios que no son fáciles. A los que se han sumado algunas escasas confesiones por parte de victimarios, y hallazgos de restos a los que se les realizan peritajes a través de los cuales logramos acercarnos a un mayor conocimiento. No son buscados los desaparecidos de los cuales no existe una denuncia.²⁵

El rigor en esta documentación orientada a la identificación, búsqueda, presentación de recursos de amparo por parte de abogados, denuncia y demanda de justicia para las víctimas; ha sido imprescindible para registrar los hechos en forma concluyente, consignar

²⁴ Claudio Barrientos "" en *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*, Eugenia Allier, Emilio Crenzel (coord.) (México: Bonilla Artigas Editores: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2015), 109, <https://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/4930>

²⁵ Esto, evidentemente cambia con el Plan Nacional de Búsqueda, (2023)

judicialmente. Las investigaciones de los familiares y otras instancias cruzando datos, elaborando archivo, comportan un gran despliegue de perseverancia, inteligencia, cautela, solidaridad en el trabajo investigativo, costos en persecución e inclusive muerte. El hecho de la desaparición convierte al detenido desaparecido en una persona que forma parte de una trama conceptual para la comprensión de su desaparición, la de los otros, y la construcción de la verdad. Algo de ese concepto de *trama conceptual* se transfiere al modo en que lo abordo.

El desaparecido es expresión del encubrimiento del que criminales y cómplices han sido capaces. El problema de llegar a acceder a identificar los restos, como afirmara en entrevista el Dr. Patricio Bustos, —víctima de derechos humanos y posterior director del Servicio Médico Legal entre 2007 y 2016—, no constituye hoy un asunto de Antropología forense, sino de Historia de Chile; tiene su matriz en un encubrimiento que persiste hasta nuestros días, el que impide encontrar las osamentas, las que han sido buscadas a lo largo del territorio por los familiares, que son quienes han aportado información.

Hay archivos oficiales que están resguardados de la luz pública lo que, evidentemente limita las posibilidades de realizar investigaciones, cruzar información, y hacerlo mientras los agentes represivos se encuentran aún vivos. Los informes de derechos humanos de las comisiones de verdad hacen reserva y secreto de la misma, los nombres y caracterizaciones de los torturadores que fueron recopilados por parte de la Comisión Valech, (Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y/o Tortura, 2004) serán reservados por 50 años²⁶, para un total de casi treinta mil casos, lo que obstruye el derecho a la verdad consagrado internacionalmente para la tortura, la que se considera debe ser investigada y denunciada. Así como el derecho a la justicia y la posibilidad de encontrar los restos. Se ha negado información de los archivos institucionales siendo ésta necesariamente existente, dado que es un insumo indispensable para el funcionamiento de las tareas de organismos oficiales, como lo son las Fuerzas Armadas. El movimiento chileno por los derechos humanos tiene un carácter político y cumple a través de sus acciones un rol legal. La lucha anti dictatorial la iniciaron las mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, AFDD, logrando generar movilizaciones nacionales, las que al menos hasta 1978 fueron en torno a las desapariciones, logrando, además, repercusión a nivel internacional.²⁷

²⁶ En 2023 esta situación cambia, definiéndose que se consultará con las víctimas.

²⁷ Hernán Vidal, *Dar la vida por la vida...*, 198

Para el resto de la sociedad en general el detenido desaparecido es un tema silenciado, que ha quedado resguardado en archivos pre y post dictatoriales, para algunos de éstos últimos, habiendo sido creados con la finalidad de recuperar dicha información, se estableció al concluirlos que un porcentaje de la misma, proporcionada por las víctimas, quedaba vedada por un plazo. Algunas verdades a las que pueda conducir el uso del Archivo están vedadas, entre ellas, obviamente, las que puedan develar organigramas institucionales y nombres. A ello hay que agregar que los archivos de los organismos represivos fueron algunos incinerados y de otros se desconoce su existencia o destino. Peor aún, parte ha sido ocultada por el propio gobierno democrático:

“Partes de archivo encontradas en el entretecho del actual Museo Salvador Allende, ex cuartel general de la Central Nacional de Informaciones (CNI), donde entre otros, se encuentra el diagrama de la estructura de la CNI incluyendo mandos superiores del Estado, fue encontrado en 2005 y confiscado de la visibilidad pública por el gobierno de Ricardo Lagos, parte del mismo ha sido entregado al sitio de memoria Londres 38.”²⁸

Otra manera de negarles ha sido el referirse a ellos sin la debida distinción: en el informe Rettig, (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación: CNVR, 1990-1991), equiparan a víctimas, que algunos hicieron actos de resistencia armada a la dictadura, y perpetradores que a su vez han sido víctimas. Es necesario que se extienda socialmente la consideración acerca de que son víctimas de terrorismo de Estado y no son equiparables en cuanto tales a otras víctimas; aun cuando la vida de cualquier persona vale tanto como la de cualquier otra.

El hecho de que este crimen es cometido por el Estado es fundamental para su tipificación y las consecuencias que ha de tener: hace diferente la restitución de la dignidad humana de las víctimas, la trascendencia del conocimiento de la verdad: el rol imprescindible de la verdad en la elaboración de la memoria, y la comprensión histórica; la reconstitución del tejido social, la reparación del daño causado, el “derecho de acceso a la justicia para conocer la verdad y recibir la reparación correspondiente”.²⁹ Es un delito de *lesa humanidad* y como tal, imprescriptible. Los crímenes de lesa humanidad no se amparan en la obediencia debida. Razones por las cuales no debieran ser conjuntamente enlistados bajo un título de *Caracterización de víctimas*; menos en un informe que se

²⁸ El hallazgo de un archivo de la CNI, 22 de diciembre 2014, entrevista al arquitecto Miguel Lawner, <https://www.youtube.com/watch?v=sxAi48dRU-w> consultado 25.09.2021

²⁹ Aguilar Callo, *Crímenes internacionales y...*, 192-193

llama *de verdad*; aunque sea de *reconciliación*, y se la pretenda, junto con aquellos que al momento de su desaparición y/o muerte eran agentes de servicios secretos del Estado, ya sea que su muerte haya sido causada por otros agentes de sus agrupaciones o por particulares. El Estado tiene el deber de protegernos, cuando clandestinamente y sin apego a la ley sus agentes matan y hacen desaparecer, el atentado es de carácter distinto porque nos ataca quien precisamente tiene la posición de protegernos.

Equipararlos conduce a que las nuevas generaciones signifiquen que tanto eran malos los unos como los otros, lo que en Argentina se ha llamado la “teoría de los dos demonios” término que confronta y equipara responsabilidades que no son equivalentes, no debido a su magnitud sino a su origen, de un lado al Estado y del otro a la izquierda armada: equiparando las responsabilidades del terrorismo de Estado con las acciones contra la dictadura.

“..., en el caso de los derechos humanos, en los resultados de la Comisión Rettig contenidos en el Informe de la Comisión Nacional sobre Verdad y Reconciliación. Aparte la misma conformación de la Comisión, de la que formó parte, por ejemplo, un influyente ex ministro de Pinochet, sin que hubiera representantes de los familiares de las víctimas directas, el hecho que se incluya en la definición de las violaciones a los derechos humanos también a actos terroristas me parece sintomático de este espíritu ecléctico y consensual que equipara lo que fueron crímenes perpetrados desde el Estado militar con actos de resistencia frente a un poder dictatorial. Nos acercamos a considerar así que todos somos culpables, en una u otra medida, de la realización de estas violaciones y que, en todo caso, los crímenes de los terroristas ejercen un cierto contrapeso frente a los crímenes de la dictadura”³⁰

En el Informe Rettig se reconoce responsabilidad del Estado ejerciendo el terrorismo de Estado y la existencia de los detenidos desaparecidos, pero en su afán de “reconciliación” de las partes, se equiparan víctimas al incluir víctimas militares: se establece una simetría en las situaciones de víctimas y victimarios, lo que es expresión de la verdad histórica, oficial y transicional—una verdad no lograda del todo pero al menos admitida socialmente en lo allí expuesto, que establece que se debe buscar la reconciliación cimentándola en situaciones no esclarecidas en su totalidad y además atendidas como “situación de conjunto” pues los victimarios quedan anónimos, se busca

³⁰ Carlos Ruiz, “Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena”, en *Políticas y estéticas de la memoria*, Richard, Nelly, ed. (Santiago de Chile: Ed. Cuarto propio, 2000), 18

un pacto social que está dejando fuera otras violaciones a los derechos humanos, no tiene herramientas para perseguir a los criminales, y busca el perdón. Las víctimas están siendo despojadas de una definición de fondo porque se les confunde con otros, y no hay aplicación de la justicia.

Todo lo señalado puesto en paralelo a la propaganda en contra que divulgó la dictadura, muestra un panorama indicativo de la distancia que existe para la restitución de su dignidad y de la carencia hoy de un necesario desmantelamiento de toda esa información, acción que corresponde hacer a quienes creemos en la necesidad de ello, pero también al Estado, en la dimensión del deber de salvaguardar la democracia.

“...los distintos mecanismos de producción simbólica de la otredad negativizada expropian a los sujetos al aniquilar sus características humanas, los ajenizan de sus historias de vida, de sus proyectos, ideales y valores por los cuales lucharon presentándolos como no humanos, capaces de cualquier atrocidad, siendo los medios masivos de comunicación, una de las herramientas en este proceso de construcción de una alteridad inasimilable, por medio de la difusión de falsos enfrentamientos en los que son presentados como seres descarnados que mueren en su ley; también operan en esta instancia los comunicados oficiales, y las leyes que legitiman privando de derechos a las víctimas.”³¹

La memoria histórica es un concepto que está a su vez, inserto en la disputa. Guarda un vínculo indisoluble con la justicia en el terreno de lo legal y también en el cultural, pero tendenciosamente algunos lo asimilan a sustitución de la Historia, que no lo es. Lo que hace la memoria histórica es organizar los contenidos en una lectura que supera a la mera lista sumatoria de hechos factuales indiscutibles: más allá de sólo enunciarlos, los concatena y proyecta hacia adelante, defendiendo a las víctimas. La memoria histórica constituye un referente para la colectividad que favorece el vínculo en el ejercicio de sus memorias colectivas. Los informes de verdad son memoria histórica, pero pueden contener problemas serios de interpretación como el señalado más arriba respecto de la inclusión de víctimas que no lo son. La memoria histórica ayuda a mantener cohesión basada en la confianza en el otro, contribuye a restituir en parte la cultura que se pretendió borrar con los actos de genocidio, conforma un legado para las generaciones que no vivieron el período: en ese sentido, la memoria histórica, desde el contexto

³¹ Pérez Ramos, “El Genocidio en Chile: la construcción sociodiscursiva de la verdad”, en: *Terrorismo de Estado y genocidio en América Latina*, (Buenos Aires: Prometeo - PNUD, 2009), 21

presente, hace justicia a lo que se pretendió eliminar, y permite un espacio para recuperar la esperanza en que se puede ser dueños del propio destino.

Calificación de los crímenes. Situación jurídica y justicia. Pertenencia a un grupo

¿Es posible seguir sintiéndose perteneciente a la sociedad, tras ser víctima de crímenes calificados como de lesa humanidad para los que se pretende amnistía?

La desaparición forzada es el arresto, detención o secuestro de personas que son ocultadas por criminales en posición de agentes del Estado: esas personas quedan privadas de la protección legal. Lo hicieron contra civiles en forma de ataque *generalizado o sistemático*, conformando *un plan o una política de actuación*, que es dirigida, mostrando un grado de *organización de sucesión y duración* en el tiempo: *acto inhumano*, recibe el nombre de “crimen contra la humanidad o de lesa humanidad”.³²

Siendo su razón de existir como poderes, el defender la dignidad de derechos de las personas, por el contrario, la destruyen. Por ello, el Estado posee una *responsabilidad estructural*. Fue de carácter sistemático porque la represión fue institucionalizada, los represores fueron funcionarios que contaban con un rol, horario y sueldo asignados.

*Les*a humanidad, significa agraviada humanidad, porque violan principios generales del derecho, motivo por el cual son de competencia internacional, contravienen a la condición humana: causan daño innecesario en las personas, atentan contra la dignidad, la que se encuentra en la base de los principios del Derecho: es decir contravienen el máximo valor de la persona humana, el respeto del valor del hombre en sí. Por ello, ofenden, son ignominiosos e intolerables, injurian a la humanidad, que se ha comprometido a erradicarlos. La finalidad de la persecución del crimen de lesa humanidad es la prevención, sanción y reparación: “en los crímenes internacionales, el concepto de víctima trasciende al individuo o individuos afectados y alcanza definitivamente a la humanidad toda, la cual se convierte en ese sentido, en el sujeto del ataque”³³ Por la existencia de una responsabilidad y derecho humano a nivel planetario, *a la verdad y a la justicia*, son perseguidos internacionalmente, no prescriben (1968) y son inamnistiables. Por su naturaleza y envergadura se distinguen de delitos comunes: no es aplicable la

³² María José López Merino, «El “desaparecido” como sujeto político: una lectura desde Arendt», *Franciscanum* 164, Vol. IVII (2015): 69, <http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v57n164/v57n164a04.pdf>

³³ Gonzalo Aguilar Cavallo, “Crímenes internacionales y la imprescriptibilidad de la acción penal y civil: referencia al caso chileno”, *Revista Ius et Praxis*, Vol 14, N°2 (2008): 162-163 <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-00122008000200006>

noción de eliminar o reducir la pena en razón de un acto humanitario, la sanción tiene proporcionalidad al daño; aunque en Chile se insiste recurrentemente en ello.

No pueden ser amnistiados pues se faltaría a los derechos a la verdad y la justicia de la humanidad toda, que deben cumplirse plenamente, los delitos tienen el estatuto de imprescriptibilidad, sancionarlos cumple el rol de reparar y prevenir. La amnistía busca el olvido; desaparece la realidad histórica tras un borrón y cuenta nueva: no hay delitos, victimarios y víctimas, ni hay verdad. De aplicarse, debiera hacerse después de indagados los delitos: no siempre sucede así. Por convenio de la Corte Suprema de Justicia, la Ley de Amnistía, que no ha sido derogada, dejó de aplicarse en 1998.

La figura del detenido desaparecido está asociada al marco conceptual de los derechos humanos, que deviene una legítima herramienta para la denuncia, relegando el marco político militante, que tendrá que ser recuperado tiempo después. Desde un inicio las consignas de la Agrupación de Familiares han estado centradas en la defensa y afirmación de la vida y de la paz, en la aparición con vida.³⁴ El derecho a la vida, en tanto fundamental universal, está respaldado por instituciones internacionales garantes y desplaza las causas ideológicas. Contribuyó a la supervivencia bajo dictadura y proviene de una cultura transnacional de los DD.HH. del momento —diferentes ONG que apoyan las denuncias desde el exterior— que no otorga importancia al contexto histórico político de cada país, sino, especialmente el derecho a no ser reprimido por tener ideas diferentes.

Lo anterior va a significar que los detenidos desaparecidos sean dados a conocer por sus rasgos identitarios básicos (Crenzel, 2015). Desperfilándose en su concepción la finalidad que tuvo la dictadura en estas desapariciones, siendo ésta la existencia de un “proyecto ideológico, económico y social en el que cobraba sentido esa violencia”³⁵ Proyecto que no involucró únicamente a militares sino también a civiles, que no sólo fueron cómplices sino también responsables, algunos de ellos son políticos activos hoy.

Emilio Crenzel, quien estudia la memoria social y la justicia transicional, se refiere a la despolitización que se produce de la figura del desaparecido político, al incorporarla en lo que él considera una manera forzada a la categoría de genocidio, en este caso en lo

³⁴ Hernán Vidal, *Dar la vida por la vida. Agrupación Chilena de Familiares de Detenidos Desaparecidos (ensayo de Antropología Simbólica)*, (Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1996) 91-92

³⁵ Jaume Peris Blanes, Palazón Sáez, Gema, (coordinadores). “Usos del testimonio y políticas de la memoria. El caso chileno” en Avatares del testimonio en América Latina. *Kamchatka*, N°6 (2015): 560-561. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7818>

sucedido en Argentina.³⁶ Coincidió en que la categoría genocidio, genera una brecha en su caracterización como individuos, además de su despolitización.

Es decir, tenemos que los detenidos desaparecidos *son un grupo*, víctima de terrorismo de Estado³⁷ en virtud de la violación sistemática por éste, de los derechos fundamentales que está determinado a resguardar.

Las categorías empleadas en torno al genocidio —originalmente referidas a grupos nacionales y excluyentes de los grupos políticos— aplican a las realidades y políticas de derechos humanos pues el Estado actuó de manera sistemática en contra de personas caracterizadas por la pertenencia a *grupos nacionales* específicos: son parte de fuerzas políticas presentes en cargos de gobierno, militantes o dirigentes de los partidos de izquierda y sindicalistas obreros y campesinos.³⁸

No hay consenso y en realidad no está claro que exista una mayoría que se encuentre a favor de la defensa de los derechos humanos en Chile, la condena no es transversal (aunque la jurisprudencia los considera como tales) y el compromiso por un *Nunca más Terrorismo de Estado*, tampoco. Por ello existe la disputa por la memoria. Es importante señalar aquí que las víctimas de la dictadura militar encabezada por Pinochet no lo son por razones étnicas, es decir, no son víctimas originalmente pasivas; aunque el sometimiento represivo las convierte en ello, sino en razón de sus ideas y agencia, y que representan una pluralidad de puntos de vista, posiciones y actuaciones políticas. Fueron ejecutados y desaparecidos quienes tenían la capacidad de desarrollar el proyecto socio-político-cultural de la Unidad Popular que la dictadura estaba desmantelando o articular la oposición a la dictadura. Los bandos militares posteriores al golpe y las consignas de la narrativa que se instala, hablan de *hacer limpieza*, de *enemigos de la patria*, de *supresión* de los partidos, de cambio de la Constitución, de *eliminar* al marxismo, de *extirpar el cáncer marxista*, de *comunismo internacional*, del *país salvado de una guerra civil*. El eco de ese discurso se encuentra vigente para algunos, corresponde a la noción enemigo interno de la Escuela de las Américas. Nos refrenda que los desaparecidos lo han sido porque durante la Guerra Fría, Chile se encuentra en el ámbito de influencia

³⁶ Eugenia Allier, Crenzel, Emilio (coord.). *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. (México: Bonilla Artigas Editores: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2015), 55

³⁷ Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos...*, 146

³⁸ Raphael Lemkin, *El dominio del Eje en la Europa ocupada. Leyes de ocupación. Análisis de la administración gubernamental. Propuestas de reparaciones*. (Buenos Aires: Prometeo Libros; Caseros: Univ. Nacional de Tres de Febrero, 2009)

norteamericano. Es un discurso que forma parte de un diseño político que busca la instalación de una mentalidad que va más lejos que el sometimiento por la fuerza propio de las dictaduras, hacia un cambio cultural. Apoyado en el monopolio de los medios de comunicación, falta a la verdad, ha desinformado y denigrado, se encuentra relativamente vigente en la derecha, afecta en mucho al sistema escolar, y tiene la consecuencia de que en el plano cognitivo para la población en general, anula la diversidad y pluralismo como características de las personas desaparecidas, pues las uniforma bajo el concepto enemigo, a la par que es imposible acceder a conocerlo para formarse opinión, o que sus pares posean espacios de manifestación: los testimonios son pocos y durante años no han tenido tribuna oficial. Pero es además un discurso que se usó en una campaña de diez años de duración, en que trabajaron con los jóvenes desde una institucionalidad estatal al efecto creada: Frente Juvenil de Unidad Nacional y Secretaría Nacional de la Juventud, sustituyendo la sociabilidad juvenil contracultural o de militancia política, por una basada en recreación, deportes y festejos asociados a una ritualidad de adhesión y pertenencia, subordinada a jerarquías y a la autoridad, donde formaron líderes que replicaran una identidad de juventud *sana, cristiana y nacionalista, apolítica, leal a la dictadura y a su líder*.³⁹

El desaparecido es un individuo que integra un grupo. Al desear su imagen individualizada he de tener en cuenta esa adscripción: en tanto grupo fueron perseguidos, por su pertenencia a un Chile popular de luchadores sociales, sindicatos, partidos políticos y dirigentes; participaron en lo colectivo como actores en la conformación de un movimiento popular y en las transformaciones políticas durante el gobierno de Allende, y acusados de formar parte o ser adherentes a un gobierno que falsamente la dictadura sindicó como infractor de las normas constitucionales. Su dimensión es colectiva también porque una vez desatado el exterminio de evidente planificación, y frente al cual fue escasa la capacidad de resistencia, ha operado la solidaridad practicada entre sus familiares y la recibida a nivel internacional. En todo momento su figura ha pertenecido a un grupo social amplio, que creyó y trabajó por el éxito del gobierno de Salvador Allende, luchó por el cambio social, una persona con agencia.

³⁹ Yanko González, “ «Así van a ser ustedes porque así los estamos formando»: Juventud, adoctrinamiento y fascistización en la dictadura Chilena, 1973-1983”, *Historia Y Memoria*, N.20 (2020): 97-134 <https://doi.org/10.19053/20275137.n20.2020.9590>

“No todos los dirigentes están muertos. No todos han desaparecido. Pero se eliminó a hombres claves sin los cuales los partidos serían sino destruidos al menos irremediabilmente transformados.”⁴⁰

Trasciende en la definición de lo social, —como señala Halbwachs— aquello que no está ni suscrito a los grupos particulares ni a los plazos de la vida individual. Por eso, la memoria de los detenidos desaparecidos trasciende en la medida en que la sociedad defiende el derecho a la vida, el derecho a un trato humano, valores que nos definen.

Al estar de acuerdo con Halbwachs respecto a que la definición de lo social trasciende los plazos individuales, afirmamos que de ninguna manera es aceptable el argumento de que *no había nacido a la época de los hechos*, y por tanto no me conciernen; que es hoy en día, cincuenta años después, caballito de batalla de la contra-memoria en Chile. Podemos no pertenecer a un grupo, pero pertenecemos a una cultura. La calificación de delito de *lesa humanidad* implica que se respeta la dignidad de derechos del ser humano, lo que no está suscrito a los plazos de la vida individual y por ello el delito es imprescriptible e inamnistiable: no son las circunstancias particulares de los condenados las que priman, sino la necesidad de la sociedad de un *Nunca Más* al Terrorismo de Estado, *Nunca Más* afectar la dignidad de los seres humanos. Sólo así nos sentimos pertenecientes a la sociedad y no expulsados, cual dicta la noción *enemigo interno*.

Impunidad y noción de enemigo interno

La verdad y la justicia fueron objeto de una negociación que otorgó impunidad a los responsables a cambio del traspaso del poder a los civiles; se ha obtenido un poco de ambas. La impunidad suma necesidad, importancia y urgencia a la memoria.

Dos posiciones se confrontan en lo oculto al escrutinio público: la de los militares que tutelan la democracia chilena y se oponen a las investigaciones, amenazando con un nuevo conflicto cívico militar, exigiendo un trato preferencial de los victimarios ante la ley, negándose a aportar información, manteniendo un pacto de silencio entre sus filas exigiendo un pacto de no agresión como condición para la vuelta a la democracia; y las de los miembros de gobiernos civiles post dictadura a favor de los derechos humanos que cedieron o hubieron de ceder y aparentemente se encuentran, hoy en día, amordazados por actos propios que desconocemos. Esa marca está en nuestra vida social: impunidad

⁴⁰ García Castro, *La muerte lenta de los desaparecidos...*, 230

impuesta desde el poder, que se manifiesta en una democracia oligárquica que no vive un proceso de ampliación democrática, afectando a las personas, las familias, la comunidad.

“Desaparecidos y política, desaparecidos y transición, desaparecidos y democracia: ¿cuáles son las relaciones? La respuesta está en el espacio reservado donde se reúnen militares y miembros del gobierno.”⁴¹

Los desaparecidos son reconocidos como sujetos de derecho, pero sus derechos no se cumplen. Las víctimas no son plenamente visibles para la sociedad chilena; aunque han protagonizado una parte fundamental de nuestra historia. No pueden serlo, pues el conocimiento de la verdad y el ejercicio de la justicia romperían el pacto. Aunque nos declaramos democráticos, y los crímenes políticamente se reconocen, se postula la reconciliación, sin que haya existido lo que se caracteriza como justicia transicional y es necesidad de la democracia: verdad, justicia y reparación.

La impunidad resultante se refleja en por ejemplo, cómo actúan las fuerzas del orden contra los manifestantes, o en que no se expande una cultura de los DDHH que exprese un *nosotros* que nos abarque a todos y sea políticamente plural. Nos ha legado un hábito de indiferencia ante el dolor de los otros y una ignorancia negligente acerca de que esta realidad, que dañó la condición humana en la sociedad chilena, nos constituye como sociedad y nos explica en muchas de nuestras dimensiones de lo social.

“¿Qué pasó con los desaparecidos?”

El silencio se instala. Algunos políticos proclamaron la necesidad de encontrar los cuerpos que faltaban. Pero no por eso dirán qué pasó. No es su problema. Su problema es asegurar la gobernabilidad. No importa que los medios que han adoptado sean discutibles incluso en relación a lo que ellos mismos designan como objetivo. El problema de los desaparecidos, en boca de esos hombres, es el de la larga reconquista del poder por los civiles.”⁴²

Algunas de las situaciones que se viven consisten en: gran cantidad de desaparecidos no pueden ser encontrados, algunos de los archivos más importantes fueron incinerados después del triunfo del No y antes de la transmisión del mando; en muchos casos también, aunque la información existe, no está a la mano; o si está, no se actúa. Ha existido tutela del poder militar sobre la democracia: el modelo económico y la Constitución de 1980 fueron protegidos, el poder civil no controla al castrense.

⁴¹ García Castro, *La muerte lenta de los desaparecidos...*, 188

⁴² García Castro, *Ib. ídem*, 273

Protagonismo en responsabilidades políticas por parte de algunos civiles que formaron parte de la dictadura. Torturadores han tenido relevantes cargos públicos en democracia: transitan libremente sin haber sido sometidos a juicio. Cambio cultural generado por la dictadura y vinculado a las desapariciones, producto del cual, la expresión de la subjetividad no se manifiesta libremente: por ejemplo que la relación humana en comunidad se fracture; que el lenguaje, la conciencia, etc., en general, estén trastocados; y que nos encontremos “adaptados” a ello.

La carencia de respeto a los derechos humanos afecta a la salud mental, la pérdida del respaldo a la verdad vivida y la falta de justicia producen trastornos psicopatológicos; como tras una trayectoria importante trabajando en salud mental con víctimas y familiares de víctimas nos lo explica Paz Rojas Baeza, médica, especializada en neuro-psiquiatría:

“La impunidad impuesta por el poder dictatorial y, más tarde, por el largo período de transición, también ha sido favorecida por nuestras propias conductas, miedos, silencios o los olvidos forzados.

Los trastornos psicopatológicos que produce la impunidad son iguales o más graves que la tortura; se debe a que se sustenta con la negación de la verdad referida a los hechos y al ocultamiento de los responsables, junto con la ausencia total o parcial de justicia. Estas dos ausencias trastocan y dañan las más altas funciones mentales, al ser ignoradas la subjetividad y la prueba de la realidad, y al destruir los valores entre cuyas fronteras se mueve la realidad y la conducta en el espacio ético”⁴³

Todo ello nos concierne. Ante dicha situación es evidente que han de ejercerse todas las medidas posibles tendientes a que la sociedad procese los contenidos implicados promoviendo su reflexión crítica, efectuando un trabajo colectivo con la memoria que permita reconocer los hechos en base a la justicia y la verdad para una “memoria histórica”, una memoria capaz de hacer converger las diferentes memorias individuales, de los colectivos, y memorias sociales: que no pretende ser la Historia, sino una memoria donde las diferentes memorias colectivas e individuales construyen, comparten y transmiten un mínimo común de encuentro social en torno a la verdad de los hechos, que prevenga la repetición de la violación sistemática de los derechos humanos. Son las auténticas reparaciones que se han de ofrecer.

“En Chile, las prácticas sociales de negación, ocultamiento, crueldad, trastocación del lenguaje y perversión de los significados, junto a un estado de

⁴³ Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos*, 113

indefensión jurídica, han llevado a la construcción de un nuevo sujeto social, en el que predomina la desconfianza y la exacerbación del individualismo, el desinterés, el encierro en sí mismo, el retiro de la afectividad tanto en lo personal como en el espacio público.”⁴⁴

No es banal que condenados por delitos de lesa humanidad por razones humanitarias sean liberados con anterioridad al cumplimiento de su condena, y sin que haya existido de su parte ni una respuesta humanitaria, ni tampoco un cambio que nos indique que exista una condena radical y unánime a dichos delitos en la sociedad. En contraparte, es fundamental reivindicar el merecimiento a la verdad y la justicia que las víctimas poseen consagrado en la ley —asunto en el que estos victimarios no han colaborado.

“Los perpetradores de esos actos —entre los que idearon, los que mandaron, obedecieron, ejecutaron, torturaron, fusilaron, cavaron fosas, ocultaron cuerpos, los hicieron desaparecer, quemaron y degollaron— suman miles, según afirmó en 1978 el jefe de la DINA, general Manuel Contreras, quien reconoció sesenta mil funcionarios a sus órdenes. Son contados con los dedos de una mano los que espontáneamente y por conciencia relataron lo que vivieron e hicieron. Los demás, todos chilenos, han callado, negado, ocultado, desfigurando su actuación y algunos —en privado— se enorgullecen de lo que cometieron.”⁴⁵

Persiste en parte de la población la instalación del desprecio por la vida humana que se encuentra ínsita en la noción de *enemigo interno*, y en la desaparición forzada de personas. El concepto enemigo interno, término indigno e inmerecido que no se usa, pero al que la dictadura se refirió tácita y metafóricamente, no se ha abordado educacional y críticamente para que sea rechazado al nivel que se requiere, como en general tampoco los derechos humanos lo han sido. Podemos examinar la representación visual, por ejemplo, encontrarla débil, proponer otra, pero no será gravitante sobre el problema. La transición política no se ocupó de contrarrestar la producción simbólica dictatorial. Por un largo espacio de tiempo ha existido la persistencia de la desinformación y autocensura, abonando en la inconsciencia de muchos. Existe un relato que considera las violaciones a los derechos humanos como un daño colateral necesario.

Existen lógicamente luchas por el sentido que se les otorgue a los hechos del pasado; sin embargo, lo que son delitos de lesa humanidad, no son admisibles como sujetos a

⁴⁴ Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos, ...*, 115

⁴⁵ Rojas Baeza, *lb. ídem*, 112-113

interpretación. El hecho de que no haya sido posible establecer como oficial una narrativa en DDHH, obedece a muchas razones. Existe el acuerdo de transición que tuvo lugar en 1989 que significó un pacto expreso, y también tácito, que dio acceso al poder a la élite y prometió mantener estabilidad en el proceso de transición, este pacto, entre otras cosas, naturalizó la censura que, podría esperarse viviera un vuelco a la vuelta a la democracia: Chile es una sociedad que no habla. Podemos resaltar hitos en los cuales se refleja tal acuerdo, que atenta contra la conmemoración y provoca que ésta sea siempre parcial, uno de ellos fue que el Informe Rettig no fue aceptado por las Fuerzas Armadas, —pero tampoco es un informe que satisfaga totalmente: un ejemplo de esto se encuentra en la incorporación de victimarios como víctimas, otro es en cuanto a las cifras oficiales que registra: existe una investigación del Registro Civil que consigna las actas de defunción de veintiséis mil personas en los primeros cuatro meses de la dictadura, cuya causa de defunción es muerte por bala, es decir, debieran estar consignados en dicho informe.

En este sentido, la falta de condena e investigación, la carencia de delimitación precisa de los victimarios sin ambigüedades, así como de la comunicación y elaboración pública del relato de los hechos acontecidos en derechos humanos; ha conducido a que la memoria de la desaparición se sitúe en el plano de la — precisamente— demanda de verdad y justicia. Un hecho notorio en la comunicación de contenido ha sido la censura: el canal de televisión nacional compró alrededor de diez destacados documentales, los que mantuvo sin exhibir.⁴⁶

Persiste un sector social que es negacionista de la violencia ejercida por el Estado, —terrorismo de Estado, genocidio, y crímenes de lesa humanidad— durante la dictadura cívico-militar.

“En este campo del trauma humano, de origen humano, hemos comprobado que la verdad integral y la justicia son las principales armas terapéuticas para restablecer los mecanismos psicológicos alterados en el espacio mental de las personas, principalmente de las víctimas y en el imaginario social. (...)

“...la justicia que forma parte principal de la construcción del campo psíquico y que al no existir o ser ambigua, destruye la vertiente axiológica que constituye el componente central en la construcción de las ideas y razonamientos y que es fundamental en la

⁴⁶ De Frente Revista, «TVN nunca dejó de censurar»: Asociación de Documentalistas de Chile a propósito de emisión de «La Batalla de Chile» por canal La Red, 21 de septiembre 2021, <https://www.revistadefrente.cl/>, consultado el 23.09.2021

creación de sentimientos, afectos y pasiones, es decir, todo lo que se expresa por medio de la conducta que se tiene en la vida”⁴⁷

La impunidad tiene consecuencias profundas para las relaciones humanas en la sociedad, es fuente de las distancias creadas entre ella y las víctimas, limita seriamente las posibilidades de un ejercicio democrático incluyendo la recuperación del país después de la dictadura. Esto, también constituye la percepción social del desaparecido: el fundamento y consecuencias éticas de llegar a la verdad son desvalorizados. Se ofrece a la opinión pública la desaparición como un dolor y se anula la indignación.

La impunidad durante la dictadura como su reiteración después, ha ejercido un rol sobre la concepción del detenido desaparecido y la capacidad de la sociedad de elaborar la memoria. A consecuencia, la imagen está notoriamente marcada por la exigencia de verdad y justicia, sigue muy vigente la versión del cartel y se conserva su aspecto. La AFDD, en octubre 1995 declara en “Nuestra propuesta para la paz y la reconciliación en Chile”:

“La justicia como tal, es por sí misma un derecho de los afectados y de la sociedad, que comprende la sanción penal en el caso de los delitos. El conocimiento de la verdad es necesario pero no suficiente para que la reparación moral, social y jurídica de las violaciones sea completa. Es indispensable, además, que se haga justicia, es decir, que se sancione penalmente a los responsables, conforme a procesos regulares, en que se respeten las normas del Estado de Derecho. El castigo penal representa una necesidad desde el punto de vista de la reparación jurídica. Es la única forma de restablecer el equilibrio gravemente quebrantado por crímenes atroces que carecen de toda justificación y que han conmocionado la conciencia nacional y universal.”⁴⁸

La ausencia de justicia es un indicador más de la ausencia de un acuerdo mínimo sobre la verdad. La realidad dada es producto de un acuerdo con los demás, cuando no hay un acuerdo sobre la verdad sellado por la justicia, cuando hay impunidad, se produce un quiebre sobre qué es lo objetivo y con ello con el saber. Paz Rojas Baeza, psiquiatra de vasta experiencia en el tratamiento de familiares de detenidos desaparecidos y torturados por la dictadura chilena, señala que la impunidad es una forma de tortura que causa sufrimiento mental afectando a la salud del saber de los familiares y de la sociedad, pues verdad y objetividad son necesarias a la percepción:

⁴⁷ Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos...*, 114

⁴⁸ García Castro, *La muerte lenta de los desaparecidos...*, 205

“Cuando hay impunidad, la verdad y la objetividad que constituyen la base de la percepción del mundo se encuentran mutiladas.” (...)

La desaparición forzada impide la formación del conocimiento, que para llegar a producirse y desarrollarse necesita percibir, vivenciar, recordar, experimentar y reflexionar. Esto no sucede en los familiares de los desaparecidos ni en la sociedad, lo que nos lleva a plantear que este crimen provoca principalmente una *patología del saber*.⁴⁹

Así, la impunidad me conduce a valorar más un rostro que muestre con definición los rasgos, que no los diluya; aunque los evoque o haga uso de la abstracción. Otorgo mucha importancia a la percepción como un modo personal, y colectivo, de hacerse la propia idea de lo observado: como una manera de contrarrestar en parte, ese efecto de la impunidad que ha significado una *patología del saber*: un conocimiento que no acaba de formarse por una falla en la percepción, al faltar la verdad, objetividad e incorporación de la subjetividad, que le son necesarias.

La dignidad constituye una cualidad intrínseca e irrenunciable del ser humano, de ella derivan y se fundamentan los derechos fundamentales y el orden jurídico.⁵⁰ Mientras el crimen quede impune, no se habrá hecho lo necesario para restaurarla, no habrá descanso. Un detenido desaparecido es alguien a quien se ha buscado doblegar su voluntad, quebrantar su moral, destruir su individualidad, convertirlo en un ser superfluo, reducido a sobrevivir y finalmente, desaparecido.

Es también alguien para el cual gobiernos post dictatoriales han pretendido un intercambio de información por cesión de justicia: encontrar información sobre su paradero en conversaciones con mandos militares o población en general, a cambio de guardar secreto e impunidad con el resultado de dichos testimonios, con proyectos de amnistía para los informantes, hace más de 23 años, en la *Mesa de Diálogo* (1999-2001). Como nos relata Carmen Hertz, la *Mesa de Diálogo* surge en un contexto de necesidad de legitimidad social para las Fuerzas Armadas por la divulgación masiva en ese momento de los crímenes de la *Caravana de la Muerte*, y al colocar frente a frente a las víctimas con los representantes de los genocidas pretende un diálogo imposible⁵¹. Tuvo

⁴⁹ Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos*, 132

⁵⁰ Humberto Nogueira Alcalá, “Informe en derecho sobre precedentes jurisdiccionales en materia de media prescripción”, *Revista Ius et Praxis*, v. 14, n. 2, (2008) 561-589, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-00122008000200016>

⁵¹ Carmen Hertz, *La historia fue otra. Memorias*. (Santiago de Chile: Penguin Random House, 2017), 297

lugar durante el gobierno de Lagos (Concertación) y significó escasa información e inclusive errónea; fue una operación nombrada *de diálogo*, siendo imposible pretender que sucediera tal cosa, re- victimizó a familiares. *No hay mañana sin ayer* (2003): Así se llamó la propuesta del gobierno de Lagos: ofreció rebajar o conmutar penas a quienes proporcionen información sobre el paradero de detenidos desaparecidos⁵².

Frente a estas situaciones la AFDD respondió con algo sustancial, pero que no ha tenido la tribuna que le corresponde:

“Los detenidos-desaparecidos fueron hombres, mujeres y niños que lucharon por un mundo mejor. Nuestro país debe recuperarlos, porque con ellos desaparecieron la tolerancia a las ideas diferentes, la cultura del respeto, la vida y la democracia.”⁵³

En el fenómeno “desaparición forzada” se encuentran los múltiples elementos que refuerzan, reproducen y crean dictadura. La memoria como restaurador de las confianzas. La desaparición fue una pieza estratégica, tuvo por objeto instituir un mecanismo que borrara y castigara el avance de la existencia del sector popular en el espacio político, de sus aspiraciones, cultura, subjetividad. De alguna manera los testimonios humanos recogidos por las comisiones fueron vertidos en una versión formal que se encargó de borrar las subjetividades.

“Cuando los sectores sociales dominantes vieron peligrar sus posiciones por el conjunto de relaciones sociales autónomas que estaban instituyéndose: de solidaridad, cooperación, igualdad, implementaron un conjunto de metodologías que cerrarían este proceso de cambio social, a través del exterminio material y simbólico de aquellos actores que encarnaban estas nuevas relaciones sociales. Son estos cambios en la subjetividad y en el entramado intersubjetivo, no sólo en el sentido de sujetos individuales, sino como la posibilidad de prácticas autónomas de un colectivo en tanto grupo social (Feierstein, Daniel (2007)) los que se están desarrollando e instituyendo en el orden político, social, económico y cultural, entre los años 1970 y 1973, producto de las fuerzas sociales populares que cristalizan en el gobierno. Estas relaciones sociales son las que se intenta cancelar mediante la eliminación de los actores sociales que las encarnan, que colectivamente se han reapropiado de sus

⁵² Paola Díaz, Carolina Gutiérrez Ruiz, “Resistencias en dictadura y en post-dictadura: la acción colectiva de la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos en Chile”, 2008, 194 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2925972.pdf>

⁵³ Díaz, y Gutiérrez, *Resistencias en dictadura y en post-dictadura...*, 202

prácticas, e intentan conscientemente cambiar un orden social desigual, excluyente y opresivo...”⁵⁴

El mundo del familiar ha sido trastocado definitivamente. La realidad del país, también: el miedo, la autocensura, la precaución y desconfianza se introdujeron en la conducta social y fueron reforzados de múltiples maneras.

“No solamente es necesario que los demás sepan sino que vean con sus propios ojos. Porque es necesario que tengan miedo; pero también porque tienen que ser testigos, en tanto garantes del castigo, y porque deben hasta cierto punto participar en él”⁵⁵

Los desaparecidos no son las únicas víctimas, el cercano también es el destinatario de la desaparición; se busca causar temor y autocensura en los miembros de la sociedad, inclusive mediante hacer desaparecer a personas sin participación política, de tal manera que se comprenda que quienes están en el poder poseen el control absoluto sobre la población: cualquiera puede, arbitrariamente, ser desaparecido, la desaparición es un mecanismo disuasivo de la política del terror. Alecciona a todo chileno acerca de su posible destino. Reprime las relaciones sociales autónomas y la acción opositora.

“La desaparición forzada no es la etapa siguiente al asesinato, aunque supone un asesinato. Siendo una modalidad de la eliminación de los opositores, la desaparición forzada es, *fundamentalmente* un instrumento de control que, por capas, se extiende a toda una población y que busca erradicar a largo plazo las oposiciones a lo ordenado por el poder que la organiza. Así que lo que se persigue mediante esta práctica no es sólo eliminar opositores sino el cuerpo opositor. Vale decir, toda oposición.”⁵⁶

La desaparición es expresión del terrorismo de Estado, que subordina a las personas a un Estado omnipotente, situado por encima de las leyes, que administra el control teniendo la posibilidad de extenderlo sobre todos los actos, que conculca al sujeto de derechos y a las instituciones socio políticas y culturales de trayectoria histórica; la persona deja de ser sujeto social y político⁵⁷. En su lugar se instalan el miedo, la angustia, el temor, la autocensura, el amedrentamiento.

Forma parte de ese mecanismo el que simultánea y contradictoriamente, se niegue su existencia, de tal manera que todos conocen una verdad subterránea. Ese mecanismo de

⁵⁴ Carlos Pérez Ramos, “El Genocidio en Chile...”, 193

⁵⁵ Michel Foucault, “Vigilar y castigar”, en *La muerte lenta de los desaparecidos*, citado por Antonia García Castro, 40

⁵⁶ García Castro, *La muerte lenta de los desaparecidos...*, 286

⁵⁷ Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos...*, 146-147

tener dos verdades, aparente y verdadera, refuerza el mecanismo disuasivo porque la expresión libre, la palabra que nombra las cosas como son, instauro la posibilidad real de actuar sobre la realidad. En el fenómeno *desaparición forzada* se encuentran los múltiples elementos que refuerzan, reproducen y crean dictadura.

“Es un intento de conquista del espacio interior de la persona, al que se penetra por medio de mensajes que actúan sobre sentimientos y pensamientos, induciendo el miedo”⁵⁸

Después de la dictadura la desaparición también continúa en el campo de las producciones simbólicas.⁵⁹ El académico e historiador Claudio Barrientos señala que esto se aprecia en cómo es narrada la historia estableciendo responsabilidades en las víctimas y exonerando responsabilidades de civiles participantes en la dictadura cívico-militar.

“La Comisión admite que hubo una política sistemática por parte del Estado en la desaparición de personas, y si bien también plantea que el uso de la fuerza y la violencia política por parte de los organismos estatales fue desmedido; que se transgredieron los derechos fundamentales de las personas, y además señala que jamás hubo una guerra interna en Chile que justificara las desapariciones, supuestos enfrentamientos, encarcelamientos o torturas, subraya, en cambio, que el golpe militar de 1973 se produjo porque en el interior de la sociedad chilena de los años setenta había una acentuada polarización política. El argumento de la polarización política tácitamente atribuye responsabilidad a los partidos de izquierda por la violencia desatada durante la dictadura. Al mismo tiempo construye la violencia y la represión desde parámetros dicotómicos que responsabilizan básicamente al Estado y sus organismos de inteligencia, pero obliterando las complejidades de la colaboración de civiles en las desapariciones y ejecuciones de los primeros meses del régimen militar (Hiner, 2009).”⁶⁰

Esto es la continuidad de la elaboración de la noción de enemigo interno, de la otredad negativizada: al desaparecido se le adjudica una subjetividad subversiva dañina al interés nacional que se encuentra objetivada en monumentos y placas conmemorativas de militares que ejercieron mando durante la dictadura así como en la formación que se imparte en sus instituciones, las que se encuentran ideologizadas.

⁵⁸Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos...*, 147

⁵⁹ Daniel Feierstein, *Terrorismo de estado y genocidio en América Latina...*, (Buenos Aires: Prometeo - PNUD, 2009)

⁶⁰ Barrientos en Allier y Crenzel, *Las luchas por la memoria en América Latina...*, 113-114

Por otra parte, el sociólogo Carlos José Pérez Ramos muestra que en dicho Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (CNVR, 1990-1991), la caracterización verbal del desaparecido disminuye sus características políticas, humanas, personales en lo que podemos considerar un genocidio sociocultural, por un vaciamiento de sus características personales, es la *realización simbólica de prácticas sociales genocidas* (exterminio de un grupo social):

“Una de estas formas de realización simbólica la encontramos en el Informe: consiste en el borramiento de la identidad política y social de las víctimas. El texto retoma un conjunto de testimonios de familiares de desaparecidos, los agrupa en distintas categorías (la muerte como castigo, la muerte que no encuentra explicación hasta sentimientos actuales) y los expone como muestras de las vivencias sufridas, pero el problema principal se encuentra en el borramiento sistemático de los índices que darían cuenta de las historias de vida de los desaparecidos, de sus valores y creencias, como del compromiso político que asumieron.

Así se reduce a la víctima, en el relato de sus familiares –también víctimas– a víctimas abstractas, pues al leer estos fragmentos, que representan no más de una oración o un párrafo, se percibe una sensación de vacío, de carencia de significación, producto de una estrategia discursiva descontextualizante que vacía de significaciones políticas, vitales, sociales y culturales a las víctimas.”⁶¹

Pertencen al campo de las producciones simbólicas las declaraciones públicas realizadas a partir del conocimiento de la verdad oficial del informe Rettig, particularmente en el rechazo de Pinochet a sus contenidos, contradiciéndolos, cuando se entrega el informe en 1991, él tenía el cargo de comandante en jefe del Ejército, y niega que éste tenga valor histórico y jurídico.

“El Ejército junto a las demás instituciones de las Fuerzas Armadas y Carabineros fue llamado a intervenir en la más grave crisis institucional sufrida por el país en el presente siglo, como la última instancia frente a una seria amenaza a las bases mismas de la convivencia y la soberanía nacional, ellas cumplieron cabalmente su misión, derrotando la asonada totalitaria, reconstruyeron y modernizaron la economía del país, restablecieron la paz social y la democracia”, (...) “el Ejército de Chile, ciertamente no ve razón alguna para pedir perdón por haber tomado parte en esta patriótica labor”. Y puntualizó que la institución “declara solemnemente que no

⁶¹ Pérez Ramos, “El Genocidio en Chile...”, 216-217

aceptará ser situado ante la ciudadanía en el banquillo de los acusados, por haber salvado la libertad y la soberanía de la patria a requerimiento insistente de la civilidad".⁶²

Para Tomás Moulian, sociólogo y cientista político, este rechazo impide que se haya generado una reconciliación de la sociedad a partir de un acuerdo sobre los hechos, impide que exista una verdad oficial:

“Para Tomás Moulian la retórica de la reconciliación fracasa porque las Fuerzas Armadas no legitimaron ni asumieron la culpa que el gobierno de Aylwin presentó como una culpa compartida. De esa manera, la “verdad” instituida en los Informes Rettig y Valech no consiguió imponerse como “verdad oficial”: “A partir del rechazo de las Fuerzas Armadas que no admiten su culpa, toda estrategia posterior que no buscara verdad y justicia dejó de ser aceptable para las víctimas”⁶³

La desaparición persiste en la ausencia de memoria en el medio social y cultural en general, se produce lo que Carlos Pérez Ramos llama: *realización simbólica de prácticas sociales genocidas*. Y cuando está presente, ocupa un espacio acotado. Los memoriales a menudo son objeto de vandalización y son los familiares quienes, según sus esfuerzos y posibilidades, asumen su restauración.

Al cumplirse en 2013 cuarenta años del golpe militar existió un acuerdo tácito acerca de una verdad común que no alcanzó a toda la sociedad ni a toda la verdad, pero al menos hubo personas que pidieron perdón: las desapariciones fueron destacadas en los medios masivos de comunicación, existieron importantes producciones audiovisuales específicas, pero no se produjo un cambio determinante.⁶⁴ Estando sujeto a los pactos de transición, el tema no es abordado, queda dependiente de los vaivenes políticos y en gran medida y como ha sido su historia: del activismo de familiares.

Los líderes de la transición democrática no han intentado recuperar modos comunitarios de relación, participación y organización social, que son los precisamente destruidos por el terrorismo del régimen. Por el contrario, se ha profundizado el modelo económico con sus modos de relación social; esto incluye que la post-dictadura ha sido

⁶² “Pinochet y su reacción ante el Informe Rettig: “El Ejército no ve razón alguna para pedir perdón” 7.01.2018, periódico La Tercera <https://www.latercera.com/noticia/pinochet-reaccion-ante-informe-rettig-ejercito-no-ve-razon-alguna-pedir-perdon/>

⁶³ Moulian, Tomás: “La liturgia de la reconciliación”, en: *Políticas y estéticas...*, Richard, 25., citado en: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: Contexto, prácticas y discursos, 8

⁶⁴ Laura Novoa, *Perdón y Reconciliación*, 19.09.2013, artículo publicado en *Ciper* <https://www.ciperchile.cl/2013/09/11/laura-novoa-perdon-y-reconciliacion/> (Consultado el 03.06.2021)

tibia respecto de las demandas de justicia: observamos que la lucha contra la impunidad ha recaído sobre las organizaciones de familiares de detenidos desaparecidos.

Nelly Richard nos ofrece un excelente resumen de esta idea:

“Ningún país como Chile ha quedado tan grabado, a sangre y fuego, por la marca de una doble violencia indisociable en sus comunes propósitos de destruir el tejido comunitario, las subjetividades políticas, el derecho social a lo público. Su marca combinada habla de la violencia exterminadora de la represión militar ejercida contra los cuerpos y las biografías militantes (desaparición y muerte) y de la violencia estructural de la refundación cívico-militar que implantó la doctrina neoliberal junto con la orgánica constitucional del Estado autoritario para cimentar el triunfo, entre la dictadura y la transición, de una economía social de mercado que exhibe la defensa hipercapitalista de la propiedad privada y de la libre empresa”⁶⁵

Por iniciativa del presidente Gabriel Boric, perteneciente a una joven generación de políticos, a los 50 años del golpe de Estado surge el *Plan Nacional de Búsqueda Verdad y Justicia*, proceso dirigido por el Ministerio de Justicia, una política pública permanente cuyo objetivo es conocer las circunstancias de desaparición y muerte de los detenidos desaparecidos y el lugar en que se encuentran, garantizar a los familiares y a la sociedad el acceso a la información y participación en los procesos de búsqueda, medidas de reparación y garantías de no repetición.⁶⁶

Transmisión de la memoria

La transmisión de la memoria está asociada a quién está siendo agente de ello. Los oponentes en las disputas por la memoria van a elegir qué comunicar. La memoria no es monolítica para cada uno ni la misma para todos, está expuesta a un acomodamiento dinámico en el cual nuevas experiencias se suman transformándola. Las nociones que tenemos, las hemos ido construyendo desde nuestro criterio y a partir de diversos componentes, entre los cuales se encuentra la visión dictatorial, la propuesta de la Agrupación de Familiares, y la del Estado postdictatorial. Podemos afirmar que éstas tres han llegado a conocerse por la mayor parte de nosotros; así como que la memoria sigue siendo un espacio de elección, construcción y diálogo.

⁶⁵ Richard, Nelly, en la Introducción a *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014), 25

⁶⁶ Plan Nacional de Búsqueda. bit.ly/3EIQ7R0

Las posturas de la Agrupación y la del Estado, a mi entender en forma correcta, poseen un carácter de lo instituido: una base mínima de conceptos inamovibles y necesarios y cierta plasticidad para acoger la relación con el presente.

Aunque el emisor privilegiado de los contenidos por la verdad y la justicia y contra los crímenes son las agrupaciones de familiares AFDD y AFEP (Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos), el Estado chileno es quien tiene un rol preponderante en la memoria por haber cometido los crímenes, y por poseer la potencialidad más amplia de difusión de la postura. Porque es desde el Estado que se establecen insumos fundamentales de los cuales, entre otros, se constituye la memoria; como lo son los informes sobre derechos humanos, las comisiones para establecer la verdad, el grado en que la justicia opera, las reparaciones que se establecen, el modo en que se tratan las instituciones castrenses para reformularlas, las instituciones que se forman para la vigilancia de los derechos humanos y para la conservación y divulgación de la memoria, la posibilidad de abrir los archivos ocultos, el otorgamiento de la calidad de lugar de memoria a inmuebles. Procesa reuniendo en una versión que abarca muchos aspectos distintos, es decir tiende a intentar proporcionar una unidad, incluyendo la visión de Familiares. Sus ocultamientos repercuten en forma importante. Sus acciones son las acciones que oficialmente como sociedad estamos estableciendo, e indirectamente, no sólo están formando una concepción del detenido desaparecido en el ciudadano chileno, sino que están comunicando la memoria mientras se ocupan de hacerlo, e inclusive cuando no lo hacen.

El férreo vínculo que las organizaciones de familiares establecen entre las víctimas y la necesidad de verdad y justicia, así como el énfasis que le imprimen, es indudable e indisoluble. Sin embargo no siempre es adquirido por la voz oficial o tomado en cuenta por personas tanto en cargos oficiales como ciudadanos comunes y corrientes, que han llegado a abrogarse el derecho de opinar sobre excarcelación oponiéndose a la poca justicia lograda, declarando sobre remover sentencias ejecutoriadas para casos inamnistiables, como si pudieran naturalmente pasarse por alto los derechos a la vida y dignidad, o tener unas visiones escindidas en las cuales por un lado está el detenido desaparecido, y separadas de él, la verdad y la justicia (imprescindibles a la democracia).

Como nos señala Traverso: “La verdad de la justicia es normativa, definitiva y obligatoria.” Y: “La justicia ha sido, a lo largo del siglo XX, al menos desde Núremberg, un momento importante en la elaboración de la memoria y en la formación de una conciencia

histórica colectiva.”⁶⁷ Éste es el punto de vista que ha de ser oficial en la transmisión de la memoria.

El poder se gestionó bajo la llamada *democracia de los consensos*, que estableció la elite política chilena, conformada por las elites políticas de la *Concertación* (1990-2010), que ingresaba al poder, y civiles representantes de la dictadura, sólo aparentemente salientes del poder, que quedan sobrerrepresentados (Constitución de 1980). Los conflictos sociales fueron inhibidos. La memoria propia del “consenso” pretendió disolver los antagonismos, la disputa por la memoria, en una visión conciliadora en lugar de admitirla como un proceso necesario. Esto repercute en los contenidos que se transmiten y también en las acciones específicas en torno a comunicar y educar. Es insostenible hablar de consenso dado que los directamente afectados por las violaciones a los derechos humanos no participaron de los acuerdos. Las fisuras existen y son importantes, no sirve negarlas en aras de una forzada e inexistente reconciliación nacional, que en realidad fue un silencio forzado que merece el ejercicio de la crítica, como Nelly Richard en la Introducción a su libro *Crítica de la memoria* nos lo sintetiza:

“Podría decirse que lo que este libro llama “crítica de la memoria” es una crítica negativa de aquel dispositivo de la memoria oficial de la transición chilena que buscó apaciguar el recuerdo, obliterando las luchas de sentido y las batallas de interpretación que debían mantener vivo al pasado en discordia, para no restarle fuerza batallante en la confrontación de lecturas de la historia.” (...) “Así como la entiendo, la “crítica de la memoria” no sólo debe encargarse de revisar y discutir las huellas del pasado archivado por la historia para reanimar contra-interpretaciones de lo sucedido y lo relatado que se mantengan refractarias a la canonización de los hechos y sus versiones legitimadas. Le incumbe también a la “crítica de la memoria” descifrar los silenciamientos, las reservas, las omisiones y las negaciones, los *lapsus* que desfiguran o socavan la representación histórica con su pasado turbulentamente ubicado en el fuera-de-archivo de las narrativas institucionales y, también, de las disciplinas académicas.”⁶⁸

Estos consensos significaron una merma importante para la procuración de verdad, justicia y memoria como respuesta a la dictadura. Impusieron, como hemos visto, la

⁶⁷ Enzo Traverso, “Historia y memoria. Notas sobre un debate.”, en *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, compilado por Franco Marina y Levín, Florencia, (Buenos Aires: Paidós, 2007), 90-92

⁶⁸ Richard, *Crítica de la memoria, (1990-2010)*. (Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2010), 17-18

exigencia de una sociedad reconciliada con anterioridad a vivir el proceso de conocer la verdad y obtener la justicia, marcando con ello el tipo de memoria que se iba a respaldar desde el Estado.

“Esto porque el recuerdo y el juicio de los crímenes no son elementos que puedan suscitar acuerdos, consensos y reconciliación que envuelvan incluso a los partidarios de la dictadura militar”⁶⁹

También se ha de considerar que, dadas las circunstancias anteriores, para los familiares resultó necesario encontrar apoyo en la elite política para sus reivindicaciones. Desde estas vertientes ha sucedido que han sido ellas y no los familiares quienes han determinado el lugar que pueden obtener en la política chilena las demandas:

“...es también que buscando apoyo que los familiares de desaparecidos en Chile sometieron sus reivindicaciones a las elites políticas, dirigentes de partido y miembros del gobierno democráticamente elegido en 1989.”⁷⁰

Resolvieron en concordancia o representación de los intereses de los *poderes fácticos*⁷¹ La noción de reconciliación no significaba trabajar la problemática asociada sino un actuar con moderación: equivalente a soportar omisiones e incompletitudes, eufemismos, etc. Su expresión pública, *políticamente correcta*, fue la gradualidad, despolitización, dando importancia a la reconciliación, como lo hace notar Néstor Guerrero en su libro⁷² aceptar procesos a medias a ser completados en el futuro: y la búsqueda de un contrapeso a la responsabilidad del terrorismo de Estado en la responsabilidad de las víctimas, lo que en Argentina se llamó la teoría de los dos demonios.

Hoy en día las batallas por la memoria son el ejercicio privilegiado para que se den los necesarios procesamientos de lo vivido, dejando de lado la obligada política de los consensos y admitiendo la pluralidad de voces como una necesidad y realidad social.

Los trabajos por la memoria tienen sentido al ser validados desde una memoria social, elaborada también desde las bases del pueblo gobernado.⁷³ La elaboración implica una participación transversal, donde las individualidades quedan necesariamente insertas en

⁶⁹ Ruiz, “Democracia, consenso y memoria...”, 19

⁷⁰ García Castro, *La muerte lenta de los desaparecidos...*, 22

⁷¹ Ruiz, “Democracia, consenso y memoria...”, 17

⁷² Guerrero, Néstor *Abogados prestigiados, intelectuales públicos, líderes laicos y religiosos: 40 años de activismo elitario para la construcción de la memoria oficial en Chile*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2015,70

⁷³ Candau, Joël, *Antropología de la memoria*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 2006), 67

la memoria colectiva. Una memoria colectiva que pueda interrelacionar, establecer vínculos entre posiciones muy distintas que mantienen sus identidades.

La desaparición como recurso represivo que permitió implantar cambios radicales en la sociedad chilena, sumada a la impunidad y a la debilidad de unas políticas de memoria subordinadas a la transición pactada a la democracia, que han sido incapaces de contrarrestar esos efectos; se reflejan en características muy claras: una sociedad que pierde al sujeto social y político; con miedo, que desconfía del otro, que ha roto con las relaciones solidarias y se autocensura, intolerante a la diferencia condena el disenso, evade y rechaza conflictos.

Chile sufrió un cambio profundo con la dictadura, prácticamente se han borrado formas de entendimiento y de relación humanas que existían Como aparece en el “Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación”, (1991, Ministerio del Interior de Chile, Chile), 27. Y Pérez Ramos destaca:

“La profunda transformación y destrucción de relaciones sociales que siguió al 11 de septiembre queda de manifiesto al decir: los acontecimientos (...) significaron un profundo cambio en el régimen político de país –principios, estructuras e instituciones; ideologías oficialistas y opositoras– y en sus actores individuales y colectivos.”⁷⁴

Construcción dictatorial de lo social

El tema del dolor es complejo, pleno de bifurcaciones con protagonistas en muy distintas posiciones. Por ejemplo, una herida profunda es la de miles de personas que estaban siendo conscientes de estar ejerciendo contra sí mismos duras transformaciones y autocensuras para sobrevivir en el cotidiano dictatorial: pérdidas de libertad que generaron transformaciones radicales en la forma de ser. No es banal tener que eliminar o moderar las manifestaciones de entendimiento, solidaridad, empatía para sobrevivir. Cuando ejercemos la crítica a la sociedad chilena actual no debemos perder de vista que su cultura es producto de la construcción dictatorial de lo social, es decir, desde el marco del Terrorismo de Estado; la que, en opinión personal, recién comienza a dar muestras de transformación a fines de 2019. En suma: venimos de una dictadura.

Nos encontramos ante una apreciación y una memoria difícil del detenido desaparecido. Porque su figura está inserta en una sociedad que tiene serias dificultades para empatizar con el otro, siendo una figura que existe y sólo lo hace socialmente si es

⁷⁴ Pérez Ramos, “El Genocidio en Chile...”, 191-192

que y sólo si hay empatía. Una sociedad que se encuentra disociada de su pasado, que tiene un camino complejo con la memoria porque la dictadura primero y la postdictadura después, generaron una ruptura marginando a quienes se encuentran vinculados a los hechos ya sea como familiares de detenidos desaparecidos o como víctimas, dañando, además, toda forma de colectividad.

“En los países de América Latina, la realidad ha sido cambiada en la sociedad y en la cultura; la práctica de los crímenes y la impunidad han contaminado al colectivo social. Se ha producido la pérdida de valores, de principios, por la marginación de amplios sectores de la sociedad y especialmente de los familiares de ejecutados y desaparecidos, así como de los sobrevivientes.

“La trastocación del lenguaje y la ambigüedad de los mensajes han producido una disociación social, han permitido la construcción de imaginarios falsos e incongruentes, como lo constatamos una y otra vez. La representación social está falseada, porque no hay una lectura diáfana en los espacios psíquicos, ni un acuerdo mínimo o colectivo para leer y comprender el pasado, asumir el presente y proyectar el futuro. Los trazos de los recuerdos están desestructurados en la sociedad y costará reconstruir una memoria colectiva común que nos vuelva a identificar con nuestros países y que abra nuevos espacios.”⁷⁵

La construcción dictatorial de lo social es una elaboración que nombro aquí a propósito de los detenidos desaparecidos porque sin dicha forma represiva (secuestro-tortura-desaparición-impunidad) no hubiese sido posible la duración de la dictadura. Las desapariciones están en la raíz de su pedagogía, de enseñar el terror a la sociedad, la tortura es un modelo estudiado y aplicado para generar subordinación a través del miedo a la muerte. Y, claramente, la empatía volverá la mirada hacia ellos una vez que nos reconozcamos e identifiquemos al otro como sujetos de derecho. Es decir, el proceso de restaurar las bases de los derechos humanos será constituido por y hará posible la mirada empática hacia nosotros mismos y perdonarnos por el daño sufrido, por los cambios infringidos en nuestro ser por la dictadura.

Dentro de esa construcción social se encuentra la perspectiva y el grado en que somos capaces de comprender y significar la noción de detenido desaparecido; es decir también nuestra empatía y conciencia de formar parte, en tanto sujetos de derecho de las pérdidas de derechos irrenunciables, simbolizadas en su figura.

⁷⁵ Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos...*, 204

Quienes estuvimos exiliados no siempre comprendimos, o demoramos en ver y comprender en su espesor, la construcción dictatorial de lo social como una herida infringida contra las personas. Es preciso estar conscientes de que entre nosotros existen grandes diferencias entre nuestros niveles de comprensión e incomprensión de lo que fue la dictadura, y ése es un rasgo constitutivo importante también en la noción detenido desaparecido.

Existen múltiples posiciones vitales diferentes, biográficas, desde las cuales se concibe al detenido desaparecido. La densidad de la experiencia dictatorial sobre las relaciones entre las personas no es algo que se entienda bien a partir de una descripción en el lenguaje. Ambos mundos apenas se acercan a comprenderse mutuamente en su mirada sobre la dictadura y los desaparecidos. Sólo pueden producirse acercamientos de posiciones y comprensiones pues el factor vivencial genera distancias de comprensión.

“Los momentos vividos en ese tiempo hicieron que la subjetividad se destrozara y por lo tanto las conductas, muchas veces, se volvieron bizarras e incomprensibles. La presencia intangible del otro, del agresor, simbolizado en el poder tiránico, había producido una ruptura perversa del vínculo humano”⁷⁶

Emociones

Ellos son víctimas de la agresión humana y es inevitable que quien los tuvo cerca, sienta un dolor permanente, con el cual aprende a convivir, que puede de cierta manera acomodar con su vida, pero que estará allí siempre presente, es insoslayable. La foto es incapaz de traducir aquello.

Mi posición frente a la desaparición no se encuentra ni demasiado cerca ni demasiado lejos de los hechos, y, de todas maneras, me sitúa en la necesidad de mostrarlo desde la imagen. Es la posición que Didi Huberman nos explica: “Ese movimiento es *acercamiento* tanto como *separación*: acercamiento con reserva, separación con deseo”⁷⁷

Mi sensación es que todos en Chile tenemos alguna persona cercana a nuestras vidas que se encuentra en condición de desaparición forzada. Y si así no fuera, de todas formas, nos encontramos implicados pues el presente que vivimos fue construido a partir de esa marca dolorosa y violenta. No sentir que se forma parte en alguna medida, requiere de cinismo, maldad, falta de sensibilidad o conciencia, o también: pertenecer a

⁷⁶ Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos...*, 248

⁷⁷ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1, (Madrid: A. Machado Libros, 2008), 12

una élite beneficiada por los crímenes. Soy contemporánea, menor de edad a la época; testigo distante, tomando conocimiento muy fragmentario de los hechos desde un inicio.

Los sentidos que las personas otorgan a las experiencias de la dictadura se encuentran poco indagados. Las investigaciones se han acercado poco a la expresión subjetiva en la construcción del sentido y sus emociones.⁷⁸ Hay algo inconcluso, desconocido, ambiguo, que no creo deba representar en el borramiento, en el velo de desaparición, sino más bien en lo fragmentario de trazos que en parte son precisos. La batalla por la memoria requiere de un espacio para las subjetividades.

La represión y el miedo condujeron al silencio y a una representación privada y familiar de la realidad que acontecía, que debió tener escasa articulación con lo social.

El miedo causó una comunicación incomunicada, basada en silencios de lo que todos sabían, el aislamiento o el esquivar los temas, el aportar apenas un residuo marginal. El diálogo, que va construyendo la historia común de la experiencia compartida, el arraigo al grupo y al lugar, el pensamiento en torno a lo sucedido, en el cual se van elaborando acuerdos en el relato, quedó relegado a la conversación privada y en extrema confianza. En algunos casos el trauma fracturó a la comunidad de manera irreconciliable, ocupándose exclusivamente de sobrevivir.⁷⁹

La representación personal y familiar de cada detenido desaparecido no solo sufrió la privacidad propia de las circunstancias en que sucede donde están presentes el reservado mundo interior y el dolor que lo habita, así como un sensato autocuidado, sino que también profundizado por el temor de los demás que ya frente a toda clase de cosas acontecidas, mayores y menores, estaban guardando el silencio y esquivando el diálogo.

Abordar el problema de la memoria de los hechos traumáticos, y hacer visible al detenido desaparecido, requiere situarnos en perspectiva histórica estableciendo que la dictadura transformó radicalmente el estado de cosas y dio a la figura de las víctimas, que eran su adversario político, una imagen de enemigo interno, terroristas, *cáncer marxista a erradicar*. Al mismo tiempo de perseguir y desaparecer personas, se anuló el contexto social en que se desenvolvían: eso significa los modos de actuar y también la desaparición de una serie de logros que eran producto de una lucha de larga trayectoria durante el siglo XX, a los que se suma la desaparición del proyecto político que encarnaba Salvador Allende. Entre otros desaparecieron el derecho a asociación y

⁷⁸ Nancy, Nicholls, *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*, (Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013), 21, 24 disponible en: https://ww3.museodelamemoria.cl/wpcontent/files_mf/1541602093SIGNOS_NICHOLLS.pdf

⁷⁹ Rojas Baeza, *Recordar. Violación de derechos humanos...*, 199

reunión en general, modos de participación, colaboración y deliberación comunitaria: asambleas, organización sindical, partidos, determinados medios de prensa, etc.

La memoria se confronta hoy especialmente al cambio cultural operado por la dictadura, el que es semejante al operado en el mundo entero, manifiesto en la existencia de un marcado individualismo y competencia en las relaciones sociales, una dificultad para el entendimiento, el diálogo, la construcción en sociedad, etc. sumado a una actitud acelerada para vivir que tiende a consumir y no a procesar contenidos; lo que pone distancia con la importancia de la vida de los otros: un grado de indiferencia y una dificultad para sensibilizar ampliamente a la población en estos temas. A esto suma un vacío de experiencia, conocimiento y entendimiento: ignorancia; y una deformación o falsificación de los hechos pues existió persistentemente durante los años de dictadura la injuria a la imagen de las personas e insistencia en un relato contra los opositores. Durante los años de postdictadura no se han cubierto realmente los vacíos. Por tanto, ante la indiferencia, ignorancia y engaño; lograr la visibilidad de los detenidos desaparecidos tiene relación con el trabajo que las generaciones que lo vivieron puedan aportar: recuperando algo del contexto, y divulgando los hechos. Lo que a su vez está expuesto a imperdonables pérdidas al pretender abarcar cantidad de contenidos en grandes síntesis. El cine, las series de televisión, el teatro, la divulgación de las fotografías y las canciones han sido los más eficaces en mi opinión. Todas ellas formas culturales con muy distintos alcances de público. Cabe aclarar que la aparición del tema en TV ha sido esporádico, concentrado en décadas conmemorativas y en horarios imposibles para la clase trabajadora. Se vivió la autocensura y censura, y hoy en día, se requiere, —a mi entender— de una expansión de las imágenes. La memoria ha sido, y en parte sigue siendo un asunto de resistencia, lo que también significa precario y efímero. Me parece muy necesario trabajar el tono, la cadencia y el enriquecimiento en el ejercicio de memoria.

Capítulo 2. La fotografía del detenido desaparecido. Significados que adquiere de su contexto. Estructuras teóricas que encuadran mi propuesta

De dónde viene la fotografía

En la Vicaría de la Solidaridad los fotógrafos Luis Navarro (1939) y Helen Hughes (1948), montaron un laboratorio en el que generaron un archivo de copias de las fotografías de detenidos desaparecidos, de las aportadas por sus familiares cuando acudían a solicitar asesoría legal. Fue el primer archivo, sirvió como antecedente para los requerimientos legales, permitía desmentir la supuesta inexistencia de la persona.⁸⁰

Son fotografías análogas, en una época en la que, en general, las familias poseían muy pocas o ninguna. Una parte corresponde a las tomadas por el servicio de identificación del Registro Civil. Es esa un tipo de fotografía documental, destinada al registro y archivo, que selecciona los datos en función de proporcionar únicamente el reconocimiento de la persona, eliminando subjetividades: para representarla, consignarla con precisión, ser prueba de verdad, comunicarla según dichos parámetros, poder contrastarla con otras y distinguirla de ellas. Y eso, en el paradigma positivista, constituye conocimiento necesario y suficiente de identidad.



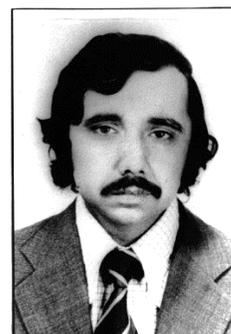
Jorge Troncoso
Aguirre
fotografía tomada de
Memoria Viva



Onofre Muñoz
Poutays
fotografía tomada de
Asociación por la
Memoria y los DDHH
Colonia Dignidad



Alejandro Avalos
Davidson
fotografía tomada de
AFDD



Santiago Edmundo
Araya Cabrera
fotografía tomada de
Memoria Viva

⁸⁰ Gonzalo Leiva y Luis Navarro. *Luis Navarro. La Potencia de la Memoria*. Santiago de Chile: Consejo de la Cultura y las Artes. Fondart 2004,15,
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047291

Cualquier fotografía en ningún caso es neutral, si bien es una huella de cómo la luz registró, es también construcción cultural tanto al tomarla como al mostrarla. El fotógrafo realiza una serie de elecciones además del motivo y el encuadre, que afectan el resultado visual: hay en ellas una marca de época y de origen, siendo mayormente posadas.



Waldemar Sergio
Monsálvez Toledo
fotografía tomada de Vicaría
de la Solidaridad⁸¹



Waldo Pizarro
Molina
fotografía tomada de
MMDH⁸²



Rosa Elvira Solís
Poveda
fotografía tomada de
Memoria Viva⁸³



Modesta Carolina Wiff
Sepúlveda
fotografía tomada de AFDD
en Facebook⁸⁴

No siempre la fotografía que ha sido puesta a la vista pública pudo ser elegida, muchas veces es la única. Hay testimonios de personas que perdieron la fotografía de su familiar en manos de agentes represores que, al allanar sus casas, las tomaron o destruyeron, o que por su condición económica, no alcanzaron a tenerlas, o por otros motivos no aportaron. No se logró tener las de todos. Para representar a aquellos de los cuales no se tiene foto se emplea una silueta del busto, de frente, rellena de negro. Las fotografías se encuentran digitalizadas y disponibles en archivos públicos.⁸⁵

Una imagen con devenir histórico. Eficaz e insuficiente a la vez

El retrato fotográfico en blanco y negro, tal como lo conocemos, es un símbolo que de cierta manera sella un contenido; aunque abarca diferentes significados —según los momentos históricos y según dónde, quién y para qué se presente y quién lo observe; su

⁸¹ <https://www.vicariadelasolidaridad.cl/recordamos/waldemar-sergio-monsalvez-toledo-26-anos-mecanico-industrial>

⁸² <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?p=1859>

⁸³ <https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-s/soliz-poveda-rosa-elvira/>

⁸⁴ <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1783470688362940&set=pcb.1783471521696190>

⁸⁵ Al final de esta tesis están los enlaces a dichos archivos. La AFDD inicia en 2008 la “digitalización del archivo fotográfico, tarea para lo cual se recibieron instrucciones técnicas de Roberto Aguirre, Jefe de Conservación del Archivo Nacional.” AFDD, Informe narrativo proyecto ADAI: “Reconstruyendo memoria: AFDD Chile. III etapa.”, Santiago, 2008, 5
<https://www.iberarchivos.org/wp-content/uploads/2014/12/2006-189-190.pdf>

contexto de enunciación. Sin una comunicación performática, lo sustrae de su relación histórica, lo fija, lo detiene. Sucede en parte porque su formato de presentación lo uniforma en un mismo criterio formal. La lectura de su foto es rápida, no se reflexiona. Dificulta su visibilidad el hecho de saber de la violación devastadora de los DDHH.

He construido una metáfora de lo que sucede a nivel comunicacional: su fotografía funciona como un plano límite. Es decir, nuestra mirada llega hasta allí; del otro lado de la fotografía se encuentra su historia de vida, su verdad, la memoria que sus seres allegados y queridos tienen con él. De este lado, se desconoce prácticamente todo.

En la mirada a la imagen, familiares y desconocidos compartimos el trauma social.

No puede mostrarse el significado total de una vida secuestrada. Hay un desfase entre la representación y el significado: en el margen que allí queda, se encuentra el espacio de vida, algo parecido a lo que sucede con la ficha antropométrica.

La imagen que empleamos para comunicar la idea de detenido desaparecido sigue siendo en general la misma, pero es indudable que ha pasado por varios momentos en el devenir histórico de su puesta en público, que generan diferenciaciones, las que siempre han estado inscritas en una conformación grupal del significado. Esta imagen no ha dejado de pertenecer a una serie, así como a depender de ella. No es independiente de su canalización a través de una puesta en público: generalmente su aparición sucede en el marco de una performance que la significa, contextualiza y actualiza y es realizada por las mujeres de la AFDD.

Consiste básicamente en una fotografía del rostro, con una escala tonal muy corta, o en un contraste en blanco y gris; no siempre de frente y reproducida con poco detalle y definición. El uso de las fotografías en blanco y negro es mundial, se encuentra por ejemplo en España, Argentina, Uruguay, Guatemala, México, donde los retratos son una forma de socialización del proceso de búsqueda de las personas, vinculado con los términos jurídicos asociados.

Podemos señalar que en tanto registro único, o en disponibilidad reducida de fotos diferentes de cada uno hacia el público; puede llegar a aparecer precario y sin embargo deviene en testimonio de vida, identidad y situación, completo y suficiente, y esto, gracias a la información contextual, de la que, en mi opinión, no debe desprenderse. Es una imagen que representa en forma simbólica el crimen estatal y el estar siendo buscado. Deja fuera parte importante de la memoria de su protagonista. El contexto sociopolítico es un constituyente fundamental de su recepción, y presenta fuertes diferencias que la modifican según el momento en que ésta se produce.

Más que pronunciarse acerca de si es o no una imagen suficiente o insuficiente para ver en ella a un ser humano, es una imagen que parece no ser mirada con atención. Podemos mirarla de tal manera que nos permita entender que hay una biografía, que merece ser llorado, y su muerte dignificada a través de la impartición de justicia. Pero se trata de una imagen que no siempre es mirada como representativa de una persona.

Como hemos visto, hay una memoria orientada a probar la verdad, se constituye como registro y Archivo a partir del testimonio de los familiares de las víctimas con el afán de encontrar al desaparecido. Una memoria con apego a los cánones de identidad oficiales, que reúne en forma escueta los datos de su biografía y a veces logra información de sus circunstancias de desaparición y/o de las de su reclusión. La memoria que está orientada a ser recogida por el recuento judicial de los hechos y por la historia, es imprescindible. Es ejemplo de neutralidad en la búsqueda de la verdad y, como nos lo señala Xabier Etxeberria, es fundamental para proporcionar la identidad de víctima y en la distinción precisa entre víctima y victimario.

“...reassume los aportes de las huellas y testimonios guiada por el criterio fundamental de la imparcialidad en la búsqueda de la verdad, que exige que toda argumentación retórica se someta a la lógica de las pruebas. Habrá espacios de interpretación pero guiados por la intención de construir el relato verdadero sin afán de certificar más que lo probado. Se da otra intención decisiva en ese hacer la verdad, la de asignar una responsabilidad —culpabilidad del victimario— que correlativamente define jurídicamente la identidad de víctima en cuanto víctima y sus derechos de reparación. Tan decisiva es, que si falta este modo de memoria —si se corrompe, se establece amnistía o impunidad— falta algo que resulta clave como es distinguir al victimario de la víctima.”⁸⁶

Otra memoria distinta es la de la historia, que ocupa el rigor de las ciencias sociales para explicar, con una intención de verdad y visión global:

“El relato que se construye, acudiendo a todas las fuentes, pretende estar purificado y configurado por este otro rigor, ya no el judicial, sino el de las ciencias sociales. (...) “que también pasa por una imparcialidad que no se identifica con la neutralidad desnuda en el ámbito de los valores.”⁸⁷.

⁸⁶ Xabier Etxeberria, *La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas*, (Santiago de Chile: MMDH, 2013), 29-30

⁸⁷ Etxeberria, *La construcción de la memoria social...*, 30-31

Marcas de referencia y estructuras teóricas presentes en la imagen fotográfica del detenido desaparecido

Las llamadas por Eisner *estructuras teóricas* o *marcas de referencia* producen cambios cualitativos en las imágenes. En un mundo donde las imágenes adquieren variedad, estas imágenes que afirmo desde el punto de vista de su significación se hallan cualitativamente modificadas por su contexto, se mantienen iguales a través del tiempo en su aspecto, con variantes ligeramente escalonadas en la calidad técnica de su reproducción. Tienen una retroalimentación o marca añadida como pertenecientes al ámbito de la memoria, así como de su uso en las artes visuales.

“Los términos dentro de los cuales las cuestiones de significado se hacen públicas dependen en gran medida de las estructuras teóricas o de las marcas de referencia que ejercen influencia sobre la escena.” (...) “Los significados se construyen, y la forma que adopten se debe en parte a las herramientas que se utilicen. Las diferentes disciplinas emplean diferentes herramientas. Esta manera en que los significados se hacen importantes es una función no sólo de las cualidades “externas”, sino también de las herramientas que se aplican.”⁸⁸

El hecho de ser una fotografía: el medio técnico circunscribe el alcance de nuestra visión, limitación que no existe en nuestra mirada cotidiana, y además establece en forma importante las características de la representación obtenida. Rostros y cuerpos que ya han sido definidos por la fotografía (detención de un instante, encuadre, su ángulo, apertura o cierre, profundidad de campo, contraste, definición de contornos; acciones, gestos, lenguaje corporal, expresividad o inexpressividad de los personajes, etc.).

El hecho de ser prueba de la existencia: cada una es antecedente que conforma la ficha en el archivo. Será despojada de lo accesorio, lo que incluye otras personas, de las anotaciones que pudo tener en el anverso. En el archivo, vinculada a un nombre, a un número de identificación y unas circunstancias, cumple su rol fundamental contra el negacionismo al constituir una identidad indubitable ligada a un hecho histórico.

El hecho de ser realizada o reproducida en b/n: marca de época, de identificación, de multicopia, de urgencia, de economía de medios.

⁸⁸ Elliot Eisner, *El ojo ilustrado*, 53

El hecho de ser referente icónico de la denuncia y la demanda: se presenta como cartel o prendedor. Es objeto de confiscación, destrucción, registro fotográfico.

Ser desde el punto de vista tecnológico: producto de multicopia, proclive a expresar la borradura.

El hecho de ser fotografía de ser querido, pero también es pública: En virtud del uso que ha sido necesario darle, ha perdido el aura del álbum familiar, cuando provino de éste. O en virtud de un origen en el carnet de identificación, puede tener el sitio privilegiado entre los recuerdos que era natural para esas fotografías dada la escasez de las mismas en esos tiempos, pero no se libera de lo regular y normado.

Contienen indicios de su momento cultural: por el tratamiento fotográfico, las ropas, la actitud. *Fueron preparadas antes de ser tomadas.* Mayoritariamente son convencionales.

El pasar del espacio privado al público, estas fotografías adquieren significados del por qué, cómo y en qué contexto son presentadas. Quedan asociadas a ámbitos como el político, de los derechos humanos, judicial, social y cultural vigentes, en un período que las data y ancla a una época, comprendida entre que se tomaron, ingresan al escenario social y son empleadas sucesivamente. Es la imagen en sí, reforzada por su contexto de exposición. Tenemos imágenes propias muy semejantes, pero estas; aunque de la misma época, son pertenecientes a un conjunto distinto. La época genéricamente hablando posee una marca de aspecto vehiculada por la fotografía y la impresión en su grado de desarrollo técnico al momento.

“...la imagen refleja o ilustra entonces algo que existe previamente, que la antecede. En este caso, su sentido no parte de ella misma, por medio de su organización interna, sino que se articula de manera exterior a ella, en una narración...”⁸⁹.

Son imágenes que, bajo esas condiciones de características técnicas y contexto de enunciación, cumplen la función por la cual fueron extraídas del ámbito privado al público: proporcionan una identidad específica:

“Frente a las máquinas de desfiguración de las personas que puso en marcha la dictadura, las imágenes fotográficas de los desaparecidos combatieron la serialización

⁸⁹ Gottfried Bohem, “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”, en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 26

de la no- identidad a la que los condenaba su condición de NN, restableciendo el detalle de cada rasgo de las víctimas que condensaban su retrato en el grano de la fotografía.”⁹⁰

Mi manera de abordar el dibujo a partir de esta fotografía.

Abordo la comprensión de la imagen del detenido desaparecido como inmersa en una situación histórica concreta, con los medios intelectuales, prácticos y disciplinarios disponibles en este momento, que están respondiendo a la resolución de un problema, el cual siempre es singular y fechado, es decir los términos en que se define el problema y su solución (representar al detenido desaparecido) poseen una finitud y especificidad. Finitud en el sentido de que, al ser entregadas para el registro, quedaron como la imagen suficiente. El sujeto en esta imagen está en cierta forma enmarcado en las formas de una sola y única foto. Ahora bien, desde el punto de vista de su circulación y consumo más allá del registro de archivo: no resultan finitas pues aparecen nuevas maneras de presentarlas que pueden llegar a modificarlas bastante.

Respecto de su especificidad, en mi trabajo estoy ampliando o desfasando la especificidad de la representación original, la que, estaba destinada a la identificación de la persona bajo los parámetros esenciales y propios de una ficha de identificación. Mi propuesta contiene el nombre, la identidad y la historia asociadas, pero se desplaza o amplía hacia otros elementos, distintos e inclusive opuestos, de los requeridos para la ficha.

La pregunta hermenéutica ha de partir de las obras. La pregunta es: ¿de qué son solución las imágenes que propongo para el detenido desaparecido? Y la respuesta corresponde que sea hecha basándose en las imágenes que se proponen. Lo que, a lo largo de la tesis se va planteando-respondiendo en forma inversa: describiendo el problema que busca una solución, debido al formato tesis.

De todas formas, al plantear el problema, al hacer los esfuerzos por conocerlo y definirlo, con anterioridad a la elaboración de la hipótesis, se ha hecho abordando la construcción del mismo. Detecté una insatisfacción frente a la imagen y comencé a resolverla y allí el problema se mostró: no era yo capaz de elaborar esa imagen, no me resultaba. Y desde allí, entonces, aparece la constatación de algo, que me permite la elaboración de un plan de trabajo.

⁹⁰ Richard, *Crítica de la memoria*, 259

Identificar, a pesar de lo obvio, la presencia en esta imagen de la racionalización propia del Positivismo: cuando la imagen es neutralizada desde la postura de la técnica ciencia positivista, para lograr información “objetiva” eliminando información no matemáticamente medible para ser cuadrada en estándares. Es decir, cuando identificamos que para el registro —y de allí transmitido hacia múltiples maneras en que se ha comunicado esta imagen— se busca evitar la información sugerente, la que proviene de la experiencia vivida al retratar y que en cierta forma, es capaz de transmitir a otros la experiencia de estar en contacto con el retratado, información que está destinada a admitir interpretaciones y requiere del involucramiento de la persona. Con la necesaria conclusión de que así se dificulta la generación de empatía: el sentimiento o la emoción.

Es decir, para realmente mirarlos, requerimos de distintos parámetros: no colocarnos desde el lugar de la ficha antropométrica, sino de otro lugar que nos permite posicionarnos desde la emocionalidad, aportando nuestra visión generando un cruce concreto entre fotografía y nosotros. Y se requiere de un espacio de cierta indeterminación, que es el que permite la construcción del sujeto, en este caso del sujeto representado en el rostro. Pone en juego las capacidades del dibujante, no sólo las dibujísticas sino las volitivas: hasta dónde puedo traspasar los límites que yo misma reconozco que hay, e identificar cuáles de ellos son más bien, mis propios límites escudados en aquéllos.

Esta imagen surge en un contexto dictatorial, de búsqueda, muchas veces suplicante, y al alero de la iglesia; es inmediatamente deslindada de militancias partidistas sin negarlas y prontamente vinculada a las reivindicaciones internacionales de los DD.HH. Queda asociada conceptualmente a la solidaridad de la iglesia, derechos humanos, prudente autocensura, represión dictatorial.

Comprensión de los Antecedentes, el trasfondo histórico: los antecedentes históricos del contexto en el cual emergen estas imágenes son constitutivos de cómo interpretan la situación quienes producen y quienes movilizan la imagen, tengo presentes varios asuntos, los que enumerativamente son: el golpe de Estado, la dictadura, un período que marco en los años sesenta: Guerra fría, Alianza para el Progreso, Teoría del Desarrollo. El hecho de que las mujeres asumen que han de correr el riesgo de salir a la calle con las imágenes en virtud del entendimiento de su situación en el momento, y de las probabilidades de lograr algo. La expresividad en el uso de las imágenes queda conculcada por varias razones, entre ellas la funcionalidad de apelar a la identidad oficial inexpresiva. La predominancia de la voz grupal por dos causas fundamentales: se

reconocen y solidarizan compartiendo situación, y lo grupal es una voz necesaria: se reconocen compartiendo una misma situación que las agrupa, lo que implica fortalecerse también a nivel de procesar, abarcar y comprender la información que entre todas reúnen, acerca del actuar del Estado. Conocimiento que llega a adquirirse a través de un proceso de experiencias coincidentes que les van proporcionando ese entendimiento para situarse, e inclusive poder nombrar la condición de sus seres queridos. También, la consecuente definición de las desapariciones bajo el concepto de crimen de *lesa humanidad*.

La agrupación es necesaria como apoyo solidario para sobrellevar y subsistir, y estrategia de organización, acción, y de presentación de las causas, lo que va a incluir el necesario compromiso participativo en las acciones que se definan.

El grupo posee una identidad basada en el ejercicio social de la memoria. En el transcurrir del tiempo ahonda la conciencia de esa identidad, porque se reconoce en ella a través de su práctica: desde que existe, la agrupación (AFDD) hace un ejercicio de memoria, inicia su existencia gracias —de manera específica— a que lo hace. La concepción de estar conformando un grupo es consustancial a la demanda, no obstante, las individualidades sean reconocidas como importantes. Sin la conciencia de grupo, sin el ejercicio social de la memoria, no sería posible el surgimiento de la demanda, no sólo porque el delito de *lesa humanidad* se configure como una afectación exclusiva de grupos, sino porque sin reconocerse compartiendo una experiencia, siendo grupo, no sería posible actuar.

El silenciamiento de la expresividad individual a partir de la dictadura: todo emisor ha de sustraerse de sus cualidades expresivas y comunicativas idiosincráticas. Es más conveniente que las personas sean representadas en una uniformidad de imágenes. Por efecto de la dictadura, creo que cada imagen individual de detenido desaparecido exhibida durante los inicios de la dictadura, no pudo sino llevar la marca de diferenciarse poco de las demás.

Debido a la concepción política de la participación: Organización partidaria. Concepciones de organización social provenientes de los tiempos de la Reforma Universitaria, de la Reforma Agraria, de las organizaciones sindicales.

La imagen que tenemos del detenido desaparecido se encuentra traspasada por el paradigma racionalizador imperante, el que hace que separemos por ejemplo sentimiento y razón, y se esconda o subordine el contrario, en este caso, la subjetividad y la historia de lo que se estaba construyendo antes del golpe de Estado y en lo cual estas personas

eran protagonistas. Hubo un condicionamiento de la época dictatorial para que la imagen represente a la víctima y excluya la razón histórica de haber llegado a serlo. El modo por el cual estamos conociendo a los detenidos desaparecidos pertenece a un paradigma contrario al que perteneció en vida. Todo ello corresponde a lo que Morin llama *la zona invisible de los paradigmas*⁹¹

Todas estas marcas están presentes cuando interpreto la imagen dibujando el retrato a partir de ella. Es decir, estoy trabajando dentro de un contexto donde ya han existido interpretaciones que se encuentran en alguna medida presentes cuando uno ve las fotografías y ofrecen unos parámetros de observación, son lo que llamo aquí y siguiendo a Eisner: marcas.

Las imágenes de los detenidos desaparecidos no pretenden la apreciación sensible, la que creo puede ayudar a la consideración de ellos en su humanidad, por eso la propongo.

Los contenidos señalados como marcas y estructuras presentes en la imagen y que son considerados en la propuesta de solución, no se reflejan en los dibujos en tanto productos terminados, sino en el modo de proceder que se propondrá.

El retrato fotográfico

Las fotos que circulan

El retrato fotográfico que hemos conocido del detenido desaparecido en el marco de la protesta pacífica y denuncia, se ha mantenido más o menos igual: ha mejorado la calidad de la reproducción, pero en general se mantiene la apariencia.

En 2018 se observan algunos cambios ocasionales para algunas fotografías que aparecen publicadas con cambio de color de fondo, o en 2019 donde se percibe que algunos han dado a conocer nuevas fotografías de su familiar, exhibiendo la fotografía por todos conocida junto a otra u otras, que muestran diferentes dimensiones de la persona; siendo estos casos de publicaciones aisladas en redes, que obedecerían más bien a iniciativas de familiares directos y no de la AFDD.

Son relevantes las fotografías de familiares retratados con la fotografía de su familiar. Las hay de quienes aparecen circunstancialmente durante una marcha, y las hay posadas para crear esa imagen dentro de la imagen, una declaración consciente de ser y estar

⁹¹ Morin, *Los siete saberes...*, 7

asociados; así como de la existencia de ese tipo de fotografías como aportes en la producción de sentido.

También ha tenido lugar una marcha de apoyo a familiares y de reclamo a los Tribunales de Justicia, convocada por la gente de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes) donde cambian los protagonistas de la performance: las personas portan grandes fotografías de familiares que pueden aparecer portando a su vez las fotografías de los detenidos desaparecidos.

En general, el conjunto de fotografías establecido en el origen es el mismo y lo que muestra variaciones son las calidades de reproducción, los soportes y el carácter de las situaciones en que la imagen se despliega. Las variaciones son reflejo de la necesidad de estar produciendo sentido.

La AFDD ha establecido, además, una periodicidad de su presencia en la calle a través de la persistencia de su acción colectiva de resistencia, en tanto las demandas no han sido satisfechas. Es decir, los carteles con retratos y el retrato del familiar prendido al pecho, casi a cincuenta años del golpe militar, se siguen desplegando en las calles.

La neutralidad del retrato AFDD

Es un retrato hasta cierto punto neutro porque dice poco de la persona y del contexto. Esto obedece al carácter funcional de su existencia (que requirió la formalidad de la identificación y validación), y a la situación de censura y represión política en la que se gesta este cartel, que siendo como es, en su momento fue subversiva y que pudo ser únicamente propuesta a título familiar. Hoy es un símbolo vigente que aún molesta a quienes desean la negación, el olvido y la impunidad. Muy distinto a lo sucedido con la imagen de los 43 normalistas de Ayotzinapa desaparecidos en México: una vez publicada su fotografía, fue apropiada por cientos de personas que realizaron diversas versiones.⁹²

Mi aproximación

Al tomar el retrato fotográfico desde el archivo lo estoy descontextualizando de la performance en que emerge a la luz pública y que le otorga significado.

Mi modo de aproximación ha sido distante de la performance constitutiva de lo que Hernán Vidal llama: "rituales públicos de protesta de fuerte carga simbólica"⁹³ Como

⁹² La galería de retratos en: Ilustradores con Ayotzinapa https://ilustradoresconayotzinapa.tumblr.com/?fbclid=IwAR3zlvH6FJzzHmrOBRIQVpkiy27RJAVwCrP_6YiSZmnYRP2H1jmWxpY4_NY recuperado el 03/11/2019

⁹³ Hernán Vidal, *Dar la vida por la vida...*, (Nota: el trabajo de campo del autor corresponde a 1981)

exiliada no participé ni presencié en forma directa las protestas realizadas por familiares en Chile, las que conozco a través de fotografía, material audio visual, y, mayormente, de publicaciones en revistas, diarios, y últimamente, publicaciones electrónicas de los sitios de memoria y derechos humanos, universidades, etc.



“La abogada defensora de los Derechos Humanos, Carmen Hertz, sosteniendo la foto de su marido detenido desaparecido Carlos Berger Guralnik”
19 de septiembre 1990
Fotógrafo: Nelson Muñoz⁹⁴



“Mujer mostrando una fotografía del rostro de una joven detenida desaparecida”
s/f Fotógrafo: Jorge Oliva⁹⁵



“Mujeres familiares de víctimas de la dictadura marchan con carteles de detenidos desaparecidos frente al Palacio de La Moneda. A la derecha: Sola Sierra”. Febrero 1988
AFDD Fotógrafa: Patricia Alfaro⁹⁶



“Carteles de detenidos desaparecidos colgados de una reja del Museo de Arte Precolombino.” 24 julio 1989
AFDD
Fotógrafo: Ricardo González⁹⁷

⁹⁴ Tomada de: Archivo del Periódico Fortín Mapocho. <https://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/hertz-carmen-2/>

⁹⁵ Tomada de: Archivo del Periódico Fortín Mapocho. <https://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/futbol-colo-colo-vs-cobresal/>

⁹⁶ Tomada de: Periódico Fortín Mapocho. <https://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/agrupacion-familiares-de-detenidos-desaparecidos-43/>

⁹⁷ Tomada de: Periódico Fortín Mapocho. <https://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/agrupacion-familiares-de-detenidos-desaparecidos-46/>



“Mujeres de la Agrupación de Familiares Desaparecidos se manifiestan frente al Palacio de Gobierno durante el Régimen Militar de Pinochet”

Fotógrafa: Kena Lorenzini fotografía donada por la autora al MMDH⁹⁸



Acto en bandejón central de la Alameda. Mujeres con carteles de detenidos desaparecidos y claveles en sus manos AFDD

27 de julio 1990

Fotógrafa: Pamela Vega⁹⁹



“Por el fin a la impunidad ven y marcha con ellas”

“Por el fin a la libertad y los beneficios carcelarios de violadores a los DDHH

8.08. 2018, Fotógrafa: Marucela Ramírez de AFI Woman

⁹⁸ Manifestación de la AFDD frente al Palacio de La Moneda en plena dictadura militar. 1986

Tomada de wikimedia

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agrupaci%C3%B3n_de_Familiares_de_Detenidos_Desaparecidos_de_Chile_\(de_Kena_Lorenzini\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agrupaci%C3%B3n_de_Familiares_de_Detenidos_Desaparecidos_de_Chile_(de_Kena_Lorenzini).jpg)

⁹⁹ Tomada de: Periódico Fortín Mapocho. <https://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/agrupacion-familiares-de-detenidos-desaparecidos-41/>

Este modo de aproximación —indirecto— trajo consigo una apreciación que posiblemente sea compartida por muchas personas: el retrato fotográfico no comunica la memoria afectiva —no está en su propósito—; excepto para los familiares de la persona que en él aparece pues para ellos que son quienes sienten la verdadera ausencia, esa foto significa un vínculo muy estrecho.

De allí proviene mi necesidad: obedece a que la fotografía habla muy poco del ser humano que retrata, proporciona un marco para las ideas que resulta carente de afecto para quien no es familiar o amigo y no es contemporáneo a los hechos. Considerando importante que se establezca algún grado de afición del espectador hacia el retratado; aunque nunca pueda siquiera asemejarse a la del familiar; pero pueda establecer una nueva, distinta relación, que contribuya a la empatía de la comunidad lo que es muy importante ante el cambio generacional que se va produciendo.

Nos encontramos con un retrato cuyo código está estandarizado: es débil la presencia de la expresión personal de la identidad del retratado, en favor del propósito del cartel. Lo que es expresado no sólo con la frase ¿Dónde están? escrita en el cartel, reforzada por el grito de la consigna: ¡Que nos digan donde están!, sino también por las características formales. Es una imagen formalmente gobernada por el concepto de búsqueda, ocupada en situaciones de demanda y resistencia, frente a un interlocutor dictatorial que ha arrasado con las estéticas anteriores y ante el cual hay que presentar el documento: la enorme importancia de la fotografía como tal, la estandarización y sobriedad.

Identifica a alguien que está ausente, lo hace de manera tal que su contenido no abunda mucho más allá de esa afirmación. Eso es eficaz en la comunicación del mensaje: leemos aquí se trata de un desaparecido, y gracias a unos cuantos elementos más, sabemos que el retrato fotográfico es el de un detenido desaparecido durante la dictadura, que corresponde a una zona geográfica y época: del Cono Sur, generalmente alguien desaparecido en Chile (1973 -1990), Argentina (1976 -1983), o Uruguay (1973 -1985).

Cumple su rol comunicacional reduciendo su contenido; pero, aunque unificados en un formato, éste no los uniforma ni los cosifica.

Contenido reducido porque no habla del contexto. Aun cuando es una imagen que engloba la noción *Detenidos Desaparecidos*, y es eficiente; no puede hablar de los efectos represivos que la desaparición genera y que son parte fundamental de su razón de ser. Tampoco rompe o devela los ilegítimos fundamentos de las desapariciones: desaparecen aquellos *inhumanos* o *cualquiera*: no lo afirma, no lo pone en cuestión.

Tampoco evidencia que los muertos, han sido asesinados. Y como hemos señalado, es una imagen eficiente para su propósito, por consiguiente, no hay algo que cambiar en ella.

Cuando observamos estos retratos en variantes, éstos han recibido un tratamiento convencional, los encontramos prácticamente idénticos a sí mismos. También en propuestas que efectúan una resta de información, abstrayendo, sintetizando.

Sin embargo, se puede considerar un tema no agotado, que requiere de otras propuestas, otras referencias, otras formas de abordar que puedan entrar a ese campo.



11 de marzo 1998, en democracia Pinochet es repudiado por un grupo de Senadores: “Augusto Pinochet asume como senador vitalicio; detractores levantan fotografías con imágenes de víctimas de violaciones a los derechos humanos y detenidos desaparecidos” original a color, autor: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile¹⁰⁰

¹⁰⁰ Biblioteca del Congreso Nacional, <<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/cl/deed.en>>, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Detractores_de_Pinochet_Senador_Vitalicio.jpg

Capítulo 3. Memorias

La memoria, concepto de Halbwachs y otros. Marco social, comunidades de memoria

Hoy en día se entiende a la memoria como un proceso complejo de elaboración social donde existen diferentes puntos de vista que pugnan por instalar el propio. En la memoria se elabora el sentido. El sociólogo francés Maurice Halbwachs, tuvo el mérito, en 1925 en su libro *Los marcos sociales de la memoria*, de formular un concepto de memoria desde la perspectiva sociológica, que desplazó la psicológica vigente en las ideas de Henri Bergson a la época. Rompe con la tradición que definía la memoria como individual para afirmar que ésta se sustenta en lo colectivo, es ella misma una categoría social.

Los recuerdos se adquieren, conservan y se evocan en sociedad, no conservamos recuerdos puros, lo que hacemos es reconstruirlos. Los recuerdos son individuales pero *existen* gracias a marcos sociales de referencia que la permiten, que cada grupo tiene, que moldean el pasado. Los marcos sociales son el andamio que los sostiene.

En palabras de Halbwachs:

“Es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no excede los límites de ese grupo. Cuando un período deja de interesar al período que sigue, no es un mismo grupo el que olvida una parte de su pasado: hay en realidad dos grupos sucesivos.”

“La memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta.”¹⁰¹

Los grupos sociales determinan qué es lo que es memorable y cómo ha de ser recordado, la importancia está dada en la medida en que determinados hechos y lugares más que otros, les afectan. Es decir, son los códigos culturales compartidos los que nos permiten hacer memoria de nuestros recuerdos que son singulares; definición que continuamente está cambiando porque el marco social lo está haciendo. La memoria individual existe en una trama colectiva. La memoria autobiográfica que es interna y personal, se auxilia de la histórica que es exterior y social:

¹⁰¹ Maurice Halbwachs, *Memoria colectiva y memoria histórica (Traducción de un fragmento del capítulo II de La mémoire collective, París, PUF, 1968, Centro de Investigaciones Sociológicas)*, 213-214 y 215. https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf

“No cabe duda de que la memoria individual existe, pero está arraigada en contextos distintos que la simultaneidad o la contingencia acercan momentáneamente. La rememoración personal se sitúa allí donde se cruzan las redes de las solidaridades múltiples en las que estamos implicados. Nada escapa de la trama sincrónica de la existencia social actual, y de la combinación de los distintos elementos puede emerger esta forma que denominamos recuerdo por que la traducimos así en un idioma.

Así pues, la conciencia nunca está encerrada en sí misma, ni vacía, ni solitaria. Nos vemos arrastrados en múltiples direcciones, como si el recuerdo fuera un punto de referencia que nos permitiese situarnos en medio de la variación continua de los marcos sociales y de la experiencia colectiva histórica.”¹⁰²

Entre el grupo y la memoria existe una interdependencia: “El grupo, en el momento en que aborda su pasado, siente que sigue siendo el mismo y toma conciencia de su identidad a través del tiempo.”¹⁰³ La memoria es un mecanismo de la sociedad para conocerse cuando hay que recuperar una continuidad que se ha perdido: “Podemos recordar solamente con la condición de encontrar, en los marcos de la memoria colectiva, el lugar de los acontecimientos pasados que nos interese.”¹⁰⁴ Interactuamos con estos marcos, que son múltiples, se encuentran en las clases sociales, la familia, el arte, la política, etc., se nos presentan como lo que está instituido, lo “dado”, lo que es importante rescatar, los valores. Nuestros recuerdos personales interaccionan, con los marcos de memoria. Entrelazándose lo social e individual, en múltiples memorias surgidas de las influencias que van produciéndose en los enlaces con los distintos grupos con los cuales la persona se relaciona.

Según el punto de vista de Halbwachs —rechazado por ejemplo por el filósofo y antropólogo Paul Ricoeur— la memoria individual sólo existe vinculada a la colectiva, y ésta última sólo es posible desde su validez en el presente, de tal manera que se hace memoria de lo que de alguna manera es actualizado, es construcción viva, activa. Con ese intercambio recíproco se establece la manera en la cual puede continuar el pasado en el presente y éste conocerse originado en el pasado. Se produce una actualización, donde el pasado queda incorporado al presente, desde los sentires del presente.

¹⁰² Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), Prefacio, 12

¹⁰³ Halbwachs, *La memoria colectiva*, 87

¹⁰⁴ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, (Barcelona: Anthropos Editorial, Barcelona, en coedición con Universidad de Concepción, Concepción, Chile y Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2004), 323

“...mediante un intercambio recíproco, las imágenes que reconstruimos adoptan de las emociones actuales ese sentimiento de realidad que las transforma ante nuestros ojos en objetos aún existentes, mientras que los sentimientos actuales, aferrándose a esas imágenes, se identifican con las emociones que les han acompañado antiguamente, y se encuentran al mismo tiempo desprovistas de su aspecto de estados actuales. Así creemos simultáneamente que el pasado revive en el presente, y que abandonamos el presente para regresar al pasado. No obstante, ni lo uno ni lo otro es verdadero: todo cuanto podemos decir es que los recuerdos, tanto como las otras imágenes, imitan a veces nuestros estados presentes, cuando nuestros sentimientos actuales vienen a su encuentro y se incorporan.”¹⁰⁵

La memoria es un proceso condicionado por el presente. Nuestro presente político proviene de hechos de los cuales requerimos hacer memoria. No se trata de una memoria de un pasado solamente, sino que es una pieza racional, y también emotiva, constituyente de nuestro presente y por ello necesaria. Nos exige situarnos, considerar que el poder tiene intereses, que la memoria está sujeta a negociación, es dinámica, es reconstrucción. Por ello, el borramiento de que fueron objeto las prácticas colectivas durante la dictadura, convierte en complejo recuperarlas, y para que no recuperemos, se exige que pasemos página. Las personas mayores cobran una significación fundamental en el proceso.

Siguiendo a Halbwachs, la memoria produce sentido en forma colectiva, no existe la recepción de un contenido sino la elaboración en conjunto, en una comunidad de memoria. Como lo expresa Jelin, esto sucede en el acto de compartir:

“... la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar.”¹⁰⁶

La persona cuando percibe, ubica lo percibido conforme a las convenciones del grupo, aplica categorías y nomenclatura conocidas. La percepción es situada, se ubica en espacios diferenciados, tiene relación con una materialidad, e implica una pertenencia social, no existe pura.

“No existe percepción que pueda ser totalmente externa, porque cuando un miembro del grupo percibe un objeto, le otorga un nombre y lo ubica en una

¹⁰⁵ Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, 42

¹⁰⁶ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 69

determinada categoría, es decir, acorde con las convenciones del grupo que dominan tanto pensamiento como el de los otros.”¹⁰⁷

Es decir, la percepción podríamos decir está prejuiciada. Nos representamos cómo perciben los otros lo que vemos —al efectuar nuestra percepción nos ponemos en relación con los otros— consideramos su punto de vista. No percibimos sin recuerdo y no recordamos un mundo únicamente interior, individual.

“Al mismo tiempo que se ve los objetos, uno se representa el modo como los otros pueden percibirlos: si se sale de sí mismo, no es para confundirse con los objetos, sino para considerarlos desde el punto de vista de los otros, y eso sólo es posible cuando uno recuerda las relaciones que ha tenido con ellos. En consecuencia, no hay percepción sin recuerdo. Y, a la inversa, no existe recuerdo alguno que pueda ser considerado como puramente interior, es decir, que sólo se conserve en la memoria individual. En efecto, desde el momento que un recuerdo reproduce una percepción colectiva no puede ser sino colectivo, y sería imposible al individuo representar una vez más limitado a sus propias fuerzas, aquello que solamente ha podido ser representado inicialmente con el concurso del pensamiento de su grupo”¹⁰⁸

La memoria es la reconstrucción del pasado por parte de los grupos, definiendo su identidad. No hay una única memoria, sino de los diferentes grupos, tiempos y espacios, con su diversidad y diferencias, no tiene posibilidad de ser unitaria en torno a una verdad:

“La memoria se inscribe en una materialidad, un espacio y lugares específicos donde se reconocen los grupos activos en la sociedad. Desde ese punto de vista, la memoria es necesariamente plural, multiforme, y se inscribe en la multiplicidad de tiempos sociales y espacios diferenciados de los cuales se apropian los grupos. En ese sentido, además, se opone a la historia, en cuanto ésta aspira al conocimiento del pasado y por lo tanto a la universalidad y la unidad de la verdad. En consecuencia, visto que el individuo participa, tanto en la diacronía como en la sincronía, de varios grupos sociales, la memoria individual se define como la interferencia de diversas memorias colectivas.”¹⁰⁹

¹⁰⁷ Halbwachs, Maurice, *Op. Cit supra*, 318-320

¹⁰⁸ Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, 318-320

¹⁰⁹ Marie-Claire Lavabre, “Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria”, *Raison Présente*, N°128, (1998): 9, http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php

La identidad entonces tiene relación con la de los grupos con los cuales uno tiene interacción. Pero para Ricoeur (1999), la memoria es individual, nos define como personas, se inserta en contextos sociales específicos donde esa memoria puede tener existencia.

“El ejercicio de las capacidades de recordar y olvidar es singular. Cada persona tiene “sus propios recuerdos”, que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente —la memoria como presente del pasado, en palabras de Ricoeur (1999, 16) — lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo.

Estos procesos, bien lo sabemos, no ocurren en individuos aislados sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas. De inmediato y sin solución de continuidad, el pasaje de lo individual a lo social e interactivo se impone. Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos.”¹¹⁰

Situarse temporal, histórica y políticamente

La posibilidad de *trabajar con la memoria* requiere comprender esta relación de la memoria individual con los marcos de memoria y la colectiva. También, de la definición de los contenidos concretos que conforman nuestro propio relato. Los artistas hacemos análisis y declaramos nuestras precisiones pero no como una elaboración o aplicación de teoría desde las ciencias sociales, sino desde el relato en el que nos situamos. Trabajamos desde una memoria individual referidos a una social, o insertos en una memoria de pertenencia a un grupo inserto en la social, que puede ser más o menos cerrado según en torno a qué origen, tema y causa se conforma.

Siempre es necesaria una contextualización en términos generales; en mi caso, ha sido fundamental, y su extensión ha sido un problema. Lo hice para desarrollar el proyecto, no para explicar la obra. Forma parte del proceso creativo: precisa el sentido.

El relato, salvo el hito de conmemoración de la fecha del golpe a la democracia a los treinta, cuarenta, y cincuenta años, ha estado no totalmente —pero bastante— ausente en Chile porque ha existido un problema respecto de aceptar los hechos, así es que el factor de sostener el recuerdo en los diferentes grupos, se ha visto dificultado. Disponer

¹¹⁰ Elizabeth Jelin, *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*, (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2020), 421
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20201222032537/Antologia-Elizabeth-Jelin.pdf>

de un relato es un asunto comunitario. La comunidad de memoria histórica sobre la última dictadura está en sus inicios porque, entre otras cosas, hemos perdido el uso de la palabra. Fuera de Chile es insospechado que aún se conozca masivamente tan poco de la historia de la cual, aún de los hechos concretos, aún hoy en Chile se sigue sosteniendo que hay versiones. No existe una memoria que abarque ampliamente a la sociedad, que esté consolidada en un discurso o relato. Y eso contribuye a que lo insistente, reiterativo, sea un rasgo constituyente de obras que hablan de esta historia, que necesita la persistencia. La memoria en sí, es algo que pasa y repasa, y aquí se acentúa porque algo no es escuchado.

Mi relato no nace al retornar del exilio, pero éste depende tanto de lo social que se ve constantemente reestructurado frente a la realidad que se vive. Es decir, este tránsito exilio-desexilio afecta al relato porque uno entiende, quiere, se esfuerza y sabe, escuchar al medio social, proviniendo de otro. Pero también eso me ha permitido entender en una mayor profundidad y hacer una propuesta que decanta los mecanismos de la memoria, a partir de la metacognición de cómo es que se construye mi relato, también de la comprensión en sí de su contenido, y la reflexión sobre el dibujar.

En esta actual conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, ha emergido con importancia la memoria desde el ámbito político, con el resultado de que se van presentando simultáneamente los temas sociales, políticos y culturales que la dictadura intentó dejar fuera, y lo hacen conjuntamente con la búsqueda de los detenidos desaparecidos, patrocinada desde el Estado.

Aparte del hecho numérico redondo, que le proporciona un aparente marco justificativo, esto que señalo es debido a la presencia de factores como: una situación de polarización política en el marco de un proceso constituyente en curso, y a su vez la presencia de temas que plantean definiciones importantes que traen a colación los temas vigentes en los setentas y suspendidos en este tiempo, como por ejemplo el litio, la reforma previsional. El presidente Gabriel Boric ha lanzado, el 30 de agosto, —día de conmemoración de las víctimas de desaparición forzada—, el Plan Nacional de Búsqueda. Se plantea el levantamiento del secreto de las declaraciones ante la Comisión Valech, de aquellas víctimas de prisión política y tortura que testimoniaron ante ella, las que serán previamente consultadas por el Estado para requerir su autorización.

En la contraparte, los que no hacen memoria o buscan un sentido que es imposible aceptar a la luz de unos cuantos acontecimientos históricos, entre ellos están: personas que se habituaron a no ver para no recibir las represalias —en cierta medida

permanecieron acallados e inclusive ignorantes, para sobrevivir— a quienes se les ha generado una gran distancia con el tema: no elaboraron sentido a medida en que se sucedían los acontecimientos y están expuestos a una capa cósmica aún hoy. Victimarios: persisten las demandas de ser excarcelados. Un sector de centro y centro derecha intenta instalar que hay que pasar página, o algunos tímidamente: la teoría de los dos demonios.

La coincidencia de seguir elaborando mi ejercicio de memoria, permitió que fuera experimentando no sólo las características de lo que la política selecciona, sino también cómo yo misma me iba adaptando en cierta forma y como la apertura de este espacio también generaba la emergencia de asuntos obliterados, pertenecientes a la experiencia personal de esta memoria. Se ha producido la negociación de mi experiencia y las que me fueron transferidas, con los marcos de memoria a los que accedo.

Adquirí precisiones en mi posición, rellené lagunas, reorganicé el contenido, cerré círculos, y sigo en esa elaboración. Me costó, inicialmente existía un desencuentro entre mis conocimientos muy genéricos de la realidad chilena, pero adquiridos en el exterior donde se habían publicado los análisis, libros, películas; en contraparte: la carencia de su circulación en el campo de la normalidad chilena, debido a múltiples causas: falta de información fuera de los círculos de militantes o sociedad organizada, autocensura, actuación vigente de los organismos represivos dictatoriales, indisposición hacia hacer memoria, replicación del discurso dictatorial, etc. Y una muy clara: mi relato no encontraba eco porque yo ya no formaba parte del grupo. El relato requiere de un respaldo para ser hilado, de un contexto social que lo acoja y eso, en territorio chileno, durante mucho tiempo siguió siendo muy incompleto.

He necesitado escribir el relato como marco de referencia en lugar de tan sólo enunciarlo como premisa: he ido al encuentro de las palabras: devienen muy importantes.

Es fundamental contemplar además, el carácter irrepresentable de lo indecible, que está inscrito en los hechos traumáticos, y que sólo ha de ser dicho en la conciencia del espectador que completa. A estos hechos nos referimos de manera indirecta y para entenderlos o asimilar que han sido reales, es necesario que los contenidos no sean presentados ni demasiado elaborados ni menos, impuestos. Las personas internalizamos sólo aquello que procesamos, para ello debe existir espacio a la interpretación. Allí la naturaleza dialógica de toda elaboración y toda propuesta. Y aquí aparece lo que es esencial a todo: la gran transformación operada por la dictadura si bien está en contenidos concretos, se encuentra en el modo de abordar la realidad: aceptar mirar la fotografía desde nuestro presente y considerar que es no sólo posible sino necesario

hacerlo desde quiénes somos, con nuestro dibujo, atenta contra el marco de obediencia, de demostración de identidad, de orden y norma. Enseña a mirar de otra manera nuestro mirar a los detenidos desaparecidos. Ocupa nuestra actitud no reproductiva de la memoria sino con capacidad de elaboración, de interpretación, de injerencia, aporte subjetivo y por supuesto plantea el gran problema de la aceptación de asumir una actitud de tal manera.

Una característica que el arte y el hacer memoria comparten: el no ser exhaustivos ni totalizantes sino abiertos a la acción de cada persona que interviene. Si bien la memoria se da al interior de grupos que comparten un modo de ser o pensar, es necesario enfatizar en la apertura al diálogo, los debates que dan lugar a la construcción del relato personal y colectivo.

Al ser la memoria un proceso social de elaboración, no es suficiente proponer como solución una obra visual, ni proponer un contenido específico únicamente. Lo relevante es cómo se involucra a las personas en el ejercicio de memoria que se proyecta y la actitud que se promueve:

La memoria del detenido desaparecido empleando sólo la imagen de archivo está plenamente asociada a los derechos humanos, a la objetividad de la prueba de vida y al período dictatorial; eso margina la época en que vivieron; aunque ésta sea reconocible en gestos, ropas, cortes de pelo, grano de la fotografía, encuadre, etc. Como he señalado con anterioridad: se produjo un corte cultural, la fotografía queda apartada del hecho de que los retratados protagonizaron un modo distinto de relación social, que fue conculcado; e ideales de transformación por los cuales fueron perseguidos con afán de hacer un borramiento. Hay un desafío para vincular esa imagen con los códigos culturales de respeto a la vida, formas cívicas de participación, maneras de relacionarse que existieron con anterioridad a su desaparición. La idea es atender a la actitud con la que hacemos las imágenes y la obtención como resultado, de imágenes que siendo las de los retratados, salgan del marco formal.

El problema que se plantea al hacer una imagen que indague en la individualidad de cada retratado admitiendo la subjetividad en su factura como una necesidad, tiene relación con los términos en que se da su factura, el modo de abordarla, de entenderla y con el cómo ésta participa de lo social: cómo es producida, por quién o quiénes y cómo es compartida. Es menos complejo reproducir la fotografía, pero también trae consigo una distancia con la persona que aparece en el retrato.

Es necesario asociarlo a aquella parte de nuestra memoria social de la época de la desaparición, tender un puente no únicamente desde el presente hasta la dictadura sino retomar más atrás. Trabajar con algo que remita a esa memoria social; aquella que se observa insuficientemente conocida, compartida, conversada y comprendida, porque ha sido atravesada por la censura y el silencio e inclusive la tergiversación: a través de la construcción mediática que manipuló con una falsa verdad, amenazante. Junto a la pregunta por su memoria, está la pregunta por lo acontecido a todos nosotros con la dictadura, y la producción de sentido con ello. Están unidos indisolublemente.

Existe correlación entre lo que Halbwachs señala para la memoria social, y los actos de borrado de la memoria desde los inicios de la dictadura, las prohibiciones y directrices al pensar y sentir. Todo ello atentó contra la memoria. La memoria social del gobierno de Allende con sus organizaciones de base y cultura popular, se encuentra imbricada con la memoria del desaparecido; son borrados que sucedieron conjuntamente: la eliminación de la primera, dificulta la existencia de una amplitud social para la memoria que reivindica a las personas hechas desaparecer. Y eso es en parte, la dificultad que existe.

Posición de legitimidad y ampliación de la participación, la diversidad

La memoria es una construcción donde el contenido, el emisor y la recepción dependen del grupo social, que efectúa un acto de reconocimiento. El emisor tiene que ser reconocido, su autoridad es examinada, su enunciación en sí misma no es suficiente:

“La memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras, ya que, como señala Bourdieu, la eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia. Implica también prestar atención a los procesos de construcción del reconocimiento legítimo, otorgado socialmente por el grupo al cual se dirige. La recepción de palabras y actos no es un proceso pasivo sino por el contrario, un acto de reconocimiento hacia quien realiza la transmisión (Hassoun, 1996).”¹¹¹

Los productos culturales son vehículos que posicionan una narrativa pero su eficacia depende del “*proceso de construcción del reconocimiento legítimo*”: es decir existe sólo en una *relación* que el grupo destinatario *determina*.

¹¹¹ Jelin, *Las tramas del tiempo*, 436

Los familiares de las víctimas en tanto fuentes directas de su historia, testigos también atravesados por el dolor y la pérdida, son víctimas que poseen una autoridad en la memoria basada en su relación directa con los hechos, no en el sufrimiento; aunque éste, legítimamente se exprese; esto sólo representa un conflicto en relación a la participación de los otros cuando éstos últimos usurpan o se manifiestan como *mejores conocedores* de esa experiencia. Como parte de su proceso histórico los familiares construyeron un nosotros: frente al resto de la población se diferencian por su mayor legitimidad y protagonismo y constituyen una comunidad de memoria. Elizabeth Jelin señala que esta legitimidad fundada en el cuerpo, en el dolor de víctima, genera un problema respecto de la continuidad: el fallecimiento de la generación de esposas, hermanas y madres vendría aparejado con una desaparición también del alcance temporal de las memorias. Advierto que aquí pareciera que todas las memorias dependen de *Familiares* que serían los únicos con *legitimidad social*, y no es así. Acertadamente Jelin señala que el establecimiento de las memorias en términos de parentesco ha de tener su modo de trasvasijar esas memorias hacia la memoria social, so pena de dejar sin espacio a la importante demanda de lo ciudadano, donde la construcción de una ciudadanía se vería entorpecida por lo que Jelin llama *maternalismo* y *familismo*.

“si la legitimidad social para expresar la memoria es socialmente asignada a quienes tuvieron una experiencia personal de sufrimiento físico, esta autoridad simbólica puede fácilmente deslizarse (consciente o inconscientemente) a un reclamo monopólico del sentido y el contenido de la memoria y la verdad. El “nosotros” reconocido es, entonces, excluyente e intransferible. Llevado al extremo, este poder puede obstruir los mecanismos de ampliación del compromiso social con la memoria, al no dejar lugar para la reinterpretación y la resignificación —en sus propios términos— del sentido de las experiencias transmitidas. El desafío histórico, entonces, reside en el proceso de construcción de un compromiso cívico con el pasado que sea más democrático y más inclusivo.”¹¹²

“El desafío histórico y político que se les presenta a los actores democráticos es transformar estas tendencias excluyentes, para extender el debate político y la participación a la ciudadanía en su conjunto.”¹¹³

¹¹² Jelin, *Las tramas del tiempo*, 1089-1090

¹¹³ Jelin, *Las tramas del tiempo*, 1071

El reclamo que Jelin hace por la exclusión de otras voces, y el control del sentido, responde a una situación que percibí como real para Chile, consistente con un momento histórico. Aparecían de alguna manera, como *la única* memoria validada. Y de ser así, y tomando los parámetros de Halbwachs, se corresponde con el cambio de un grupo a otro que interrumpe el proceso continuo, y es, de suyo inevitable. Como señala Halbwachs en lo citado supra, la memoria por definición no excede los límites de ese grupo:

“retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no excede los límites de ese grupo” (...) (la memoria) “se extiende hasta donde ella puede”¹¹⁴.

Las organizaciones muy probablemente se han planteado la necesidad de la participación de otros actores y la formulación de una postura frente al cambio generacional. Es posible que algunos conciban la existencia de una única memoria, y desde el dolor que han sufrido en carne propia, es respetable dicha posición.

Existen diferencias en las experiencias vividas, así como una larga trayectoria de activismo en los derechos humanos y la memoria, iniciada mucho antes que cualquier otra, mediante la cual familiares y trabajadores de organismos, no sólo tuvieron que aprender en la práctica, a medida que ocurrieron los hechos, sino que hubieron de hacerlo bajo unas condiciones dictatoriales de peligro, consecuencias al ser perseguidos, naturales desconfianzas, y solidaridad grupal. No es sólo la experiencia de la pérdida y el dolor, que es lo que podemos atribuir al familismo al que alude Jelin, lo que explica una legitimidad específica: pero dicha legitimidad no implica una tendencia excluyente.

Existe la necesidad de separar el propio terreno de actuación del de los demás posibles actores, los que poseen sus propios espacios legítimos y diferenciados de acción, que generan memorias diversas en forma y contenido debido a las diferencias en los nexos personales, la variedad de ámbitos sociales, territoriales, disciplinares, políticos, educativos y culturales, y el tipo de hechos y producciones que protagonizan.

Las diferencias de intereses desde los cuales se trabaja la memoria, plantean al menos la necesidad de permanecer atentos y críticos en nuestro quehacer y recepción de sucesos en torno a ella. Y entender que impulsar en la misma dirección no se hace a costa de difuminar las diferentes identidades emisoras, ni de hacer pasar a una identidad por otra, ni assimilarlas. La fortaleza del ejercicio de memoria también proviene de su

¹¹⁴ Maurice Halbwachs, *Memoria colectiva y memoria histórica (Traducción de un fragmento del capítulo II de La mémoire collective, París, PUF, 1968, Centro de Investigaciones Sociológicas)*, 213-214 y 215. https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf

característica esencial: su autenticidad, diversidad, controversia, divergencia, mutabilidad. En suma, su carácter de construcción social, de coyuntura. Los ejercicios de memoria son propuestas sujetas a respuestas, valoraciones, conflictos. O debieran serlo así para todos los ciudadanos. Prohibir o restringir no conduce a que exista una mejor memoria.

Quien presenta o divulga los productos culturales tiene la responsabilidad de dar a conocer el origen, de informar quién o cuales agrupaciones gestan, organizan, adhieren, convocan. No podemos aceptar que alguien diseñe una acción de memoria y haga una impostura: se apropie de un rol que no le pertenece. Porque la legitimidad es fundamental, entonces la identidad, el lugar desde el cual nos situamos para enunciar tiene que ser comunicado verdaderamente, forma parte del acto de memoria. Es importante el quién, por qué, para qué y a quiénes se dirige. No podemos aceptar que se excluya de los ejercicios de memoria a aquellos que no poseen la posición de legitimidad de la unión familiar con las víctimas directas. Porque lo sucedido condicionó y transformó a la sociedad toda, cada uno tiene una posición y situación desde la cual tener voz. Lo que es infructuoso es que la memoria no sea un conocimiento, bien informado, y una responsabilidad involucrada, ha de pasar por la resignificación, la interpretación libre y el enriquecimiento cultural.

Las víctimas están insertas en la sociedad y comprenden los hechos en un marco social, histórico, reconociendo la existencia de múltiples factores y entendiendo que no son los únicos portadores de la legitimidad social, pero sí los específicos en lo que se refiere a la experiencia del dolor y la pérdida. El haber sido torturado, es, ciertamente intransferible. El tener un familiar o un amigo desaparecido o asesinado, también. Y respecto de esos temas específicos, poseen una posición de legitimidad excluyente en lo referido a la experiencia, que no invalida la potencialidad de conceptualización de los otros y su posibilidad de complementar las necesidades de la memoria desde otros aspectos. La inclusión y la democracia en esa conceptualización tiene más bien que ver con contribuir a la consecución de la verdad y la justicia, a la comunicación de los hechos, a la protección de las víctimas, el entendimiento, la solidaridad, la recuperación de las organizaciones políticas, militancias, y modos de relación; que son algunos de los terrenos desde los cuales los demás hacen su aporte. Creo más bien, que lo que es pertinente observar es que las agrupaciones de familiares llevan ventaja respecto del resto de la sociedad, en sus aprendizajes referidos al cómo militar en la causa de los derechos humanos y que, los otros, han de construirse los propios aprendizajes y trabajar desde sus posiciones situadas en sus realidades, y, dialogando con familiares.

La ampliación del ejercicio de la memoria conlleva necesariamente en mi opinión, una inflexión hacia el afecto porque la etapa de resistencia dictatorial pasó, la de reivindicación de la verdad y la justicia siguen vigentes, pero vivimos una desafección de la sociedad por el tema. No se trata únicamente de un riesgo de continuidad por un asunto de cambios generacionales en las familias, sino de una sociedad que contiene una alta proporción despolitizada y desorganizada, sujeta a una baja calidad educativa y al bombardeo de unos medios de comunicación que hoy ocultan y tergiversan el pasado reciente.

Batallas por la memoria. Vaciamiento del significado de lo que se pretende dejar en el pasado

Las batallas por la memoria están ligadas estructuralmente al sistema político, económico y social. No son independientes del funcionamiento del modelo instaurado ni de las visiones de futuro. De la elaboración de la memoria, que parte por la justicia y desde la voz de las víctimas, depende la democracia del futuro. Una de las partes en disputa ha de oponerse a la otra que representa la narrativa instaurada por el proyecto dictatorial. Son las palabras difíciles e incómodas las que deben ser pronunciadas.

Señala E. Jelin que cuando se argumenta contra el olvido o el silencio, lo que se está haciendo es disputar políticamente el sentido de lo ocurrido, intentando hacer valer el posicionamiento de cada memoria, cada una con sus olvidos.¹¹⁵ Este equilibrio de equivalencias de olvidos, que Jelin busca, no es merecido: la disputa por la memoria contiene un hecho esencial presente en los contenidos concretos —que son importantes— así como de los derechos o no al olvido. Y este hecho es que la dictadura irrumpió en los derechos del hombre violentándolo gravemente, haciéndolo perder su autonomía, subordinándolo con la finalidad de controlar su capacidad de interrelacionarse, e impedir relaciones comunitarias. Transformó la sociedad y por ello es importante para un sector que se olvide la historia, como para otro, vital no olvidarla.

Admitiendo que es legítimo que no exista una única versión que domine sobre otras, y considerando las atrocidades ejecutadas por la dictadura cívico militar, es imposible formular pares contrarios en disputa equivalente dentro de tal asimetría. No hay olvido que tenga que producirse. Lo admisible es considerar que lo que Jelin nombra como “memoria contra memoria” es una postura de lucha política por el espacio simbólico y el real, donde no se puede partir de una potencia equivalente entre una parte, un régimen democráticamente elegido, y de otra, un golpe de Estado y una dictadura militar con

¹¹⁵ Jelin, *Las tramas del tiempo*, 565

participación de civiles. No hay equivalencia entre la memoria de civiles con posturas políticas siendo perseguidos por el Estado procurando organizarse para recuperar la democracia y aparatos del Estado actuando fuera de la ley y cometiendo además, delitos de lesa humanidad contra los civiles. La dictadura durante 17 años instaló su imaginario arrasando material y simbólicamente con una realidad sociopolítica y cultural en Chile que había sido forjada en las luchas proletarias del siglo XX, esta instauración de un nuevo orden se prolongó en tiempos de postdictadura con el control de los medios de comunicación, los pactos de silencio, el mismo hecho de la aniquilación de los opositores, etc. El criterio de los dos demonios es inadmisibles; aun cuando hubiesen existido contra la dictadura civiles armados con formación militar. No hay comparación posible. Ciertamente el temor a la muerte provocado por el conocimiento de la tortura y desaparición, generó que el sector arrasado refuerce sus convicciones de lucha política, pero también y sobre todo, una defensa de los derechos humanos. Actualmente en Chile no se encuentra difundido el conocimiento histórico acerca de qué es y cómo ha sido la democracia en el pasado. Hay mucha gente que no sabe vivir la participación democrática, ni exigirla; hay mucha obediencia y subordinación.

El olvido es una situación que arribará de manera muy posterior en el tiempo histórico, requiere de distancia cronológica, de los cambios generacionales y de rupturas simbólicas con el pasado que en algo recompongan los traumas y que se encuentran lejanas a producirse gracias al tipo de transición que se vivió y especialmente, a los crímenes de desaparición forzada, la falta de verdad y justicia plenas, que han hecho del duelo un asunto sin cierre. Los aniversarios de cumplimiento de décadas, como ahora los cincuenta años, no clausuran la necesidad de la sociedad, no son por sí mismos un cambio de página. En la actualidad la memoria no puede ser silenciada por una versión oficial ni tampoco puede pretenderse el olvido como superación, o impedir que tenga lugar el proceso de elaboración que se presenta en la disputa.

La memoria como tema central en la cultura y la política ha tenido un auge mundial observado a partir de la década del ochenta, como tema donde “La investigación histórica de la memoria se ha vuelto un fenómeno global”¹¹⁶, se produce en el marco de lo que Huyssen (2001) llama la “sensibilidad compensatoria que reconoce la pérdida de una identidad nacional o comunitaria”. Concordando con los planteamientos, considero que a dicho marco pertenecen los esfuerzos por la memoria de los detenidos desaparecidos,

¹¹⁶ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, (Buenos Aires: FCE, 2001), 16

que surge con el secuestro y las pérdidas de vidas con ejercicio de la brutalidad y el salvajismo empleados para frenar el cambios que se estaban produciendo en la sociedad, pero también de pérdida de la identidad política, de participación comunitaria, de sociabilización, que parten desde inicios de la dictadura con acciones de destrucción de conductas sencillas de la vida cotidiana como la reunión, organización, determinadas lecturas, estéticas, estilos musicales, apariencias y vestimentas, archivos y material cultural, inclusive palabras como *compañero* (que hasta hoy funciona como proscrita en determinados ámbitos), para, precisamente: borrar la identidad y no dejar huellas para la memoria, e instaurar un nuevo orden.

Es decir, para que no nos reconozcamos entre nosotros, y así, no pueda producirse el diálogo con los otros, que es imprescindible a la memoria. En el entender cómo el otro ejerce la palabra hay que conocer de dónde viene. Pero el borramiento provoca en las nuevas generaciones un vacío, un desconocimiento. La dictadura militar instala la jerarquía como reguladora de todas las relaciones, ordena y disciplina, uniforma, elimina lo idiosincrático, reeduca. Se rompe con la espontaneidad, y la relación horizontal o comunitaria, se prohíbe la reunión de varias personas, se establece el régimen correctivo.

EL MERCURIO — Sábado 23 Septiembre de 1973 — 25



Pelo Corto: Nueva Moda

PUNTA ARENAS.— Estudiantes y jóvenes trabajadores han acudido como de común acuerdo a cortar sus cabelleras demasiado frondosas, en Magallanes. Una nueva "onda" se impone rápidamente entre la juventud: el pelo corto y bien aseado. Las peluquerías locales deben enfrentar largas colas para atender a quienes quieren ser los primeros en exteriorizar, en sus propias personas, el espíritu viril y renovador que recorre la República.

Pelo Corto: Nueva Moda

PUNTA ARENAS.— Estudiantes y jóvenes trabajadores han acudido como de común acuerdo a cortar sus cabelleras demasiado frondosas, en Magallanes. Una nueva "onda" se impone rápidamente entre la juventud: el pelo corto y bien aseado. Las peluquerías locales deben enfrentar largas colas para atender a quienes quieren ser los primeros en exteriorizar, en sus propias personas, el espíritu viril y renovador que recorre la República.

Recorte tomado del periódico El Mercurio, 23 de septiembre de 1973

Se destruye la confianza en el prójimo. Elaborar la memoria para una memoria social ampliada a todos los sectores también exige, aparte de verdad y justicia, de la recuperación del trato horizontal al menos en niveles básicos. El respeto mutuo es muestra de horizontalidad. No se sincera el dolor con quién me subordina, no me abro a la verdad de aquél a quien yo subordino, no hago mía su verdad. No se comparte, ni intercambia, ni enriquecen mundos en relaciones subordinadas. No puede afirmarse que la memoria del sector perseguido no haya logrado elaborarse y estar grabada en muchos;

sin embargo, hay mucho por hablar y contar inclusive entre contemporáneos, y con las nuevas generaciones. De muchas cosas no se puede siquiera hablar por graves, u horribles. Hay asuntos que están plenamente instalados al interior de las personas. Tampoco se sabe de los ideales por construir una sociedad más justa y las experiencias participativas concretas durante la Unidad Popular y el gobierno de Allende, mucho menos reivindican su proyecto o parte de él.

Algunos actos de demanda y protesta durante la dictadura, mostraron tener capacidad de permanecer en el recuerdo y ser referentes. Resultaron *pregnantes* debido a su buena forma y simplicidad: la fotografía prendida a las ropas, las pancartas con las fotografías ampliadas, las siluetas portadas por manifestantes, la escenificación de la cueca sola.

A su vez, la transición a la democracia no significó una ruptura radical con la dictadura, debido a que la verdad ha quedado guardada a la espera de cumplimiento de plazos y ha existido también retraso en la impartición de justicia, generando impunidad y por consiguiente, continuidad de las violaciones a los derechos humanos, e inclusive regresión en el aniversario de los 50 años del golpe respecto de lo logrado en los tiempos del aniversario de los 30 años. Es necesario mantener la memoria viva: la mayor parte de los hechos se encuentran impunes, lo que impide contabilizar el tiempo transcurrido a favor de una reconciliación.

El ejercicio de la memoria inicia mucho antes de la conceptualización del término, responde a una necesidad, por ejemplo con los que lograron memorizar nombres de compañeros de reclusión por si salían vivos, los que armaron en la Vicaría grandes sábanas de papel con información de compañeros desaparecidos para poder descubrir la trama de la verdad y encontrarlos: con ello iniciaron el archivo de casos; y especialmente, desde las organizaciones de familiares de desaparecidos y ejecutados, con la necesidad concreta de la verdad y la justicia, confrontándose al poder estatal y judicial. Luchas que conllevan la incorporación de un léxico que nombra y enmarca a la memoria, ya como algo que está dentro de una pugna en torno a la versión de los hechos, y da cuenta de pertenencia y contacto con organizaciones internacionales de derechos humanos.

En suma, el tema identitario viene a consecuencia de agravios y reivindicaciones de necesidades concretas de ellos surgidas, y escapa totalmente a lo que algunos oprobiosamente han llamado la moda de la memoria. No aceptar que sea visto de esa manera, implica que el proyecto de trabajo provenga de un cierto espesor de reflexión, como el que considero haber desarrollado, que puede conducir a una solución muy simple

—siendo este hecho un mérito— pero la que, aseguro, no emerge de la superficialidad de abordaje que se supone que existe al tildar de moda. No existe un ir directo a la solución.

“La memoria como tal comenzó a ser destacada como un valor de gran importancia para los derechos humanos y la lucha contra la dictadura. América Latina había dado lugar a un nuevo tipo de dictadura militar: una dictadura comprometida no a entrar con una represión de corto plazo para restaurar el orden, sino más bien a crear un nuevo orden. El nuevo esquema significaba borrar para siempre las demandas sociales de sectores populares de la sociedad y las ideas políticas vinculadas a esas demandas. Las detenciones misteriosas de personas que desaparecieron sin dejar rastro, como si nunca hubieran existido, fue una técnica crítica en el proyecto de reeducación y supresión. La represión y el miedo sirvieron como instrumentos inmediatos de dominación. A la larga; sin embargo, el punto era controlar la memoria. Las nuevas dictaduras “coordinaron dos ejes fundamentales: el terrorismo de Estado, amenaza a nivel táctico; y el borramiento de toda la memoria histórica en un nivel estratégico, limpiando la pizarra del pasado, buscando hundir a la gente en el olvido de sí misma”¹¹⁷

Existen los parámetros que nos vinculan, marcos sociales de memoria, que nos ponen en relación, en función de los códigos culturales compartidos, pero estuvieron largos años semi ocultos siendo, una memoria social soterrada. Una que abarca no sólo el trauma de las desapariciones, sino también el del cambio radical de una sociedad, cambio que las personas vivieron dolorosamente, y no todos han hecho conciencia de ello: significaron mutilaciones y automutilaciones de lo sensible, que al suceder a todo un gran sector social, y ser cosas “menores” comparadas a las infamias, había que resignarse; su ausencia dificulta el encuentro.

“Aquí se destruyeron archivos enteros de foto y de cine, enteros. Se quiso borrar, toda la memoria. Fue una acción deliberada, no fueron unos soldaditos, un *oficialcito* así que dijo ¡No!, esto fue una decisión, se destruyó el archivo de Quimantú, la gran editorial, se trató de destruir todo el archivo de Chile Films, que era la empresa del estado, de películas. (...) Todavía yo creo no hemos hecho el inventario, de todo lo

¹¹⁷ Stern, Steve, *Memoria: la curiosa historia de un código cultural*, Revista colombiana de antropología, 177-178, Vol. 56, N.0 1, 167-182, ene.-jun.2020, DOI: 10.22380/2539472X.1048

que perdimos, de todo lo que desapareció, ¿no? Que fue otro crimen, de la dictadura...”¹¹⁸

En Chile el paso entre dictadura y postdictadura no ha significado un quiebre radical que contribuya a una perspectiva para una mejor comprensión. La manera en que se dio la transición, morigerando la discusión política, le restó la fuerza necesaria para construir sentido. El conflicto, la disputa se encontraron con una manipulación de los tiempos oportunos. Han sido insuficientes y tardíos los procesos que ha seguido la justicia, generando impunidad biológica pues muchos criminales mueren antes de ser procesados, disminuyendo los aportes que dichos procesos hacen a la memoria, la reparación y la historia a través del establecimiento de la verdad. La herida no cura en gran parte porque la verdad y la justicia están muy incompletas. La verdad, que es parte fundamental de la reparación a recibir por parte de los familiares al ser divulgada, y que a su vez es fundamental para construir la posibilidad del *Nunca más*: para que las nuevas generaciones de militares tengan claro que hay un límite que no se puede cruzar, en cierta forma la poca justicia que ha existido ya ha funcionado como un freno. No existe la necesaria presión social para el descubrimiento público de los archivos y la consecución de verdad y justicia, que permita realizar esta última respecto de perpetradores aún vivos, y afirmar que la sociedad está declarando un profundo *Nunca más*. Si no existe un logro de una mayor conciencia social, tampoco será posible tener justicia. “...no se ha podido establecer una distancia respecto al pasado: ha habido un alejamiento cronológico, no una separación marcada por fuertes rupturas simbólicas (Groppo, 2001)”¹¹⁹

No todos, ni siempre están dispuestos a elaborar el pasado. Y se requiere estar presentes en un tiempo, espacio y materialidad trabajando conjuntamente. La memoria necesita elaboración conjunta del sentido. Una memoria compartida depende de ese ejercicio, situado entre la presión para que exista y la voluntad de decidir no profundizar en la verdad y la justicia. El negacionismo se opone específicamente, a esta demanda. Por eso se contrarresta de manera principal con las verdades jurídicas e históricas: “La verdad de la justicia es normativa, definitiva y obligatoria”¹²⁰. El negacionismo aparece de múltiples maneras, la más socorrida es pedir que no traigan a colación a los detenidos desaparecidos a través del discurso o su imagen. Puede presentarse bajo la forma de

¹¹⁸ Museo de la Memoria y DDHH. “Entrevista al fotógrafo Luis Poirot”. Video de YouTube, 20:09, publicado el 9 de octubre de 2013, minuto 13:15 a 14:13, <https://www.youtube.com/watch?v=j7sMEImvCrl>

¹¹⁹ Traverso, “Historia y memoria, Notas sobre un debate...”, 85

¹²⁰ Traverso, Op. Cit supra, 90

olvido, o como lo es considerar que la memoria es una moda o un cansancio, que pueden ser maneras no inocentes de ocultar. O relegarla a una disyuntiva binaria, y vacía, entre memoria sí y memoria no. Pero lo cierto es que existe un ejercicio de la memoria independiente de las declaraciones. Los involucrados con la dictadura también tienen sus instituciones y grupos, gran cantidad de medios de comunicación e incluso, hacen uso de instituciones del Estado para promover su posición.

La memoria es representación dinámica del pasado, cambia según las épocas y las condiciones del presente, no es posible establecer una memoria oficial, la que tendría nulo valor en el proceso emancipatorio.

La historia es una dimensión de la memoria, de la cual surge y se libera; es distinta de ella, intelectualmente reflexiva y analítica, que, como señala Traverso, no suprime sino inscribe la memoria en un contexto más vasto; es una verdad provisoria, problemática que busca comprender y contextualizar los hechos, formula hipótesis e investiga causas.

“la Historia nace de la memoria, que es una de sus dimensiones; después, adoptando una postura autorreflexiva, transforma la memoria en uno de sus *objetos*.”¹²¹

A la historia se le pide un rigor para representar ese marco de referencia que significa que el quehacer historiográfico incorpora los testimonios, existiendo una apertura para las nociones de verdad, objetividad, neutralidad, sin prescindir de una validación metodológica, sólo exceptuándola en el caso de testimonios del horror.

La memoria también recibe la influencia de la historia. La historia se construye a partir de la memoria que se transmite a través de testimonios y documentos, como la memoria necesariamente llegará a constituirse en objeto de estudio de la historia. Y como nos lo señala Traverso, justicia y memoria se diferencian y se encuentran entrelazadas en la formación de la conciencia histórica colectiva:

“No se trata de identificar justicia y memoria, pero, a menudo, hacer justicia significa también devolver la justicia a la memoria. La justicia ha sido, a lo largo del siglo XX -al menos desde Nuremberg, si no desde el asunto Dreyfus- un momento importante en la formación de una conciencia histórica colectiva. La imbricación de la Historia, de la memoria y de la justicia es el centro de la vida colectiva, el historiador puede operar las distinciones necesarias, pero no puede negar esta imbricación; debe asumirla, con las contradicciones que surgen de ella.”¹²²

¹²¹ Traverso, *El pasado instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, 21

¹²² Op. Cit, 67

La memoria posee una temporalidad cualitativa, es eminentemente subjetiva, constituye la verdad del testigo, y se encuentra en transformación.¹²³

Como señala Elizabeth Jelin (2002), la memoria es intersubjetiva, se comunica a través de productos culturales entre “sujetos que comparten una cultura” con sus complejidades: no existe una única memoria, ni se produce una integración sin que existan tensiones:

“no podemos esperar encontrar una “integración” o “ajuste” entre memorias individuales y memorias públicas, o la presencia de una memoria única. Hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos, disyunciones, así como lugares de encuentro y aun “integración”. La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción.”

“La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria, tales como publicaciones, museos, monumentos, películas o libros de historia.”¹²⁴

Creación y conservación son dos extremos entre los que se mueve la memoria sin ser ninguno de ellos. Las comunidades de memoria hacen un ejercicio de transporte de los contenidos a través de los tiempos, conservando y destacando, y también crean nuevas maneras de vivir la memoria, o reactivan aspectos perdidos. El relato es trasladado hacia adelante y de vez en cuando algo o alguien trae a colación un elemento rezagado, o reinterpreta, presenta otra mirada y en ello caben todos los estilos, la memoria es idiosincrática y expresiva. La memoria es de comunidades de memoria que comparten las maneras de hacerla, concebirla, los contenidos. Siempre mediadas por una elaboración y participación grupal, con ejercicio crítico, reflexionando, dialogando no se produce cansancio, no hay desgaste sino transformación. El cansancio también procede del abuso de la fecha conmemorativa, no puede trabajarse la memoria de una manera muy centrada en fechas, Mientras más masiva más tiende a vaciarse. Para que no se agote, es necesaria la elaboración.

Hay distintos emprendedores, narrativas y experiencias, que conforman distintas memorias, es imprescindible para la recuperación y construcción de la democracia. Frente

¹²³ Traverso, “Historia y memoria, Notas sobre un debate”, 73

¹²⁴ Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 69, 70

al genocidio y a los crímenes de lesa humanidad hay que proteger al grupo que se pretendió exterminar y al individuo que puede conformarlo.

La simulación del deber de memoria:

Existió en torno a los treinta años, un mea culpa, pidiendo perdón a los agraviados, un deber para poder pasar la página, en ocasiones con la única intención de lograr esto último, siendo simulaciones. Destaca por su importancia institucional, el caso de simulación sucedido con el Ejército de Chile, cuyo comandante en jefe en 2004 llega a adquirir la calificación por parte de los medios, de ser *el general del Nunca más*. Habiendo el general ® Juan Emilio Cheyre, representado públicamente el reconocimiento de la responsabilidad institucional en el empleo de la violación de los derechos humanos como una política sistemática, pidió a nombre de su institución y desde la altura de su investidura, y siendo el primero en hacerlo: perdón a las víctimas, prometió un *Nunca más*; para posteriormente, ser condenado en 2018 por encubrimiento de crímenes de lesa humanidad. Acusado como cómplice en el caso “Caravana de la Muerte” en su paso por La Serena donde quince prisioneros fueron fusilados, a Cheyre se le condena como encubridor: a tres años y un día de libertad vigilada¹²⁵. En 2021, termina siendo procesado como autor de delito de torturas en 1973 contra presos políticos, habiéndose presentado cantidad de antecedentes. Se dislocan: Nunca Más y responsabilidad. Ser responsable, la responsabilidad ética de nosotros ciudadanos, la conciencia de que lo que sucede al otro, a mí mismo sucede, es el principio básico. El Nunca más será infructuoso mientras no se adquiera la responsabilidad.

Para Halbwachs existen *marcos sociales* para la memoria, que siempre están enmarcando la memoria individual. Los marcos son la “matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales”

“Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo. Para Halbwachs, esto significa que “solo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva. (...) El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de

¹²⁵ Ver ficha de Cheyre en Memoria Viva: <https://memoriaviva.com/nuevaweb/criminales/criminales-c/cheyre-espinoza-juan-emilio-del-sagrado-corazon-de-jesus/>

ellos (...)” (Halbwachs, 1992, 172). Y esto implica la presencia de lo social, aun en los momentos más “individuales”.¹²⁶

El grupo ayuda a traer a la memoria: la familia, misma religión, clase social; desde el presente permiten avizorar el pasado, constituyendo un marco de referencia compartido, estando inscritos en esa trama grupal y en la de la historia. La memoria individual existe en ese marco social que la sostiene conteniendo imágenes, conceptos, representaciones. Estos marcos sociales lógicamente también son necesarios cuando se trata de reconocer la historia vivida y proscrita, o parcialmente negada, o de afirmar “*Nunca más*”, por lo que compartirlos es relevante para tener voz cuando de memoria se trata. Permite incluir el recuerdo personal como una pieza del conjunto. El marco social de la memoria de los familiares de detenidos desaparecidos se fue ampliando o ramificando desde y hacia militancias y pertenencias políticas, compartidas y ajenas, conformando un marco muy específico de memoria social, cual es el de la agrupación (AFDD); que se inserta en otros más amplios, pero el cual es reconocible, que la constituye como una comunidad de memoria, que establece un marco de actuación que les es identitario, distinguible con claridad de otros, que le otorga idioma, fuerza, solidez.

“Lo más usual es que yo me acuerde de aquello que los otros me inducen a recordar, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la de ellos. (...) Puesto que los recuerdos son evocados desde afuera, y los grupos de los que formo parte me ofrecen en cada momento los medios de reconstruirlos, siempre y cuando me acerque a ellos y adopte, al menos, temporalmente sus modos de pensar...” (...)

“eso que llamamos los marcos colectivos de la memoria serían el resultado, la suma, la combinación de los recuerdos individuales de muchos miembros de una misma sociedad.” (...)

“...estos marcos son –precisamente– los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad...podemos perfectamente decir que el individuo recuerda cuando asume el punto de vista del grupo y que la memoria del grupo se manifiesta y realiza en las memorias individuales.”¹²⁷

¹²⁶ Jelin, *Las tramas del tiempo*, 423 y 422

¹²⁷ Halbwachs, prólogo de *Los marcos sociales de la memoria*, citado en:” D íaz, Diego Alberto, *Maurice Halbwachs y Los marcos sociales de la memoria [1925]. Defensa y actualización del legado durkheimiano: de la memoria bergsoniana a la memoria colectiva*. <https://www.aacademica.org/000-038/660> consultado 07.05.2021

La memoria colectiva está sujeta a reconstrucciones y a negociaciones al interior de lo social, donde las personas buscan impedir el olvido recurriendo a los valores, creencias, rituales e instituciones.¹²⁸

La investigadora Elizabeth Jelin nos proporciona una definición del término *memoria colectiva* en Halbwachs: ésta es dinámica, viva, en diálogo al interior de un marco social y cultural de actuación con un cierto grado de organización de sus códigos, que en la medida en que comparte el código, posee más fuerza.¹²⁹

Son las necesidades del presente las que nos llevan a recordar, se hace memoria de lo que relacionamos con nuestro presente porque tiene vigencia en él, las rememoraciones suceden a partir de esas relaciones que se establecen porque convergen con nuestras preocupaciones (Halbwachs, 1925)

Para Xabier Etxeberria (2013), la memoria social es allí donde confluye la individual y colectiva, es compartida socialmente, elabora el pasado desde el presente y posee una perspectiva de futuro.

Para que se produzca el paso de la memoria individual a social, tiene que existir una validación, una integración, es un proceso de ajustes no exento de conflictos, una experiencia culturalmente compartida, que reconoce la existencia de un “nosotros”. A su vez, es un proceso abierto a las resignificaciones, interpretaciones.¹³⁰ Xabier Etxeberria, define memoria social como:

“... conjunto estructurado de recuerdos socialmente compartidos y sostenidos suficientemente en el tiempo por entidades colectivas con autoidentidad...”¹³¹

De lo anterior se desprende, que ejercicio de memoria y comunidad de memoria, están imbricados. Puedo pretender hacer más extensa la comunidad de memoria, pero siempre a partir de lazos existentes, de pertenencia, que validan e integran tanto los ejercicios de memoria como a los integrantes de la comunidad.

Memoria de hechos traumáticos

La memoria de hechos traumáticos y controvertidos que abarcan a una sociedad entera, donde se encuentran vivos quienes los han protagonizado, es un campo en disputa como ha sido nombrada y descrita por Elizabeth Jelin (2002), donde las posturas

¹²⁸ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 143-144

¹²⁹ Jelin, *Las tramas del tiempo*, 423

¹³⁰ Jelin, *Op. Cit*, 571-572

¹³¹ Etxeberria, *La construcción de la memoria social*, 18

no pueden ser unívocas, donde las categorías se están redefiniendo o mostrando mayor o menor presencia según el acontecer político y su alcance depende de cómo se manifiestan las fuerzas. En el contexto de las versiones contrapuestas, hay “silencios y brotes de memoria”, relacionados con momentos en que se puede o no hablar debido al trauma o a la restricción, y un disenso a veces apenas reconocido; Nancy Nicholls dice:

“Son demasiados los ejes donde se montan las percepciones, visiones, interpretaciones de lo ocurrido; es demasiada grande la brecha entre las diversas vivencias de los mismos hechos históricos y, por lo tanto, lejos del consenso la sociedad chilena vive, más bien, en un disenso poco asumido. El escenario en consecuencia, oscila entre el silenciamiento, los brotes constantes de memoria y como señalamos, una disputa por situar y resituar las diversas memorias colectivas en el plano público”.¹³²

Las capacidades de hablar y escuchar se encuentran muy distantes de realizarse por la carencia de verdad y justicia, tenemos la radicalidad de los males causados de una parte y la resistencia y lucha, de otra. Y para el diálogo tiene que existir disponibilidad.

La memoria está en constante reelaboración: emerge en el vivir y compartir, no se puede negar, tampoco es estable, ni unitaria, y las imágenes son parte privilegiada.

“No escapa al pasado el que lo olvida”: esto significa que una política en presente, aunque sea construcción del porvenir, no podrá saltarse el pasado que repite o rechaza (las dos cosas suelen ir juntas). Ahora bien, las imágenes forman, al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales.”¹³³

Respecto de los detenidos desaparecidos la elaboración del concepto presenta un primer momento (años setenta y ochenta) durante el cual éste se mantiene dentro de los círculos especializados en torno a DD.HH. y familiares. En ese momento son centrales la concepción de identificación y la reivindicación como víctimas. Posteriormente (ochenta - noventa) quedan mayormente asociados a la movilización social y hacia finales del período dictatorial se han masificado las conceptualizaciones en torno a los DD.HH. (Barrientos: 2015). Ya desde fines de los ochenta y en la transición, los detenidos desaparecidos son objeto de negociación por parte de los políticos, cuando se ofrece reserva de parte de la información a cambio de conocer el paradero de los restos.

¹³² Nicholls L., *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*, 15

¹³³ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, (Madrid: A. Machado Libros, 2008, 34

“Si bien durante los años setenta y ochenta las políticas de memoria se basaron en la denuncia; en la lucha contra la negación a la verdad pública de las violaciones a los derechos humanos, o bien en la experiencia histórica masiva de resistencia y en la lucha de la memoria como acción colectiva y social, en los años noventa las políticas de memoria fueron una constante batalla contra el olvido.”¹³⁴

El desaparecido está en la raíz de esta imposición del olvido, lo han desaparecido como un objetivo de arrasar con el proyecto social, para amedrentarnos, para que olvidemos, para que no exista justicia. Olvidar significa admitir con naturalidad el nuevo orden instaurado. El logro del reconocimiento social y oficial de la existencia de las desapariciones y del desaparecido fue una labor larga, iniciada por los familiares, que se valieron de la imagen, testimonio y una lucha constante.

Son múltiples los ámbitos desde los cuales se combate el olvido, y sus esfuerzos logran avances. En el plano jurídico, la política, la salud mental, que ha aportado además al entendimiento de las transformaciones sufridas por la sociedad en el marco del ejercicio del terrorismo de Estado. La cultura, los medios de comunicación, la educación¹³⁵. Sin embargo, no ha resultado suficiente y hay aspectos fundamentales en la formación de las personas para contrarrestar el legado dictatorial que no logran transformarse: formar la autonomía y el pensamiento autorreflexivo y crítico que son los únicos recursos contra la obediencia. El Estado debe cumplir el rol de difundir conceptos claves elementales y una base mínima en torno a la verdad histórica, entendiendo que existen diferentes interpretaciones pero hay hechos insoslayables que no deben ser ocultados a la población ni pueden distorsionarse. A través de políticas públicas de memoria que aseguren que los hechos son dados a conocer sin distorsión, que se haga la distinción entre régimen democrático y dictatorial, que se distinga entre crímenes comunes y terrorismo de Estado, que se comprenda el real significado de los derechos humanos, el Nunca más a la tortura, asesinato y desaparición por parte de agentes del Estado. El sistema educativo no se ha recuperado. Muy por el contrario, nuestra educación prosigue fomentando la obediencia y particularmente en los estratos bajos, de donde salen los futuros integrantes de las fuerzas del orden. Adorno al referirse a un Nunca más, habla acerca del rol de la

¹³⁴ Barrientos, en Allier y Crenzel, *Las luchas por la memoria en América Latina...*, 113

¹³⁵ En 2004 se modificó la Ley Orgánica de Enseñanza para promover los derechos humanos incorporando en un artículo único, el texto: "promover el estudio y conocimiento de los derechos esenciales que emanan de la naturaleza humana, fomentar la paz", y fue declarado constitucional por el Tribunal Constitucional. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, <https://bcn.cl/3flx2>

educación de una *autorreflexión crítica* después de Auschwitz, para un individuo autónomo que se auto determina:

“Los asesinados no son los culpables, ni siquiera en el sentido sofisticado y caricaturesco en el que muchos quisieran presentarlo hoy. Los únicos culpables son los que sin miramiento alguno descargaron sobre ellos su odio y su agresividad. Esa insensibilidad es la que hay que combatir; las personas tienen que ser disuadidas de golpear hacia afuera sin reflexionar sobre sí mismas. La educación solo podría tener sentido como educación para la autorreflexión crítica.” (...)

“...precisamente la disposición a ponerse de parte del poder e inclinarse externamente, asumiéndolo como norma, ante lo más fuerte, constituye la idiosincrasia típica de los torturadores, una idiosincrasia que no debe volver a levantar la cabeza. Por eso resulta tan fatal la recomendación de obligaciones. Las personas que de mejor o peor grado las aceptan se ven reducidas a un estado de permanente necesidad de recibir órdenes. La única fuerza verdadera contra el principio de Auschwitz sería la autonomía, si se me permite valerme de la expresión kantiana; la fuerza de reflexionar, de autodeterminarse, de no entrar en el juego.”¹³⁶

Así expresado, la principal batalla por la memoria no se encuentra en los contenidos del relato sino en el trasfondo de lo que las desapariciones hacen a la sociedad: la batalla por la memoria es porque los individuos recuperen y fortalezcan su capacidad de autodeterminación que les permita la creación de un orden democrático. Y en ello, los detenidos desaparecidos sean vistos desde una manera específica de mirar: una disposición no hacia confirmar lo instituido, sino hacia la capacidad de transformar.

Lo que encontramos al día de hoy, a 50 años de 1973, es que se promueve el olvido desde la tergiversación de los hechos, su negación, o la interpretación que equipara las acciones de terrorismo de Estado a las de particulares. Ello hace imprescindible que el ejercicio de memoria mantenga un vínculo férreo con los datos duros, el Archivo, los hechos, las contextualizaciones, la denuncia. La elaboración de los contenidos del relato. Lo que tenderá, en mi opinión, a apartar la función poética, a pasarla a un segundo plano dado que la información requiere estar en primer plano. Mi proyecto siempre lo contempló, pero la situación actual deviene una advertencia sobre otorgar un lugar preminente al dato. Es decir, hoy es más necesario que antes la presencia de la ficha que contextualiza y de la fotografía que constata.

¹³⁶ Theodor Adorno, *Educación para la emancipación. Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)*, (Madrid: Ediciones Morata, 1998), 81 y 83

El arte tiene algo que decir, no redime a la sociedad de su olvido, sólo puede contribuir con su capacidad de propuesta a una sensibilidad y reflexión, al desarrollo de la rebeldía frente al disciplinamiento. El arte posee un derecho propio de interpretación de la fuente histórica, toda vez que no pretende sustituirla o mucho menos, suplantarla; posee además sus medios propios que enmarcan contextualmente los contenidos.

Autocensura: el primer borrón en la memoria

Quienes eran perseguidos e inculcados comenzaron a ejercer sobre sí mismos la autocensura, un acto impuesto por las circunstancias para protegerse. Jorge Montealegre en su testimonio como detenido lo expresa claramente:

“Era peligroso seguir siendo la misma persona. Como por instinto la autocensura comenzó por el propio cuerpo y quienes tuvieron que cortarse la barba andaban doblemente pálidos.

Nos mandaban a cortarnos el pelo, a acostarnos temprano, a comportarnos según sus órdenes. Desde el primer día nos trataron como a un país-niño que se había portado mal y que estaba castigado. Había que disciplinar al país. Tuvimos que esconder nuestra historia y disimular nuestros sueños. Estigmatizados, terminamos sintiéndonos culpables y fugitivos.”¹³⁷

La autocensura se hizo práctica habitual, y aunque existió una resistencia cultural semi clandestina y circularon manifestaciones identitarias, el cambio cultural fue real. En este disciplinamiento correctivo está la ruptura de códigos culturales y la impronta de la autocensura como válida y necesaria frente a la persecución, y existe un sentimiento por esa pérdida de libertad, obligada y auto infringida.

Entre ese primer momento de borramiento y las acciones decididamente públicas a favor de la memoria, sucedió una brutal represión que hizo conscientes a las personas sobre la necesidad de rescatar para la historia: para la que se cuenta, para la que se lucha por cambiar. Las comunidades de memoria constituyeron materialmente los archivos para encontrar pero también para la historia.

Crímenes de lesa humanidad en Chile y eufemismos

Una forma de borramiento ha sido el uso de un lenguaje engañoso. La correcta utilización de la nomenclatura al usar el término “crímenes de *lesa humanidad*” comienza

¹³⁷ Montealegre, *Frazadas del Estadio Nacional*, 25

con la acción del juez René García Villegas, quien, en 1988, durante la dictadura y rompiendo la connivencia del sistema judicial que mantenía silencio y facilitaba con ello la comisión de los crímenes, caratula cincuenta casos de tortura bajo ese nombre, en lugar de emplear *lesiones graves*. Instalar la identificación correcta de los términos ha sido también uno de los tantos aspectos de las batallas por la memoria, la verdad y la justicia.

Colectivo de familiares. Memoria social y derechos humanos contra el olvido

Las familiares de detenidos desaparecidos realizan en forma cotidiana prácticas de memoria generan acontecimientos con carácter de denuncia y demanda: marchan en las calles, especialmente en Santiago, frente a edificios institucionales como los Tribunales o La Moneda; o concurren a ingresar trámites ante la justicia. Esos acontecimientos forman parte de la Historia. Son testigos y también víctimas, y se encuentran enfrentados a la inminencia de cambios generacionales para la continuidad de la memoria.

Se busca el reconocimiento de los hechos, la obtención de justicia y la promesa de un *Nunca más*. Las prácticas de memoria de la AFDD son de carácter denunciatorio como las nombra el científico social Guillermo Nugent, para las que sin duda existen fuertes motivaciones emocionales que les aportan su fuerza y determinación; han sido elegidas con visión, fundamento político y trasfondo teórico, como respuestas a la situación actualizada en los momentos en que suceden:

“...si bien el sentido actual de memoria se mueve en una dimensión de reconocimiento público y de eventos que efectivamente tuvieron lugar en el sentido socialmente más amplio, un rasgo compartido es que *la memoria es elegida*. De entre muchos acontecimientos posibles, se eligen unos y no otros para desempeñar una función representativa.” (...) “...el criterio de selección está marcado por las emociones, por algo que es sentido colectivamente o que se considera deseable que sea sentido por toda una comunidad.” (...) “la memoria colectiva desde la segunda mitad del siglo XX hasta ahora tiende a asumir un carácter denunciatorio.”¹³⁸

Con sus acciones los Familiares de la Agrupación (AFDD) sientan contenidos en la memoria social. La imagen de los detenidos desaparecidos es así partícipe de un proceso de constituir la memoria y adquiere las connotaciones de dichos actos. Establecen

¹³⁸ Guillermo Nugent, “El recuerdo de hoy es la memoria de mañana. Sobre los legados generacionales”, en *Lienzo. Revista de la Universidad de Lima*, 38, (2017), p 215-229. Disponible en: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/issue/view/135> consultado 17.04.2020

conexiones entre tiempos pasados y presentes: mantienen esa memoria vigente, la actualizan y enriquecen desde distintas fuentes, ofreciendo matices. Han realizado allí un trabajo de creatividad colectiva en favor de la memoria social, ocupando un espacio legitimado por quienes comparten su historia y valores. Disuelven la autoría en el grupo; es parte de su función social el presentar las acciones como obra colectiva.

Sus actos se justifican desde las razones personales, históricas, sociales y políticas que los impulsan. Son actores (sus actos hacen historia) y testigos directos o indirectos de los hechos que buscamos traer a la memoria (las desapariciones y violaciones a los DD.HH.), testimonian ante los demás y son víctimas. Viven sus acciones como actos públicos a los cuales tienen pleno derecho, conociendo la represión. Cumplen siempre una función comunicativa, su finalidad es la denuncia para avanzar en verdad, justicia y memoria; poseen una trayectoria importante: de construcción histórica de la situación de los DD.HH., construyeron un relato; obtuvieron el reconocimiento social y oficial de la existencia de los detenidos desaparecidos.

Han trabajado con todas las determinaciones del medio, conocedoras y conscientes de ellas, han ido ensanchando sus espacios a la vez que van ganando terreno al olvido y al negacionismo, incansables, saben que trabajan por el *Nunca más*, y han instalado explícitamente el *¿Dónde están?* haciéndolo en su totalidad: desde su justificación, su gráfica, y reclamo. Han abrazado una tarea que parece no tener fin, porque nunca nada es suficiente, por ello, han debido ser incansables y se ocupan por quiénes recogerán la estafeta. Han construido memoria; dotado de contenido, lo han organizado en el tiempo y en interacción con la realidad viva, mantienen vinculado lo contingente a lo permanente.

Conjuntan una memoria personal con una socialmente compartida, o social. Van con los tiempos: hoy en día reclaman agencia histórica y política para la figura de los detenidos desaparecidos, impugnando la versión neutra de los informes, y la categoría de víctimas, que oculta su agencia política.



“Hoy existe un cuestionamiento frente a la categoría de víctima que los distintos informes construyeron. Jóvenes descendientes de detenidos desaparecidos, de ejecutados o prisioneros políticos, demandan un reconocimiento de la agencia y militancia política de aquellos que lucharon por la revolución socialista durante la UP, o bien de quienes protagonizaron la lucha contra la dictadura. Aquellos que militaron en grupos de izquierda radicalizados y que fueron parte de las protestas y movilizaciones que desestabilizaron la dictadura, reclaman el reconocimiento de su labor y su legado en la transición a la democracia. Serían, como dice Nelly Richard, las memorias insatisfechas de aquellos ciudadanos que no han encontrado justicia no sólo en los procesos judiciales, sino en el relato histórico que se ha articulado en torno a las luchas sociales por construir un sistema democrático desde 1990 en adelante, y que fueron desmovilizados e ignorados en las negociaciones políticas de las élites chilenas (Richard, 2010).”¹⁴²

Han elaborado los contenidos protegiéndose, transfieren una parte transferible de la historia personal, se resguardan de revictimizarse al menos de la parte tremenda y siniestra de su propia experiencia. Se presentan con su dignidad y entereza. Han tomado su rol protagonista para contar la historia, oponiéndose desde su postura y acción a una elaboración de la misma desde fuera, o desde arriba: una historia oficial emanada desde el poder de la clase política y económica dominante. Ello se refleja en la elección de un lenguaje asequible en sus declaraciones, empleado con cuidada precisión, siguiendo un orden en la entrega del contenido, con clara conciencia del uso de los medios de

¹³⁹ Tomado de Blog *Acercamiento a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Un aporte a la Comunidad UC para la historia y memoria de Chile.*

<http://chileddhh.blogspot.com/p/agrupacion-de-detenidos-desaparecidos.html>

¹⁴⁰ Logotipo. Tomado del sitio de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. AFDD, <https://afdd.cl/>

¹⁴¹ Fotografía del artista visual Moisés Olivares, “Negacionismo”. Tomada en el Campo de concentración y lugar de exterminio conocido como 3 y 4 Álamos, Santiago, el mismo día en que el lugar fue declarado como monumento nacional. En la mañana las personas de la Corporación pegaron ese afiche, que en la tarde ya había sido arrancado. 11.09.2023

¹⁴² Barrientos, en Allier y Crenzel, *Las luchas por la memoria en América Latina...*, 119

comunicación. La memoria que practican no viene asociada a una historia oficial o tradicional, sino a una historia social.

Un ejemplo de lo personal en lo social: Baldramina Flores

En las expresiones de Baldramina Flores que aparecen a continuación, se muestra que en el proceso de reconstrucción de lo vivido para esta madre del ejecutado político Humberto Lizardi, existe la necesidad de instalar los antecedentes de su memoria personal; comenzando a proyectarse más allá de su origen autobiográfico, para convocar a la memoria histórica de la cual se auxilia. Existe la necesidad de comunicar al grupo la memoria referida a su hijo ejecutado, porque hay un desconocimiento que tiene que ser subsanado, una necesidad de que su forma de memoria individual sea reconocida y reconstruida colectivamente, de impedir que se produzca el olvido social. Utiliza un marco temporal socialmente significativo, que evoca el período anterior a la dictadura y a la dictadura misma, y allí está la interrupción que motiva la necesidad de la memoria. Habla del proceso social que es necesario, que está hecho de: tener conocimiento, cicatrizar heridas, encontrar a los desaparecidos, lograr castigo; y en el conjunto está hablando de una identidad del grupo que ha de ser rescatada, la que se manifiesta en: "...sus ideales de vida, su compromiso con los pobres de este país y así sabrán que todos ellos amaban, soñaban con una vida mejor para sus compatriotas y su única culpa fue tener un ideal de vida, de libertad, solidaridad y amor al prójimo."¹⁴³ Los que vivimos ese período histórico comprendemos a fondo lo que esas palabras significan pues representan una época a modo de conjunto, constituyendo un marco colectivo que no requiere cronología o precisión porque además son, las mismas expresiones usadas en aquél entonces, no han caído del todo en desuso. Nosotros comprendemos y pertenecemos a ese marco social de memoria.

En este caso, la memoria del lugar de desaparición fue la fosa de Pisagua, la que permaneció con precisión en el recuerdo de un testigo que hubo de esperar a la finalización de la dictadura. Aunque el lugar siempre estuvo en cierta medida en el conocimiento, para Baldramina Flores, y para todos nosotros: los demás; entre 1973 fecha del fusilamiento, y 1990, no hubo un lugar para situar a su hijo, y sólo existió una memoria de la época, del tiempo en el cual estuvo.

¹⁴³ CEME. Centro de Estudios Miguel Enríquez, "Lizardi Flores, Humberto. Dossier", *Archivo Chile*, 1999-2009, 4 págs., https://www.archivochile.com/Memorial/caidos_mir/L/lizardi_flores_humberto.pdf

El hijo de Baldramina sintió, trabajó, estudió, se distrajo, tuvo ideales que lo comprometieron. Ella desea que nos situemos en su punto de vista en tanto comunidad a la que con ella pertenecemos, y que adoptemos las nociones que debiéramos recuperar: tener en común. Nos proporciona puntos de referencia (marcos colectivos) que van más allá de fechas (su compromiso con los pobres, ideales de libertad, solidaridad y amor al prójimo) porque está situando su memoria en clave de memoria colectiva, para reivindicar a su hijo para el cual reclama dignidad, en este caso también es debido a que fue señalado como “traidor a la patria”; eso se encuentra en su noción de lo que es necesario:

“Es necesario que los jóvenes tengan conocimiento de cada una de las víctimas de la dictadura, lo que sentían, sus trabajos, estudios, distracciones, sus ideales de vida, su compromiso con los pobres de este país y así sabrán que todos ellos amaban, soñaban con una vida mejor para sus compatriotas y su única culpa fue tener un ideal de vida, de libertad, solidaridad y amor al prójimo. Las heridas no cicatrizarán hasta encontrar a todos los compañeros detenidos desaparecidos y lograr castigo a los culpables”¹⁴⁴

Lo que Baldramina Flores muestra en esta declaración, escenifica la afirmación de Halbwachs cuando nos señala que el recuerdo requiere de una memoria sostenida entre todos, actualizada constantemente en el grupo, porque requiere ser reconocida para que sea reconstruida. Ella, madre de un detenido desaparecido, muestra lo que son los puntos en común, los “datos y nociones comunes” que actualizan el recuerdo porque lo sitúan en “un fundamento común”: su memoria individual, requiere la nuestra. Requiere de nociones comunes entre su recuerdo y el nuestro. Allí donde se encuentran, se produce la memoria. Nuestro deber de memoria no está exclusivamente constituido del deseo de un nunca más, existe porque la memoria está anclada en la actitud solidaria al compartir los recuerdos, al constituirnos en el andamio sobre el cual se sostienen, desarrollan, son posibles. De adquirir y comprender el conocimiento. Nos pide no omitir y humanizar, como necesidades del colectivo. La necesidad de memoria no se satisface en actos funcionarios.

“¿es posible que la memoria individual en tanto que se opone a la memoria colectiva, sea una condición necesaria y suficiente de la evocación y reconocimiento de recuerdos? De ninguna manera. Porque si se pierde un primer recuerdo, si no es

¹⁴⁴ Mario Amorós, *Después de la lluvia: Chile, la memoria herida*, (Santiago de Chile: Cuarto propio, 2004), 129 (Baldramina Flores, hace declaraciones en la Universidad Arturo Prat Iquique, mayo de 1998)

posible ya encontrarlo, es que hace mucho tiempo que no formamos parte del grupo en cuya memoria se conserva. Para que nuestra memoria se ayude de la de otros no es suficiente que éstos nos proporcionen sus testimonios: hace falta que no hayan cesado de relacionarse con sus recuerdos y que tengan bastantes puntos de contacto entre unos y otros para que el recuerdo evocado pueda ser construido bajo un fundamento común. Es insuficiente reconstruir pieza por pieza la imagen de un suceso pasado para obtener un recuerdo. Hace falta que esta reconstrucción (del pasado) opere a partir de datos o de nociones comunes que se encuentran en nuestro espíritu lo mismo que en el de los otros, para que estos pasen sin cesar de estos a aquellos recíprocamente, lo que es posible sólo si han formado parte y continúan formando parte de una misma sociedad. Solamente así se puede comprender que un recuerdo puede ser a la vez reconocido y reconstruido.”¹⁴⁵

Es por lo anterior que, al dibujar los rostros de los detenidos desaparecidos, estamos haciendo un ejercicio de memoria. La memoria es una necesidad, una puesta en común, un acto porque es el uso, la acción las que la dotan de sentido, el uso establece una diferencia —de mayor potencia y duración en el tiempo— respecto de la sola identificación o reconocimiento. La memoria es un deber no en el sentido de obligatoriedad sino de responsabilidad con los otros, de dar solución a la necesidad de, por ejemplo, Baldramina Flores pues para que exista la memoria de su hijo, requiere de nuestro sustento; “La memoria es un bien común, un deber (como se dijo en el caso europeo) y una necesidad jurídica, moral y política.”¹⁴⁶

“Nunca más” con contenido significa acoger lo personal.

Proceso individual y colectivo, semejanza con el arte

Para las personas el proceso de recordar parte por un inicio individual de comprensión que al ser sustentado por el colectivo, se completa. El trauma es un acontecimiento que en el momento de ocurrencia no tuvo conocimiento, reconocimiento ni contención, una experiencia no procesada suficientemente.

El arte ofrece una mediación, una herramienta para elaborar, para construir el relato, que aporta desde una posibilidad de diálogo, desde la apreciación sensible y también razonada, en el ámbito que tiene semejanza con la memoria: existe un paralelo entre los

¹⁴⁵ Maurice Halbwachs, “Fragmentos de la memoria colectiva”. *Athenea Digital*, N°2, (2002), 4, <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n2.52>

¹⁴⁶ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005), 62

recursos del arte y los de la memoria, en la medida en que está referida, anclada a asuntos que nos importan y comprometen nuestro sentir y pensar, dejando un residuo en nosotros, de un carácter subjetivo y que se desempeña como obra abierta, en construcción incorporando nuevas adquisiciones. El arte puede servir también para tomar conciencia y activar la memoria, una transmisión cultural que puede abrir caminos para el encuentro con el otro en la memoria.

Es como un tamiz al que confluyen las diferentes selecciones de contenidos con sus omisiones donde nuevamente se producen selecciones y omisiones de quienes participan, que sintetiza únicamente a través del transcurso de mucho tiempo, es decir, no es posible presentar un único relato que sintetice lo ocurrido porque las versiones disputan entre sí, la memoria colectiva es algo en proceso, nunca acabado, nunca unitario.

Tomo aquí una descripción de Enzo Traverso para la memoria, con la idea de leerla observando el paralelo con el arte:

“Extrayendo de la experiencia vivida, la memoria es eminentemente *subjetiva*. Queda anclada en los hechos que hemos presenciado, de los que hemos sido testigos, es decir actores, y a las impresiones que han dejado en nuestro espíritu. La memoria es cualitativa, singular, está poco preocupada por las comparaciones, por la contextualización, por las generalizaciones. No tiene necesidad de pruebas para quien la porta. El relato del pasado prestado por un testigo -siempre que no fuere un mentiroso consciente- será siempre su verdad, es decir, la imagen del pasado depositada en sí mismo. Por su carácter subjetivo, la memoria nunca se fija; se parece más bien a una obra abierta, en transformación permanente. No sólo, según la metáfora de Benjamín, “la tela de Penélope” se modifica cada día a consecuencia del olvido que nos acecha, para reaparecer más tarde, a veces mucho más tarde, tejida en una forma distinta de la del primer recuerdo. No sólo el tiempo erosiona y debilita el recuerdo. La memoria es una construcción, siempre filtrada por conocimientos adquiridos con posterioridad, por la reflexión que sigue al suceso, por otras experiencias que se superponen a la originaria y modifican el recuerdo.”¹⁴⁷

Posee semejanzas con el arte por ser una construcción donde tienen importancia lo cualitativo, singular, subjetivo, el caso que no busca generalizaciones, su apertura y transformación, porque se sitúa y a la vez posee relativa autonomía. Necesita que los

¹⁴⁷ Traverso, *El pasado Instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, 22

individuos tengan visión propia y capacidad crítica, no necesita una historia oficial que dicte autoritariamente una verdad, sino un procesamiento que construye a través de la reflexión a partir de pruebas y genera una argumentación provisional, que tendrá validez mientras no surjan nuevos enfoques con sus preguntas. Es semejante a lo que sucede en el arte o en el aprendizaje: el proceso individual de la memoria inserto en un espacio social, como proceso de trabajo que va construyendo, cuestionando, desde una posición de apertura y búsqueda, donde para el sujeto tiene que existir un espacio de libertad, autonomía, dignidad, responsabilidad y participación activa como agente del mismo.

La memoria también deviene una actividad deliberada: comprendemos y somos conscientes que influye no sólo en cómo nos situamos sino en cómo lo harán los demás.

La memoria recompone, deforma, interpreta; lo cual es inevitable; la única manera de que exista en el presente es aceptar ese proceso de producción de sentido, donde hay una historia vivida que recupera el pasado reconstruyéndolo desde el hoy, con la selectividad y modificaciones de nuestra memoria.

Imposible testimonio del horror, imposible representación; lenguaje del silencio

Detrás del totalitarismo se encuentra la validación y uso de una manera de abordar la realidad excluyendo sentimientos, aplicando en forma sistemática una racionalización extrema que conduce a la cosificación de las relaciones humanas y del hombre mismo.

El exterminio racionalizado e industrializado que fue el Holocausto fundamenta la noción acerca de la imposibilidad de dar testimonio, de representar el horror. El testigo posible es el sobreviviente del campo de exterminio, a quien no le fue aplicada la norma del campo: sólo puede comunicar de manera incompleta. No puede testificar sobre lo decisivo. Sabemos de la misma manera incompleta, de aquellos quienes han sido hechos desaparecer en Chile, si acaso se conoce por algún testimonio de sobreviviente, algo de sus momentos en cautiverio. Y no es el sentido práctico del llegar a saber, sino el horror imposible de ser comunicado.

Esto fue evidenciado por intelectuales como Adorno, quien afirmó que después de lo atroz sucedido en Auschwitz y ante la imposibilidad de dar testimonio de ello, no se podía escribir poesía: el lenguaje no sería capaz de abarcar lo grave y definitivo de lo sucedido, convirtiendo en imposible la posibilidad de representarlo.

Se presentan dos problemas distintos: el de poder escribir poesía, y por extensión hacer arte, así como el de poder representar el horror. Ocupan la reflexión de varios

autores que lo abordarán desde un compromiso filosófico y deber frente a la magnitud de los hechos.

“De este carácter único y monstruoso se ha derivado la tesis de la "irrepresentabilidad" del Holocausto, que afirma básicamente que este es de una naturaleza tal que escapa a la sujeción del lenguaje para describirlo o cualquier medio para representarlo.”¹⁴⁸

Sin embargo, precisamente los hechos necesitan ser de alguna manera visibles; aunque por su índole sean irrepresentables, no existiendo medios para hacerlo.

“En principio, podría decirse que en las masacres y genocidios la representación y la interpretación se ven restringidas en comparación con lo que ocurre en el caso de otros fenómenos históricos porque se trata de hechos límite, que ponen a prueba las categorías usuales de conceptualización. El intento voluntario y sistemático de exterminar por completo un grupo humano no tuvo lugar una sola vez en la historia humana, pero cada vez que se hizo presente fue tenido por un suceso de una enormidad tal que desafiaba los marcos éticos, retóricos y analíticos disponibles. Sin embargo, como también fue frecuente que los autores de tales atrocidades intentaran por todos los medios ocultar los rastros de sus acciones, quienes simpatizaban con las víctimas buscaron dar testimonio de lo ocurrido: registrar el máximo desgarramiento se volvió una necesidad apremiante.”¹⁴⁹

El Holocausto es un reto representacional, siendo un tema diferente a cualquier otro: cualquier inflexión en el modo de abordarlo puede llegar a ser considerada una transgresión a las víctimas.

Para muchos la solución frente a algo que no se puede representar y debe ser comunicado es el silencio, presentando la paradoja de que aun así debe comunicarse y que, es imposible hacerlo a quien no lo ha vivido, pues no hay puente comunicativo posible; se impone el lenguaje del silencio, que es otro que asume su fracaso y posee una tensión productiva entre los términos de lo dicho y no dicho:

“En su prólogo a una de las obras sobre el cine de ficción del Holocausto, Elie Wiesel cita a un maestro hasídico, el Rabí de Kotzk, en los siguientes términos: "Hay

¹⁴⁸ Baer, *Holocausto, recuerdo y representación*, 93

¹⁴⁹ Nicolás Kwiatkowski y José E. Burucúa, “Los límites de la representación. Nuevas hipótesis sobre un viejo problema histórico y teórico”. *Papeles de Trabajo*, Año 4, N°7, (abril 2011), 3

verdades que pueden ser comunicadas por la palabra; hay verdades más profundas que solo pueden ser transmitidas por el silencio; y, en otro nivel, están aquellas que no pueden ser expresadas, ni siquiera por el silencio". "Y, aun así", añade Wiesel, "deben ser comunicadas".

(...)

Fackenheim, rabino y filósofo, dirá también que "toda escritura sobre el Holocausto está atrapada en una paradoja: el acontecimiento debe ser comunicado, pero es incomunicable. Y el escritor debe aceptar esta paradoja y resistir". Este silencio, claro está, no es el del olvido, ni el fracaso de la comunicación, sino un lenguaje."

(...)

"En definitiva, este silencio equivalente a la noción de irrepresentabilidad es otro lenguaje, otra forma de representación del Holocausto. Podemos decir que se trata de un lenguaje que al asumir su propio fracaso introduce en su seno un elemento retórico de extraordinaria eficacia. Las obras de Wiesel y los testimonios de supervivientes, los poemas de Paul Celan, las obras e instalaciones de Christian Boltanski serían ejemplos de este lenguaje alegórico, indirecto, que denominamos "silencio", que en definitiva sostiene esa tensión productiva entre silencio y palabra."¹⁵⁰

Irrepresentabilidad, que como veremos más adelante, mantiene un vínculo con los resultados del tratamiento que he dado al tema. La desaparición en Chile, requiere seguir siendo comunicada, de diversas maneras.

El afecto: para algunos, la única posibilidad de comunicarlo es el silencio, entendido como lenguaje

El escritor y psicoanalista Gérard Wajcman analiza en 1998 el tema del cómo hacer ver, de la ausencia de imagen que atestigüe lo acontecido al interior del campo de exterminio, resuelto en el silencio en la película de Lanzmann:

"¿Cómo hacer ver lo que carece de huella visible y es inimaginable? Esta sería la pregunta. *Shoah*, el filme de Claude Lanzmann, es una respuesta.

El filme no hace la Historia. No fabrica una memoria. No es la memoria de nada. No recurre además a ningún archivo. No es un documento sobre el pasado. No rememora ni conmemora nada. *Shoah* no es un monumento. Se pone bien cerca y muestra. Filme en presente. En el presente. Del presente. Hacer ver algo que está allí

¹⁵⁰. Baer, *Holocausto, recuerdo y representación*, 102-103

e invade. Que nos mira. *Shoah* no habla de un acontecimiento pasado, es acontecimiento para nuestra mirada, aquí, ahora. *Shoah* no es un filme “sobre”, es una obra que hace de la *Shoah* un acontecimiento visible en nuestro presente.”¹⁵¹.

El filósofo e historiador de arte francés, Jean Luis Déotte habla de la conformación de una comunidad en torno al silencio de las víctimas de la desaparición, los que no pueden manifestarse, como el fenómeno que viene desde la Segunda Guerra Mundial y es signo de la época post totalitaria.

“Me parece evidente que desde la Segunda Guerra Mundial, se ha constituido una comunidad de la sensibilidad alrededor de un cierto tipo de afecto ligado a la desaparición. Somos parte de ella. Esta comunidad cosmopolítica se ve afectada (y esto es lo que comparten sus miembros: un *afecto*) debido a un cierto silencio que posee una tonalidad particular. Esta comunidad, sus obras de arte, están ligadas a un determinado silencio que posee una tonalidad particular...el daño sufrido por las víctimas que no pueden testimoniar ni, menos aún, encontrar un tribunal que las escuche...esta comunidad se reconoce en ciertas instituciones...pero también en obras de arte”.¹⁵²

Como respuesta se genera una unión en torno a ese vacío, ese *derrumbe de sentido*, ese fracaso de la modernidad, de la razón, que deviene un tema de trabajo y reflexión. Derrumbe de sentido confrontado al silencio, expresado en *un cierto silencio*: “un cierto silencio que posee una tonalidad particular”, la del “daño sufrido por las víctimas que no pueden testimoniar ni, menos aún, encontrar un tribunal que las escuche”¹⁵³.

Obligación de recordar y prohibición de estetizar

El concepto *deber de memoria* responde a la *muerte sin memoria* que se produjo en las cámaras de gas en la Segunda Guerra Mundial con la total desaparición de las víctimas. Actualmente se hace extensivo a la memoria de las personas desaparecidas y a los actos de Terrorismo de Estado de las dictaduras del Cono Sur. Implica una reflexión en torno a cómo se asume. En Chile, parece no haberse hecho en extensión social y profundidad en las conceptualizaciones. Se hacen oír, de vez en cuando, declaraciones.

¹⁵¹ Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001), 211

¹⁵² Déotte, “El arte en la época de la desaparición”, 150.

¹⁵³ Ib. ídem supra

Mi impresión es que fundamentalmente contamos con la reflexión realizada en torno al Holocausto, por tanto voy haciendo un paralelo: olvidar es hacerse cómplice del imposible creado con la desaparición, pues son muertes que *no podemos recordar verdaderamente*. El deber de memoria se plantea, primeramente, frente al borramiento de la existencia, de su historia:

“Theodor Adorno señaló alguna vez que la máxima violencia del totalitarismo no se ejerce sobre el cuerpo de aquel que resulta exterminado por su poder, sino sobre el tiempo de la víctima. No se trata únicamente de la sustracción de su vida, sino incluso de su tiempo. El borrado de esa existencia. La negación de sus huellas y de su historia. En tiempos de la Gestapo y las SS, la existencia misma de las personas asesinadas se negaba con el ocultamiento o la eliminación de sus expedientes, de tal manera que con el tiempo resultara imposible no sólo determinar si se había cometido un crimen, sino incluso si existieron aquellos sobre los que se podría presumir el crimen.”¹⁵⁴

Esto contempla que el olvido deviene cómplice: es imperativo “*no olvidar aquello de lo que no podemos acordarnos*”, porque precisamente fue elaborado como *una muerte sin memoria*, donde *el olvido es un crimen*, donde *el acordarse es imposible* y por ello adquirimos el deber. El escritor y psicoanalista francés, Gérard Wajcman dice:

“Las cámaras de gas apuntaban a producir una muerte sin nombre. Una muerte muda, que nadie podría decir. Porque ya no habría nadie para decirla. Porque no había nombre que la dijera. Una muerte interdicta. Ninguna boca y ninguna palabra para decir eso.” (...) “Sin cuerpo, sin palabra, sin memoria.”

“Esto lleva a concluir que sobre el tema de las cámaras de gas, hoy, cuando ha llegado la hora de la Historia, por mínimo o involuntario o de buena fe o necesario que se pretenda, todo olvido es y no puede sino ser cómplice. Porque se inventó allá lejos una muerte sin memoria. Olvidar sería entonces más que apartarse, más que cerrar los ojos y consentir en ella tácitamente: es consumir siempre de nuevo una parte de esa muerte, hoy.

De este modo el “deber de memoria” no se impone solo en nombre de la verdad, la compasión o la necesaria profilaxis contra el retorno de lo peor; es también simplemente que, frente a la política nazi de borramiento absoluto, al ser el Olvido un crimen, la Memoria es un deber. Deber de memoria porque algo

¹⁵⁴ Lizarazo, D., *La sociedad atroz. Violencia y pacto social*, 27-28

excede a aquello de lo que podemos acordarnos. No olvidar aquello de lo que no podemos acordarnos, no olvidar que no podemos acordarnos verdaderamente de eso. Recordar sin cesar la memoria porque acordarse es imposible.”¹⁵⁵

La última frase es la clave excepcional que explica en qué sentido humano es tomado el deber. Existe el deber de memoria porque olvidar es cumplir la voluntad de los criminales, pero como Ricoeur señala, es un trabajo de memoria, dado que sólo es libre como producto de una elaboración. La memoria proviene de un sentido de responsabilidad personal, que la convierte en una necesidad que sólo se resuelve en un ejercicio activo. Concuerdo con la crítica que hace Ricoeur, quien señala que al considerarlo deber, se supone una rememoración de un contenido cerrado, ya establecido y una situación que fuerza las cosas, cuando se está convocando a que el mal sea considerado y se evite, se establece “un imperativo, un mandamiento” cuando éste sólo puede ser producto de una elaboración. Es relevante cómo se propone, deber no puede significar imposición; sino la toma de posición a partir de la adquisición de un compromiso, que implica una elaboración no exenta de conflictos. Sin embargo, la última frase aludida, a mí me habla de un contenido mínimo, fundamental y abstracto orientado a lo humano.

“Quisiera decir cuán importante es no caer en la trampa del deber de memoria. ¿Por qué? Porque la palabra “deber” pretende introducir un imperativo, un mandamiento, allí donde no existe sino una exhortación en el marco de la filiación, de generación en generación: “Se lo contarás a tu hijo...”. Además, porque no se pone en futuro una tarea de rememoración, o sea de retrospección, sin violentar el ejercicio mismo de la anamnesis –atrevámonos a decirlo– sin algo de manipulación. Finalmente y sobre todo, porque se tiende fácilmente hoy a apelar al deber de memoria con el propósito de perturbar el trabajo crítico de la historia, corriéndose el riesgo de cerrar una memoria dada de una comunidad histórica dada sobre su desgracia singular, dejándola pegada al papel de víctima, desarraigándola del sentido de justicia y equidad. Es por ello que les propongo hablar de trabajo de memoria y no de deber de memoria.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ Wajcman, *El objeto del siglo*, 221 y 223

¹⁵⁶ Paul Ricoeur, “Historia y memoria, La escritura de la historia y la representación del pasado”, 9-10 “Histoire et mémoire: l’écriture de l’histoire et la représentation du passé” fue publicado en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Núm. 55-4. París: julio-agosto de 2000, pp. 731-747. <http://elsolardelasartes.com.ar/pdf/658.pdf>

Pero este *deber* sólo puede ser asumido libremente: no se vincula a una historia oficial, pero sí a un conjunto de hechos irrefutables, como por ejemplo de que ha sido el aparato del Estado el que ha actuado, ejerciendo Terrorismo de Estado, secuestrándolos, torturándolos y haciéndolos desaparecer, y que esto ha sido en virtud de sus ideas. Ricoeur propone que el deber de memoria se haga como un trabajo donde puede existir un ejercicio crítico, y no como un deber que plantea un todo cerrado.

La memoria es un discurso hermenéutico que se conforma de distintas capas donde aparecen fragmentos de lo que se sabe, de lo que completamos con imaginación, de lo que se quiere y también de lo que se oblitera por distintas razones. Así, la memoria se hace de olvidos selectivos, conformando un relato donde fragmentos superpuestos tejen un conocimiento acerca de qué sucedió. Es un mecanismo para producir sentido, que omite, selecciona y se transforma en el tiempo, los recuerdos se resignifican, la memoria vincula diversos tiempos, sin ser posible concebirla históricamente en forma lineal. La entiendo como un ejercicio democrático en el sentido de que no puede ser impuesta.

Fincada en lo colectivo, lo que se acuerda como olvido necesario a ella misma, se define no sin disputa y tensión, “la memoria no se opone al olvido”¹⁵⁷, los acuerdos sociales operan, han establecido lo que no es legítimo excluir y dependen necesariamente de la acción tomada socialmente al respecto. De alguna manera se resuelve el problema de la representación, llevándola a favor de la memoria, conciliando lo aparentemente irreconciliable.

El testimonio de la desaparición de las personas siempre es incompleto:

“Se ha escrito bastante sobre el testimonio de los sobrevivientes, son un referente que nos acerca a la comprensión, pero que imposiblemente puede ser pleno, será incompleto: “Los que no fueron asesinados no pueden hablar plenamente del campo de concentración; hablan entonces porque otros han muerto y en su lugar. No conocieron la función última del campo y por lo tanto sobre ellos no operó su lógica por completo. No hay pureza en la víctima que está en condiciones de decir “fui víctima”. No hay plenitud de ese sujeto.” (...)

“El testimonio de los salvados es la “materia prima” de sus lectores o escuchas que deben hacer algo con eso que se les comunica y que es, precisamente porque logró ser comunicado, sólo una versión incompleta. Los que se salvaron “no pueden sino

¹⁵⁷ Elizabeth Jelin, *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*, (Buenos Aires: Siglo XXI, Editores, 2017), 114 y ss.

recordar" (escribe Agamben) y, sin embargo, no pueden recordar lo decisivo, no pueden testificar sobre el campo en la medida en que no han sido víctimas totales"¹⁵⁸

Necesitamos interpretarlo para acercarnos a conocer la verdad y comunicarla a otros, que no han estado frente a esos signos, pero plantea una situación permanentemente laboriosa dada la imposibilidad radical de conocer, como la de abarcarlo, de decir todo y la necesidad de la adquisición de una posición crítica en cada uno: al mismo tiempo estos testimonios de verdades poseen un primer destinatario, que es quien recuerda con el corazón, que es quien sufre mayormente la situación de la existencia de una realidad intransferible por su crudeza. Requerimos interpretar. Ese proceso interpretativo resulta que se va desvaneciendo. La contradicción es un elemento constituyente.

La representación debe recoger esa tensión: la de estar de por sí situada en la contradicción, porque necesitamos recordar, y no podemos testimoniar.

Se formula la pregunta de si es posible hacer la imagen artística del horror. Frente al horror, a lo indecible, al trauma; se fracasa en el intento de expresarlo¹⁵⁹.

Somos testigos de un mundo donde confluyen la ausencia, el silencio, la censura, el miedo, la incertidumbre. Pero no lo sabemos directamente en un contexto de dictadura, lo percibimos y lo interpretamos. Ha existido una memoria social de testimonios orales y escritos en Chile contrapuesta a la memoria oficial dictatorial.

Los familiares han ido traspasando parte de su memoria individual hacia el ámbito público; como una manera de contribuir a constituir la memoria al ilustrar los acontecimientos con relatos e imágenes que dejan el espacio privado para que sean apropiados por los otros, como parte de una memoria compartida. Un discurso interesado en posicionar un punto de vista en la memoria social.

La reconstitución de los hechos a partir de la desaparición de las personas para ser consignado o no en los expedientes, ha sido un acto colectivo, ha significado en muchos casos incorporar a otro, desconocido, en la propia historia, acoger el relato del otro y darle un espacio en el propio. Una memoria que está personalizada por la propia visión de las cosas; pero que no es puramente personal. Muchas historias de vida se han reconstituido en base a relatos de terceros, es el caso de los familiares que han acogido el relato de testigos sobrevivientes acerca del estado de su familiar la última vez que fue visto con vida. O cuando el familiar era un hijo pequeño del desaparecido y acoge los relatos de familiares y amigos acerca de cómo era ese padre del que no recuerda nada o casi nada.

¹⁵⁸ Sarlo, *Tiempo pasado...*, 43 y 44

¹⁵⁹ Agamben, 2002; LaCapra, 2008; Peris Blanes, 2005

En mi propuesta de imagen incorporo la transformación de la mirada como un hecho constituyente: de una parte no son ellos una identidad víctima monolítica que ha de reproducirse en exactitud especular, ni son independientes de la existencia de nosotros interactuando. Sus imágenes también nos representan.

Jorge Montealegre, poeta e investigador que estuvo detenido en el Estadio Nacional y en el campo de prisioneros de Chacabuco, se refiere así a este asunto:

“...no quiero que mi voluntad de preservar la memoria pase por llamar la atención sobre el dolor o la rabia personal. Tampoco por desaparecer en la masa con un rótulo que uniforme. (...) Reconozco un celo por una historia que siento personal, pero entiendo que es colectiva; que es de todos y de nadie.”¹⁶⁰

Esta concepción de los acontecimientos como hechos colectivos, ha facilitado que el movimiento por los derechos humanos haya mantenido su cohesión, su coherencia con sus principios; de las que deriva su fuerza.

Si bien la crónica de los hechos personales se disuelve o se funde con la de los colectivos, es preciso hacer notar que ello obedece a una época que ya se fue; la sociedad chilena, cada vez más neoliberal, ha ido apartándose de los ideales colectivos.

Lo que aquí se propone es incrementar por vía ficticia, es decir, de la imaginación plasmada en obra, el conocimiento que la memoria colectiva del detenido desaparecido tiene del espacio subjetivo de memoria, del espacio íntimo, personal.

“La representación, echando mano de la memoria y por lo tanto de la subjetividad, está siempre anclada en un presente. Del mismo modo, la rememoración se hace desde un presente que de ese modo integra las problemáticas, las interrogantes y los imaginarios de ese tiempo histórico; integra el futuro del hecho rememorado, como dice Joël Candau, y por supuesto se articula desde la subjetividad también presente del sujeto que recuerda. El sentido por lo tanto del pasado, pertenece al presente.”¹⁶¹

Las imágenes representacionales de las víctimas sólo aluden indirectamente los horrores cometidos. Poseen una importancia en la memoria por ser la expresión del otro en el que veo mi condición humana y mi responsabilidad por él, por ser también una forma de mostrar la fortaleza humana de la víctima por el sólo hecho de mostrarla antes del agravio recibido y proporcionar a ese rostro una distinta forma de agencia en la memoria y una distinta recepción de parte del destinatario de la obra. Con anterioridad a la existencia de los hechos irrepresentables, las que fueron sus víctimas eran portadoras

¹⁶⁰ Montealegre, *Frazadas del Estadio Nacional*, 169

¹⁶¹ Nicholls L., *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*, 32

de su integridad, que está en la memoria del familiar: anterior a la noción de enemigo interno, para aquellos que fueron influenciados por ese concepto.

“...para los sobrevivientes de la barbarie, como para las familias de las personas ajusticiadas y desaparecidas, las imágenes del orden de lo representacional son altamente significativas y portadoras de sentido.”¹⁶²

Allí, en la carencia de empatía afectiva de los desafectados, los productos culturales tienen un campo de trabajo al intentar hacer que la mirada sobre los rostros sea sensible.

Estilo y momento. No hay una sola forma legítima de representación de la memoria

Las manifestaciones artísticas que trabajan la memoria, tienen apego al lenguaje documental. Es así porque el ejercicio de memoria tiene como punto de partida la verdad, y el documento es una clave esencial: se apegan al Archivo reproduciendo las fotografías porque prueban la existencia, identidad y su rostro; o a las siluetas por representación estructurada y formal. En general ocupando un tono sobrio del blanco y negro, cuando trabajan la imagen, la presentan más bien difuminada o convertida al vacío de la silueta. En blanco y negro o monocromáticas, el color suele estar ausente, y mucho más aún, la estridencia. Pueden o no, presentar un tono severo, a veces pulcro, institucional; pero siempre esas imágenes, son las de un Archivo.

Una memoria efectiva es la que impugna el relato que se ha pretendido instalar y procura situarse también en lo que sucedía en la época. Parto de material de archivo y lo reinterpretó. No intento hacer una prescripción de cómo ha de ser la imagen en su resultado final. Pero me resulta necesario señalar que el relato que se hace para desaparecerlos, para justificar su desaparición, parte por sustraerlos de la sociedad. Por ello es necesario mostrarlos desde su pertenencia colectiva: desde la posibilidad de comunicar de manera actual, conteniendo a la vez la referencia al archivo que es un referente histórico insoslayable.

Las desapariciones fueron actos arbitrarios efectuados desde el poder para mantenerlo e incrementarlo. Los desaparecidos en sí no fueron el único objetivo, ni lo fue en sí mismo: se buscó crear miedo en la población para que ésta se autocensurara

¹⁶² Elkin Rubiano Pinilla, “Arte, Memoria Y participación: “¿dónde están Los desaparecidos?”. *Revista Hallazgos*, vol. 12, núm. 23, (2015), 35, <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0023.02>.

replegándose a su vida privada. Una desaparición no crea un vacío total: nos involucra, nos deja una impronta de interpretación acerca de qué pasó, cómo se relaciona conmigo:

“...el blanco de la desaparición es siempre un individuo y su entorno, es más que un cuerpo, es una relación existente que se busca romper.” (...)

“...la desaparición no sólo elimina, no sólo sustrae cuerpos, la desaparición busca penetrar imaginarios, cuenta con los imaginarios mediante los cuales se extiende el campo de intervención de ese poder que quiere ser absoluto mucho más allá de los límites de los centros clandestinos, de las cárceles, de los campos de concentración. Todos pueden imaginar lo que ocurre con los detenidos-desaparecidos, nadie puede probarlo.”¹⁶³

Nosotros debemos extender el trabajo de la memoria, intensivamente, de manera rica, variada, recurrente y en cantidad, hacia poblar el campo imaginario con la contrafigura de aquello que nos implantaron en nuestra sicología, en nuestra ternura, confianza, etc. Una memoria crítica no admite la justificación del terrorismo de Estado, una memoria además amorosa, busca poblar la imaginación, no tener en la cabeza sólo aquello que nos implantaron, procurar que los que desconocieron, conozcan. La memoria impugna ese relato desde su raíz, empleando una forma de trabajo que en sí misma no vaya en la misma dirección que la represión dictatorial, no ocupe los mismos valores, es la manera en que tenga sentido hacer algo. Trastocar la lógica para una realización simbólica de signo opuesto al dictatorial:

“Daniel Feierstein analiza la relación entre el modo en que narran lo ocurrido las sociedades postgenocidas y los resultados que estas narraciones producen, en tanto logren o no realizar simbólicamente lo que los genocidas se propusieron cuando eliminaron a un determinado grupo social, es decir clausura la posibilidad de que se reintente “otra modalidad en las formas de relacionarse de los hombres”. Para Feierstein esta ‘realización simbólica’ se produce si las narraciones, en lugar de negar burdamente los hechos ocurridos, trastocan la lógica, intencionalidad y sentido que se les atribuye”¹⁶⁴

Por los antecedentes de uso de la imagen del detenido desaparecido, estamos orientados a emplear como imagen la normada, como ya se ha explicado. Se reduce así

¹⁶³ Antonia García, “Por un análisis político de la desaparición forzada” en *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard, (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000), 89

¹⁶⁴ Lila Pastoriza, “La memoria como política pública: los ejes de la discusión”, en *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, Ricardo Brodsky compilador (Buenos Aires: la marca editora, 2005), 4, http://www.londres38.cl/1937/articles-85780_recurso_1.pdf

la memoria visual del rostro a una marcada por un discurso cuya propuesta existe en reacción a lo que se vive. Y que, fuera del contexto de la performance de familiares, puede reforzar la forma dictatorial de relacionarse por carencia de interacción subjetiva. Es necesario, como señala Feierstein, trastocar su lógica. La apertura propositiva también posee limitaciones: el espacio íntimo del familiar y la trayectoria vivencial e histórica del tema. Es necesario abordar esto sin generar una ruptura radical o grieta, sino continuar en línea con todo el capital de memoria que Familiares ha realizado en post de la verdad y justicia.

Al querer restituir imaginarios para que las personas incorporen a esos *otros*, a su *noción de nosotros*, el objetivo es impedir que la acción de la dictadura nos haga olvidar que esos otros tienen derechos iguales a los nuestros: lo primero es ver en el otro el rostro: a alguien digno de derechos y no a un enemigo interno. Creo estar contribuyendo a la imposibilidad de olvidar, atendiendo a una necesidad social, de elaboración de un acento emotivo o afectivo en la memoria. Es representacional y no documental, entra en relación con la *estética*, intervienen la belleza y la contemplación.

Es una necesidad de la sociedad el elaborar la Memoria, como un recurso de conservación-actualización de la identidad en la medida en que nuestra historia nos constituye. También es necesario que, junto a los espacios imprescindibles de conservación como el documental, exista el espacio de propuesta, porque nos permite generar diversidad de discursos desde el presente, con múltiples enfoques que den cuenta de las tensiones y contradicciones, de la complejidad de la Memoria y de la existencia de más sectores o miradas.

La mirada sobre la imagen del detenido desaparecido ha estado muy marcada por una manera institucionalizada de hacer un modo canónico de representación de la memoria. Existen miradas poco divulgadas que actualizan y mantienen dentro de cierta flexibilización, la preciada fidelidad histórica que se le pide a la memoria en su seriedad necesaria. Existen diferentes modos de presentar el mismo retrato conocido, modificando el soporte, manteniendo la imagen creada por la luz en la fotografía, que es testimonio de existencia.

“La memoria es siempre un relato social”, sostiene Pilar Calveiro. “Se trata de un ejercicio a muchas voces donde lo que se busca no es armar un relato único, sin fisuras, sino hacer presente la contradicción, la diferencia, la tensión, de manera

que todo esto, la ambivalencia, la ambigüedad, incluso el silencio, cobren una dimensión más compleja, con muchos planos...”¹⁶⁵

La representación del detenido desaparecido no pasa por las reflexiones en torno a la irrepresentabilidad. Como hemos visto, el conjunto de carteles con la fotografía de cada desaparecido surge de la búsqueda, de la demanda por aparición con vida: es un elemento de una acción de demanda-denuncia de verdad y justicia, siendo de esa manera que devendrá en memoria. No se trata de la memoria de los hechos por los cuales desaparecen. Esta forma coloca al ser humano en el centro, particularmente: su identificación, y el registro de identidad como consustancial al concepto representacional del detenido desaparecido, los representa antes: afirma la vida, principio que la agrupación de familiares hace suyo desde su origen.



Hernán Parada González (1953)
“Acciones performáticas con máscara”, “No puedo ver, escuchar, hablar”¹⁶⁶

Es lógico que en torno a sus representaciones se generen distintos puntos de vista y debates que evalúan la pertinencia o no de los medios elegidos y sus usos. Es un espacio de trabajo, donde ponemos al proceso de escrutinio social nuestras versiones, sin que necesariamente existan veredictos sino simplemente reacciones, respuestas, propuestas, asimilaciones. Se dialoga. Es un espacio de comunicación de la sociedad que se

¹⁶⁵ Pastoriza, *La memoria como política pública: los ejes de la discusión*, 4

¹⁶⁶ Fotografía tomada de: Alejandro de la Fuente (investigador), María Fernanda Pizarro (diseño), “Obrabierta”, página web con obra del artista Hernán Parada, Fondart 2020, <https://hernanparada.cl/cronologia/>, ver también: *Hernán Parada y su trabajo durante la dictadura cívico-militar chilena*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=hHIRnIT9R-w>

construye, y por tanto allí los diferentes intereses se están mediando, pero no en una única memoria; aunque se la nombre unitariamente. Baer, a partir de Huyssen, nos dice:

“...la historia y sus representaciones son siempre procesos, perspectivas y construcciones y que difícilmente podremos conocer este o cualquier otro acontecimiento histórico fuera de las formas en que nos es transmitida mediante representaciones. Como explica lúcidamente Andreas Huyssen, "una vez que reconocemos la brecha constitutiva que media entre realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias". La memoria, al fin y al cabo, no es otra cosa que la reconstrucción/visión del pasado desde el presente, a través de diferentes medios, géneros y relatos. La memoria del Holocausto no ha quedado incontaminada de las transgresiones representacionales y el debate en torno a ellas ha sido parte de esta memoria. La memoria, por tanto, no está encarnada en una sola forma legítima de representación, sino que es un espacio de intervención, reflexión y debate sobre la verdad, la moralidad y la legitimidad de perspectivas interpretativas y propuestas representacionales.”¹⁶⁷

Ante el rostro humano, ante el ser humano digno de derechos, no debiera existir más que un único punto de convergencia en contra de la deshumanización de las personas; asumiendo que la doctrina del enemigo interno, en su afán de aniquilación, de negarlos totalmente, de hacerlos desaparecer, y antes deshumanizarlos y cosificarlos, nos propone renegar del rostro del hombre.

Aquello que desde su vocación judicial la ficha antropométrica no puede recibir, que queda reservado en el ámbito íntimo del familiar, y que a su vez constituye eso por lo cual un ser humano importa a otro; no debe ser excluido del conocimiento y el sentir, y puede ser socializado a través del arte mediante la ficción. Rescato para la imagen que propongo del detenido desaparecido, la noción de elaboración como la actitud necesaria. Una imagen que se elabora, que ocupa tiempo, que no es unívoca.

Existen múltiples memorias y para mi trabajo es importante, dado que de otra manera, no podría acceder al dibujo de los rostros sin antes obtener la anuencia de Familiares. Se necesita una conversación con familiares, y hoy escapa a mi posibilidad de tenerla, investigar su real dimensión y características; aun así, constituye un referente respecto de los límites y modos que pueda realmente adquirir mi trabajo cuando vaya, estando allá en

¹⁶⁷ Baer, *Holocausto, recuerdo y representación*, 144

Chile, a proponer una elaboración colectiva. Las fotografías con que trabajo pertenecen a la comunidad de memoria constituida por familiares. Especialmente en lo referido al trato íntimo con ellas, pues también pertenecen a la comunidad de memoria extendida. Yo los estoy dibujando por eso, porque son públicas las fotografías, porque ellos son nuestra historia, nos constituyen y porque mantengo un trato íntimo con cada trabajo. Que otros dibujen el rostro del detenido desaparecido es un ejercicio cuya convocatoria no puede quedar abierta a toda persona, bajo cualquier circunstancia, etc. No es algo que esté resolviendo ahora, pues estoy centrada en mi propia producción en *ejercicios de búsqueda*, que es la base de la propuesta. El dibujo a partir de una fotografía que es pública, tiende un puente entre público y privado, que escenifica el concepto de búsqueda, pero también busca ampliar la comunidad de memoria a través de la ficcionalización de la memoria íntima, personal: es decir atendiendo al plano de los afectos.

En 2022 hice una mínima exploración para conocer algo de la postura de familiares míos, que son familiares directos de una víctima y ellos mismos víctimas de ello; confronté mis parámetros que se encuentran a lo largo del proyecto, con esas pequeñas conversaciones, que me dieron una pauta para evaluar. Antes de dichas conversaciones reales, mantuve siempre un diálogo interior con ellas.

La acumulación de rostros buscados, de procesos de búsqueda, quizá tenga un sentido semejante al del silencio del que otros han hecho ejercicio para no representar el horror. Un silencio de la irrepresentabilidad. Silencio porque no los estoy retratando como desaparecidos, sino como buscados, pero proponiendo una distinta manera de búsqueda, ya no la de la identidad fija, estable, segura, garantizada; sino la interpretativa, la que lleva nuestra subjetividad.

Hacer representaciones es en cierta manera tender un puente entre presente y pasado, con los ojos del presente, hacemos esa operación, necesaria a nuestra vida en común.

Aunque la memoria personal es estrictamente intransferible, se relaciona, comunica, retroalimenta con la colectiva —de función social, carácter político, y existencia grupal. A través del dibujo del rostro (el que muestra que ha existido nuestra mirada), se muestra con cercanía ese acto de empatía, sin transgredir el espacio íntimo-personal del familiar. El dibujo que hace evidente la mirada, transfiere algo al comunicarla.

Capítulo 4: Arte y memoria de los detenidos desaparecidos

“No olvidar aquello de lo que no podemos acordarnos, no olvidar que no podemos acordarnos verdaderamente de eso. Recordar sin cesar la memoria porque acordarse es imposible.”

Gérard Wajcman ¹⁶⁸

“La memoria de una sociedad es negociada en el seno de las creencias y los valores, de los rituales y las instituciones del cuerpo social”

Andreas Huyssen ¹⁶⁹

La historia de la imagen fotográfica del detenido desaparecido nace ligada a su funcionalidad; se inicia en la necesidad de servir a la búsqueda, luego pasa a ser empujada en las acciones de denuncia y demanda, hasta nuestros días. Desde esas diferentes facetas, pertenece a la memoria histórica de la sociedad chilena.

Aparentemente es la misma imagen, pero su presentación posee un devenir que se sigue construyendo paso a paso en las calles y frente a las instituciones chilenas, conjuntamente con los cambios en el contexto de recepción y las estrategias definidas por Familiares. La apreciamos diferente.

En una primera instancia y contra la negación oficial y de amplios sectores de la sociedad, se logró establecer la real existencia de las víctimas de desaparición forzada. El empleo de la imagen en ningún caso fue autosuficiente en este cometido, fueron los hallazgos de restos humanos los que dieron lugar al reconocimiento. Con él, se produce el hito que funda la posibilidad de que la sociedad elabore una postura crítica. La imagen, de ser la identificación de una persona de la que se dice no ha sido hallada, y de estar siendo empleada para demandar su aparición, pasa a indicar que tras de sí se encuentra el hecho del hallazgo de cuerpos que denotan esa realidad. La imagen señala a la dictadura, es el dedo acusador, ya no es una persona detenida desaparecida sólo para su entorno familiar y social inmediato, sino una realidad irrefutable a nivel nacional, único

¹⁶⁸ Wajcman, *El objeto del siglo*, 223

¹⁶⁹ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 143-144

reducto donde el reconocimiento pleno de su existencia en tanto sujeto de derechos, es problemático hasta el día de hoy, inclusive como víctima de un delito de *lesa humanidad*.



“Misa por los Muertos de Lonquén de AFDD, 1979. Copias digitales desde negativo análogo 35mm. Fondo Navarro. Biblioteca Nacional de Chile.”¹⁷⁰

En un inicio las familiares comenzaron a prender la fotografía a su ropa, luego como pancarta que puede representar a cualquiera del amplio grupo de detenidos desaparecidos y es llevada por familiares que también llevan una fotografía —la de su familiar— prendida en la ropa, u otras personas que no la llevan pero portan la pancarta.

Esta imagen es acompañada por otras que no tienen origen fotográfico, que representan en forma abstracta: la silueta corporal como pancarta o marca en el suelo, donde es un símbolo que no corresponde a alguien en particular, pero al que a veces se le inscribe un nombre y una fecha de desaparición; o el rostro como máscara o silueta.

La silueta de cuerpo entero nace en 1983 en el Siluetazo en Argentina, ocupando como plantilla los cuerpos de asistentes a la manifestación. Se representa una presencia-ausencia del cuerpo. Una marca pintada en el suelo, o un recorte en negativo o positivo, es en todos los casos una marca de vacío, de faltante en el espacio que ocupamos. Es una forma explícita de decir: no está aquí. El recorte del contorno es tajante, no da lugar a la evocación, la esquivo para ir directo a la ausencia. Sin rostro, pero con una frase que interpela y asegura un mensaje inequívoco. Estas formas, desplegadas y fotografiadas en las calles, nos muestran a la movilización como constituyente del tema.

Su uso se extiende a las imágenes en el arte, donde recibe diversos tratamientos: la imagen desaparece, se borra o desdibuja dando lugar a contornos borrosos, discontinuos

¹⁷⁰ Centro de fotografía de Montevideo. “Entre el oficio y la militancia”, 2011, <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/entre-el-oficio-y-la-militancia#>

y evocadores, o se funde con la materialidad del soporte, o se convierte en tira o panel de imágenes, o se ocupan materiales y procedimientos que simbolizan la desaparición. Recorre escenarios, pasando de lo personal a lo político, de lo íntimo familiar (el álbum) a la calle, del registro de personas a lo personal, del terreno de la identificación al del arte. Aparece en publicaciones, portadas, murales.

También ocupa un espacio en la monumentalización de la memoria, donde para la narrativa oficial lo que tiene que suceder es que esté allí presente.

Por la fotografía un rostro muestra su existencia, es conocido por otros que ahora también lo pueden recordar, perdura en el tiempo. Con las características técnicas de fácil reproducción fue más simple tener ejemplares, pero su difusión durante dictadura siempre estuvo sujeta a poner el cuerpo y muchas veces se las arrebataron y rompieron. Es decir, en este caso, el soporte material de la imagen es secundario al soporte que hace posible su exposición en público y una duración en el tiempo, siempre mayor a la posibilidad de poner un cartel en la pared: con el cuerpo poner la imagen en la calle, siempre fue necesario y significó riesgo y represión en la forma de recibir golpes, ir detenidas, inclusive asesinato, secuestro, relegación, allanamiento, orden de expulsión, siendo muy reprimida la AFDD, quienes entre enero de 1984 y junio de 1985 sufrieron ochenta y cinco detenciones¹⁷¹.



Fotógrafo: Álvaro Hoppe¹⁷²
Se aprecian restos de los carteles arrancados de la pared

¹⁷¹ Patricio Orellana, Elizabeth Quay Hutchison, *El movimiento de derechos humanos en Chile, 1973-1990*. (Santiago de Chile: CEPLA, 1991), 51

¹⁷² Gonzalo Leiva Quijada. "Álvaro Hoppe: El ojo en la historia". (Santiago de Chile, Gobierno de Chile: Fondart, 2003) artículo extracto del libro, publicación en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:84058> (la fotografía ilustra la contraportada del folleto extracto del libro, s/f)

La fotografía del desaparecido es a su vez fotografiada en diferentes contextos, constituyendo el motivo de otras tomadas en las manifestaciones. Colocando el acento en el acontecimiento del secuestro permanente, las reivindicaciones y el apoyo social.

El desaparecido adquiere presencia y poder de denuncia a través de esta foto que deviene en el símbolo que genera casi toda imagen relacionada con él.



Hernán Parada González (1953), “*Acciones performáticas con máscara*”, *Parada con el rostro de su hermano*, Plaza de Armas, 1984, fotografía de Víctor Hugo Codoceo. Tomado de: *D21 Proyectos de arte*¹⁷³



Luz Donoso Puelma (1921-2008), Instalación “*Huincha sin fin... hasta que nos digan dónde están*”, comenzada circa 1978 Tomado de: *Luz Donoso el arte y la acción en el presente*¹⁷⁴

¹⁷³ “Parada trabajó en torno a la figura de su hermano, detenido desaparecido a manos de la dictadura cívico militar, donde se destacan obras de carácter performático ejecutadas sobre la vía pública, que enuncian la ausencia y repentina desaparición de Alejandro Parada.” *D21 Proyectos de arte*, 21 de agosto 2020, <https://www.d21virtual.cl/2020/08/31/nueva-seccion-anticipos-en-d21-virtual/> “...recortó una máscara a escala del rostro de Alejandro que al usar en acciones de arte, se preguntaba en voz alta: “Quiero saber si me pueden dar alguna información de dónde estoy, porque en estos momentos estoy desaparecido”. Algunos de los lugares que intervino Parada tenían una relevancia por su carga simbólica y visibilidad como el Patio 29 del Cementerio General, los Tribunales de Justicia, Plaza Italia, Estación Central y Estación Mapocho.” <https://hernanparada.cl/exposicion-obrabierta/>

¹⁷⁴ Paulina E. Varas, “Luz Donoso el arte y la acción en el presente”, blog, 2014 <https://accionenelpresente.wordpress.com/archivo-de-imagenes/> ““Huincha sin fin... hasta que nos digan dónde están”. Se trata de una serie de cintas de papel donde ella adhirió fotografías, recortes de prensa, frases de personas detenidas desaparecidas por el régimen dictatorial, “una obra-memorial”, pensé primero, pero aquella cuota de clausura que tienen los memoriales públicos se alteraba por la frase inscrita en una de las cintas con letras de molde: “hasta que nos digan dónde están...”.” Paulina E. Varas, “La gráfica radical de Luz Donoso”, Centro para las Humanidades UDP, consultado 9.08.2023, <https://www.centroparalashumanidadesudp.cl/la-grafica-radical-de-la-artista-luz-donos/>

La fotografía antropométrica, “el lenguaje mimético universal de la cámara”

Buena parte de las imágenes conocidas de detenidos desaparecidos provienen de la fotografía de identificación, tomada de frente.

La técnica fotográfica en sus inicios en el siglo XIX, recibió aportes económicos del gobierno francés gracias a la argumentación del discurso de su ministro del interior, en el cual fue valorada como medio de registro “que permite crear en cuatro o cinco minutos, utilizando la fuerza de la luz, unos dibujos en los que los objetos conservan matemáticamente la propia forma”¹⁷⁵, en 1838 es apoyada como género documental al servicio de un orden racional de identificación por medidas y tipologías físicas, orientado a hacer una taxonomía de las personas: en ese momento para un registro de criminales. En tanto parte constituyente de un archivo, y al establecimiento de una manera de ser tomada, con una pose precisa para obtener parámetros comunes de comparación, contribuye a la uniformidad:

“La capacidad que presenta el archivo para reducir todos los puntos de vista posibles a un único código de equivalencia se basaba en la precisión métrica de la cámara. He aquí un medio del que se podrían extraer datos matemáticos precisos (...) para los positivistas del siglo XIX, la fotografía hizo realidad por partida doble el sueño de la Ilustración de un lenguaje universal: el lenguaje mimético universal de la cámara aportó una verdad superior y más cerebral, una verdad que podía ser pronunciada en el lenguaje abstracto universal de las matemáticas.”¹⁷⁶

Posteriormente, y con anterioridad al surgimiento de la huella dactilar como medio de filiación, el policía francés Alphonse Bertillon desarrolló la fotografía antropométrica: el perfeccionamiento de un sistema de filiación criminal (1887) el que fue aplicado en Chile diez años después¹⁷⁷. Bertillon intentará, mediante diseñar la experiencia del momento en que se toma la fotografía, evitar que en ella aparezca la expresión de emociones, que es lo que, a su criterio, proporciona un *verdadero* retrato. Se busca identificar al sujeto retratado a través de la razón; que los datos que provienen de la percepción en este conocimiento hayan sido procesados de tal manera que se efectúe una clasificación de la diversidad: la fotografía de identificación constituye una abstracción, un concepto, una taxonomía de sujetos, sin emociones.

¹⁷⁵ Sandra Accatino, *La Fotografía Antropométrica del 1900*, periódico El Mercurio, Cuerpo E, pág.16, 3 de mayo 1998

¹⁷⁶ Gloria Picazo, Jorge Ribalta, (eds.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, (Barcelona: MACBA, 1997), 150

¹⁷⁷ Accatino, *La Fotografía Antropométrica del 1900*

De ese retrato normado e inexpresivo, provienen muchas de las imágenes de las que aquí hablamos. Creo que indirectamente y para parte de las personas, ese retrato encuentra eco en el carácter normativo predominante de la cultura chilena. Sin embargo el conjunto no queda totalmente al servicio de un ordenamiento racional del mundo gracias a que se entremezclaron los de identificación con los otros: los que son casuales, tomados en la intimidad, de tres cuartos de perfil extraídos de una foto grupal, en general pertenecientes a situaciones con mayor potencial de reflejar a la persona que el retrato del servicio de identificación, no sólo por la naturalidad de la pose o el acuerdo para posar, sino porque muchas veces esas fotografías están asociadas a un relato particular.

Las imágenes que se emplean en derechos humanos surgieron históricamente al momento en que el familiar la ocupó para mostrar; requieren ese origen y ese es su valor, en tanto son capaces de constituir la condena al Estado por el delito de desaparición forzada. No son independientes de la documentación, gestiones, testimonios, agrupación y organización de los familiares de detenidos desaparecidos.

Las imágenes por todos conocidas, no manifiestan lo afectivo. La identificación racional, positivista, de precisión matemática reduce al individuo a elementos inalterables que pueden constatarse. Desde esa perspectiva, la imagen fotográfica es valorada por tratarse de una imagen sin mediaciones, idea expuesta por el filósofo Jean Louis Déotte:

“Su empleo remite a la búsqueda concreta del paradero de los desaparecidos, al modo de las fotos de personas perdidas publicadas por los diarios, y restituye vicariamente la presencia de los ausentes incorporando su seña individual. Por habilitar esa restitución literal y sin mediaciones de su imagen, por increpar a los culpables con el argumento incontestable de sus rostros, las fotos son quizás el lenguaje más apropiado a la evocación de los desaparecidos.”¹⁷⁸

¿Dónde están? es una publicación del Arzobispado de Santiago- Vicaría de la Solidaridad, realizada en 1978-1979, que contiene las fichas de los desaparecidos en siete volúmenes, que a su vez ha sido la fuente de otras publicaciones. En ella destaca el enfoque desde los derechos humanos.

“...la publicación del *¿Dónde están?* buscaba individualizar al máximo a los desaparecidos y minimizar el carácter político de sus desapariciones, poniendo el acento en el sufrimiento humano que éstas habían generado, y no en sus efectos políticos. Por ello, la Vicaría se limitaba a hacer pública una recopilación de fichas

¹⁷⁸ Déotte en “El arte en la época de la desaparición”, en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, n°19 (1999), p 12-14. Longoni, Ana, Gustavo Bruzzone, (Com), *El Siluetazo*, 414-415

de desaparecidos, en las que se indicaban sus datos personales, las circunstancias de su desaparición y los testimonios de familiares y otros detenidos.”¹⁷⁹

El marco de referencia que puede elaborarse mostrando las distintas estrategias de representación usadas para los detenidos desaparecidos no se circunscribe exclusivamente a lo que ya se ha dicho sobre su fotografía en carteles en archivos o manifestaciones callejeras. Complementan esa visión otros modos de presentarlo como los son el *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* de Santiago de Chile, performances callejeras de colectivos activistas, o el *Siluetazo* argentino. Busco identificar aquí las estrategias de representación que ocupa el museo y el arte, que me permiten ofrecer un marco de referencia a mi propia propuesta.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), 2010

Motivo y ocasión

El Museo de la memoria está enmarcado políticamente en la transición a la democracia, surge desde la voluntad política del Estado, se pliega a los consensos y se consagra al conocimiento y memoria de las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990. Destinado a cumplir una función reparatoria y formativa, basado en la verdad histórica y jurídica que arrojan los resultados de los Informes de Derechos Humanos de las Comisiones Rettig (primera comisión de verdad, en 1991) dedicada a consignar información y formar convicción sobre casos de desaparición y ejecución de personas, y Valech (2004) basada en testimonios de tortura de personas sobrevivientes y orientado al conocimiento y reflexión sobre los derechos humanos. Marcado por el mandato de la Comisión Rettig que establece la necesidad-obligatoriedad de que el Estado ejerza su agencia en la memoria, se organiza a partir del requerimiento de la presidenta Michelle Bachelet, en torno a reunir resguardar y gestionar el Archivo: algunas colecciones y donaciones de instituciones de derechos humanos y de particulares, como lo que se encontraba en Casa de la Memoria.

El museo por emplazamiento, diseño y envergadura arquitectónica es un monumento¹⁸⁰ a la necesidad de memoria del período dictatorial a través del Archivo.

¹⁷⁹ Peris Blanes, “Usos del testimonio y políticas de la memoria, 562

¹⁸⁰ “Los restos producidos con la intención de transmitir el recuerdo de un hecho se denominan *monumentos*.” Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, (México: F.C.E, 2004), 550

Consta de documentos que fueron recopilados y clasificados por otras instituciones, para salvar vidas, documentar desapariciones y proteger los derechos. Dicho Archivo de fuentes históricas es “patrimonio histórico documental mundial” de un valor excepcional y pertenece al *Programa Memoria del Mundo* de la Unesco. Fue enriquecido con numerosas donaciones que hicieron particulares. Recibe en la actualidad dos mil visitantes diarios, un porcentaje importante son escolares. Esa, ya es tarea suficiente.

El museo posee una enorme potencia que desencadena, propicia o facilita una instancia del conocer, que requiere ser completada de manera viva por otras actividades. Cuenta con dos auditorios donde se generan instancias de discusión de una amplitud de temas en los derechos humanos. En el caso de las personas que desconocen gran parte de los hechos y lo harán a través de la educación formal o informal, es importante la elección de modelos pedagógicos que están en condiciones de generar una apropiación, modelos que asumen las diferencias individuales de los aprendices, aspiran a la adquisición de contenidos base por parte de todos, donde éstos no vienen resueltos, sino que se examinan. Existe un área de Educación y Audiencias que se hace cargo.

Es una obra colectiva. Los miembros del directorio discuten y manifiestan discrepancias. Todo museo si bien tan solo por su propuesta manifiesta opinión, ha de estar abierto a la interpretación; puede conmovir con la experiencia que propone y debe dejar que el espectador elabore sus propias conclusiones; el Museo lo logra. La discusión y el diálogo son necesarios, ya sean realizados allí o en otros espacios distintos, porque conforman el proceso de elaboración de esa memoria. Es un buen insumo para ello.

En la fachada del edificio del MMDH se encuentra la obra artística del teórico y artista conceptual Luis Camnitzer: una frase con letras en relieve, en una de las paredes de la fachada del Museo. Fue colocada en 2013, en el marco de la exposición del autor y conmemoración de los 40 años del golpe militar, dice: “El Museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse; el público aprende a hacer conexiones”. Dicha frase se encuentra en otros museos del mundo, nos llama la atención sobre la función pedagógica, y también sobre el modo de apropiación que se experimenta en el MMDH, que permite al espectador elaborar, que establezca conexiones, que reflexione.¹⁸¹

¹⁸¹ Katrin Steffen, “Contra el olvido”, en Luis Camnitzer *Contra el olvido*, Obras de la colección Daros Latinoamérica. Santiago, Chile 25.05.2013 - 25.08.2013. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile: 2013, Katrin Steffen et al, catálogo de exposición. Disponible y consultado, 24/08/2020 en: https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/files_mf/1549912542CANMITZER_CONTRAELOLVIDO.pdf

Por las características de un museo que gestiona un Archivo, se requiere mediar sus contenidos en instancias de diálogo. Se requiere de un contenido situado, incluyendo quiénes eran en su dimensión política, los desaparecidos antes de desaparecer, asunto que queda fuera del marco temporal que contempla el museo así como de la cultura en general, lo que es objeto de críticas a la postura social, pero no es subsanado:

“Recordar lo que eran los desaparecidos antes de desaparecer, sería recordar que los políticos ahora encargados de hacer aparecer los cuerpos -en las condiciones que hemos visto- eran u opositores a los proyectos políticos de los que hoy llamamos desaparecidos o eran sus camaradas. Sería recordar que hubo otra manera de concebir la política y un tiempo en que los militares no dictaban reglas de conducta al conjunto de los civiles.”¹⁸².

Guión museal. Delimitación temporal e historia

El Museo de la Memoria condena las violaciones de los Derechos Humanos (terrorismo de Estado). Se sitúa en un marco temporal (dictadura, 1973-1990): que es el establecido en los límites señalados en las comisiones de verdad y reconciliación para la reivindicación exclusiva de la causa humanitaria, la de los Derechos Humanos durante el período dictatorial. Evita tratar las causas del golpe de estado y de las violaciones de los derechos humanos. Está centrado en el “*Nunca más*” de concepción universal.

La vocación curatorial es proporcionar un contenido concreto que estando en los informes, se encuentra respaldado en evidencias; lo que obedece a un sondeo de opinión ciudadana que a pedido del Museo realizó la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Chile, sobre el proyecto museológico. Como resultado se pide que se ocupe de ser objetivo, que no sea espacio de opiniones personales y muestre certezas; las que vemos manifiestas a través de los objetos originales que aportan información histórica y que, al quedar exhibidos en conjunto en sus espacios, se refieren mutuamente aumentando la comprensión. Cumple una función pedagógica al difundir los documentos del archivo, concerniente a que los delitos de lesa humanidad sean identificados, comunicados y condenados y esta verdad no pueda ser negada ni se olvide.

“A pedido del propio MMDH se recogieron opiniones sobre el proyecto museológico tanto entre actores relevantes en el campo de los derechos humanos, de la academia y de la museología como entre personas no vinculadas con estos

¹⁸² García Castro, *La muerte lenta de los desaparecidos*, 279

circuitos. Así, la evaluación determinó una preferencia ante el citado modelo de objetividad, que se manifestó en la petición de un recorrido en el que pudiera accederse a la fuente y que en la construcción del relato no hubiese interpretaciones personales. De tal manera, la cualidad archivística de la memoria que despliega el MMDH estaría donde reside su pretensión de objetividad, una memoria que puede transformarse en historia, que se aventura a mitigar la producción de interpretaciones, cuestionamientos y críticas al relato.”¹⁸³

Representa una memoria que ha sido compendiada en un texto, que adquiere el carácter de una verdad, y que contempla los informes Rettig y Valech. La temática no es neutral ni puede serlo el tratamiento, pero lo que hace es gestionar de una manera formal, o severa, esa información, sin aspavientos, buscando mostrar en forma objetiva, respetuosa, sobria, contextualizada, equilibrada, bien clasificada, sin prejuicios y escueta, sin banalizar. Todo ello de alguna manera es traspasado a la imagen simbólica que tenemos de los detenidos desaparecidos. Conforman un criterio general, de la necesaria objetividad que inscribe en la Historia, que obra para que en las manifestaciones de arte que existen en torno al desaparecido, ahí también se presente, una reafirmación de objetividad, de documento.

María Luisa Ortiz, jefa de Colecciones e Investigación, señala en entrevista: “sabíamos dónde encontrar la colección para representar, porque es un espacio que no se basa en la interpretación sino en la fuente”¹⁸⁴.

Varios núcleos de contenido están allí sin hacer explícita en textos su articulación, sin mostrar causalidad. Proviene de un guion elaborado, que contiene una verdad oficial atendida a los hechos de derechos humanos, que no se encuentra explicitado en las cédulas, que está conformado por hitos, dejando real margen interpretativo, no arbitrario. Poseen sentido para los contemporáneos a los hechos, o para quienes tienen ya una visión de la historia, pero no así para los jóvenes y el público que desconoce. Contenido exprofeso fragmentario, para que cada persona construya el relato. Sin antecedentes ni consecuencias posteriores al período elegido; tampoco incorpora las violaciones a los derechos humanos del Estado pre y postdictatorial. Ni las inscribe en el contexto mundial de los derechos humanos. Las interpretaciones quedan fuera del espacio museal.

¹⁸³ Tatiana Wolff Rojas, Pensamientos sobre la representación de la memoria traumática en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), Santiago de Chile, Chile Intervención, Año 7. Núm. 13, Enero-junio 2016 p. 61-73,
<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007249X2016000100061&lng=es&nrm=iso>

¹⁸⁴ Wolff Rojas, T., Op. Cit supra

Su cualidad y defecto se encuentra en esos límites temporales porque significa la dedicación exclusiva al terrorismo de Estado y la exclusión de las acciones de civiles que no hayan sido agentes de la estructura estatal, así como evita las referencias a hechos que pudieran ser empleados para justificar la violencia de parte del Estado, en virtud de constituir supuestamente esta última una respuesta legitimada por las de civiles. Responsabilidades civiles y cambios culturales, sociales y económicos producto de la dictadura, quedan sin nombrar.

“con la creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, se buscó facilitar a la comunidad el conocimiento de lo sucedido en nuestra historia reciente, a partir del 11 de septiembre de 1973 hasta Marzo de 1990; mostrar las evidencias sobre las violaciones a los derechos humanos de forma masiva y sistemática, reivindicar la dignidad de las víctimas, contribuir a la construcción de una sociedad sustentada en los valores de la tolerancia, la solidaridad y respeto a la diversidad, e impulsar iniciativas educativas que inviten al conocimiento y la reflexión.

En consecuencia, este Museo, como todos los museos de la Memoria y los Derechos Humanos, no necesita ser contextualizado, lo que significaría abrir las puertas para justificar los crímenes de lesa humanidad. No se busca plantear un contexto, sino informar que ciertos acontecimientos irracionales tuvieron lugar, cómo ocurrieron y quienes los cometieron. No necesita contexto, porque además de estar hechos para recordar a las víctimas, es parte de las obligaciones y/o responsabilidad del Estado, mantener viva esta memoria.”¹⁸⁵

La delimitación temporal, si bien evita que la derecha genere para sí una posibilidad de espacio de inclusión como si fuera víctima, lo hace al costo de eliminar el gobierno de Allende y otros antecedentes; disminuye con mucho, la conexión con la historia y con ello, la importancia de organizaciones, y colectivos. En ese sentido, deja de contribuir a la necesaria restitución de dichas comunidades que fueron desarticuladas por la dictadura: socavando sus prácticas y expresiones, prohibiéndolas, haciendo desaparecer a sus personas, causando en parte su borramiento. Desatiende el hecho, radical, de que la dictadura fue un proyecto cultural exitoso, que transformó al país.

¹⁸⁵ Comisión Chilena de Derechos Humanos, *El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, Radio Universidad de Chile, 4 de agosto 2019, <https://radio.uchile.cl/2019/08/04/el-museo-de-la-memoria-y-los-derechos-humanos/>

Quedan en un segundo plano: la inclusión de las causas de la desaparición, la función política de las prácticas genocidas, las militancias y pertenencias a movimientos sociales de los detenidos desaparecidos. Al mismo tiempo, reduce el impacto de una verdad relevante para el futuro social: el hecho de que por medio de la violencia ejercida desde fuerzas del Estado y de la inacción en la que entra la estructura del derecho —renuncia a proteger al individuo— se rompe el contrato social, se rompen sus principios y valores, quedando sin sustento la condición de dignidad del individuo y la estructura comunitaria, se produce la despolitización y la exclusión. La dimensión derechos humanos es jerárquicamente superior a la dimensión causas políticas. Pero en las causas políticas subyacen los derechos humanos, es por eso que afirmo que el Museo se refiere fundamentalmente al terrorismo de Estado: ejecuciones y desapariciones de personas.

La intención del museo, como señala Nelly Richard, no es cotejar versiones sino hacer una condena a las violaciones a los derechos humanos, sin permitir que dicho contenido adquiera otras connotaciones al referirlo a algo.

“Una de las críticas que la derecha ha pronunciado con respecto al Museo es precisamente la limitación temporal, el 11 de septiembre de 1973 como punto de partida. El imaginario de la violación de los derechos humanos es compartido y en gran medida aceptado por los sectores conservadores de la sociedad chilena. No así la evaluación general del régimen pinochetista, que aún amplios sectores apoyan, basándose en los logros de Pinochet por frenar el comunismo y potenciar el desarrollismo económico. Para estos sectores pro-pinochetistas, ampliar los límites de la exhibición al gobierno de Allende sería la oportunidad para estructurar un discurso de justificación y de ampliación de la violación de los derechos humanos al gobierno socialista. Richard apunta a esta postura: La función de un Museo de la Memoria y los Derechos Humanos no es la de cotejar estos relatos entre sí para tratar de establecer alguna verdad equilibrada de los hechos, ni tampoco la de repartir parejamente créditos de validez que igualen la condición de verdad de los relatos históricos de signo contrario que enmarcan las visiones del golpe de Estado, sino la de condenar taxativamente lo sucedido en Chile desde una perspectiva de conciencia que, frente al pasado vergonzoso y sus abominaciones, no admita la relativización del mal.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Miguel Caballero Vázquez, “Museo de La Memoria y Los Derechos Humanos de Santiago de Chile: Crisis de Memoriales y Lógicas Urbanísticas de Mercado.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40, no. 3 (2016): 509–33. DOI:[10.18192/rceh.v40i3.1953](https://doi.org/10.18192/rceh.v40i3.1953)

Su debilidad consiste en que acciones de violación de derechos humanos por parte del Estado se extienden fuera del período, sin que puedan ser consideradas; sólo atiende un aspecto particular de los derechos humanos: el relativo a su violación por parte de agentes del Estado en las personas, lo que circunscribe también a la información que ha sido judicializada, dejando fuera narrativas no consignadas en procesos judiciales o en los Informes de derechos humanos, Rettig y Valech; y sin referirse a los derechos sociales y económicos, que no sólo la población chilena perdió y no ha recuperado, a partir de la dictadura, sino que también constituyen *el para qué* de dichas transgresiones llevadas a cabo mediante el ejercicio de terrorismo de Estado. El museo posee una vocación de Archivo de la memoria, como patrimonio que contiene lo esencial para ser fiable en su constitución. En 2015, Ricardo Brodsky, director ejecutivo del Museo, en entrevista, dice:

“la tarea de este Museo no es interpretar la historia (...) sino que su foco está puesto en generar una conciencia respecto a la importancia de los derechos humanos (...) El respeto a los derechos humanos nace de la naturaleza humana, no del contexto político”.¹⁸⁷

Mural memorial

El Museo de la Memoria es un actor relevante en la transmisión de la concepción y memoria de los ejecutados y detenidos desaparecidos.

Emplazado en un lugar principal se encuentra el llamado “Memorial ausencia y memoria” que expone aproximadamente mil doscientas fotografías que representan a ejecutados y desaparecidos; aportadas por familiares y amigos, enmarcadas, de diferentes tamaños, cubren de alto a bajo un muro de grandes dimensiones abarcando dos pisos de altura, que ofrece un fondo de color verde veronés claro. La exhibición está diseñada de tal manera que significa un homenaje: unitario en la diversidad de diferentes formatos y marcos, sereno, solemne y a la vez amable, que acoge a la visita con cierta privacidad proporcionada por un balcón a media altura, que enfrenta al gran muro permitiendo aproximarse brindando un espacio para celebrar una pequeña ceremonia cuando es ocasión de agregar una nueva fotografía, pues es éste un espacio de memoria

¹⁸⁷ Aries Gómez, Pasante del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: Contexto, prácticas y discursos*, 6
Entrevista a Ricardo Brodsky, Director Ejecutivo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, realizada el día martes 14 de abril de 2015.
<https://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/07/MMDH-contexto-pr%C3%A1cticas-y-discursos.pdf>

en construcción. Este balcón ofrece un lugar, un sitio o un foco de interés que dialoga con el centro principal que es el muro y las lámparas en forma de velas. Allí el visitante es situado en posición de diálogo, o familiares en su íntima relación con la fotografía de su ser querido. Pero las imágenes están muy distantes y son pequeñas por lo que, encontrar a alguien pasa por hacer una revisión de rostros. Hay también marcos vacíos, quedando representada la incompletitud de la información. Presenta a las personas en su dignidad, aportando a la reparación moral, con una presentación que no las uniforma, otorga protagonismo a los rostros con independencia del rol de identificación, pues aparecen sin sus nombres.

Integrada a la arquitectura, y a la vez apartada del resto de exhibiciones del Museo, desde 2009 hay una Instalación permanente en el subsuelo de la explanada en la que se encuentra emplazado el edificio. Realizada por el artista Alfredo Jaar, la obra se llama *Geometría de la conciencia*, en ella los detenidos desaparecidos son representados como siluetas del busto. Fue realizada por encargo del Ministerio de Obras Públicas como parte de una política gubernamental de reparación. Más adelante en este capítulo presento un análisis de la misma.

La producción en torno a la desaparición y la memoria:

Ese *cierto silencio* del derrumbe de sentido del que habla Déotte, sin manifestar directamente el horror, se expresa en obras. Existe una buena cantidad de producción artística en torno a los derechos humanos, a los detenidos desaparecidos, realizada durante las dictaduras al interior y exterior del país, y también reciente, en etapa de post-dictadura. Los temas siguen mostrando vigencia, necesidad de ser abordados, y mucho espacio para la elaboración. A la vez que existe un margen de acción acotado por el significado de los hechos históricos a que se refieren los trabajos con la memoria, una comunidad de memoria y valórica en torno a ellos, existe la diversidad.

Desde las artes visuales y con diferentes estrategias, se ha abordado el tema de la memoria de los detenidos desaparecidos. Se realizan propuestas en las manifestaciones callejeras que, sin pretensiones de ser arte, provienen y también son retomadas por visiones desde el arte moderno y el contemporáneo, asumiendo la dimensión política y por la memoria. En Chile están presentes en el espacio político y cultural, donde se negocian los significados con visiones que serán disruptivas respecto del discurso hegemónico dictatorial, y más o menos conscientes frente a la verdad de la democracia transicional de los Informes Rettig y Valech, que hemos revisado.

He decidido tan sólo nombrar y revisar algunas obras, proporcionar más o menos un panorama, sin pretensiones de que sea completo.

Dar testimonio

De esta producción en torno a la memoria es necesario consignar aquello que fue inicial, realizado por personas que fueron directamente protagonistas de los hechos, y que realizaron acciones íntimas o públicas, de resistencia a la dictadura, ocupando la imagen.

Dos situaciones importantes: desde el cautiverio y en las calles. Las de aquellos detenidos, de lo que se han recopilado testimonios variados en dibujos realizados desde el interior de la reclusión donde pueden verse recintos, retratos de los compañeros, formas de tortura. En las calles, familiares, marchan con la estrategia de representación del desaparecido mediante la fotografía prendida en las ropas, los carteles y la silueta.

Una de las primeras maneras de confrontar el silencio es dar testimonio, los hay de víctimas sobrevivientes que nos dan una noción de realidades que no pueden ser las de desaparición pero son próximas. Como antecedente, hay numerosos dibujos realizados hacia 1944-1945 en los campos de concentración nazis cuya principal motivación es dar testimonio¹⁸⁸ En el caso chileno existe una publicación del MMDH que compendia el trabajo de dieciséis autores de dibujos realizados al interior de lugares de detención y que han sido donados al acervo del museo. Dan testimonio, han servido para retener lugares, hechos, personas en variedad de circunstancias, próximas a algunas de las experiencias que hubieron de tener detenidos desaparecidos, al interior de aquellos lugares, donde les fue posible. Pero sobre todo son una huella de esas realidades. Realizados como autoafirmación, como medios de expresión o reflexión, ocasionalmente de comunicación con sus familias, de lucha, de resistencia, para registrar, describir y comprender, con dificultad para encontrar el momento o escasez de medios, realizados en cantidad o muy ocasionalmente. Con conciencia testimonial. Muchos de sus autores manejan un lenguaje educado del dibujo por ser profesionales del diseño, comic, artes, arquitectura. Muestran motivos que van desde retratos, paisajes, diagramas arquitectónicos, vida al interior de las

¹⁸⁸ Léon Delarbre (1889-1974), Zoran Music (1909 - 2005), Auguste Favier (1898-1951), Exposición en el Centro Georges Pompidou, (Face à l'Histoire (1933-1996)) 1996, varios autores, que da lugar a los textos de Ranciere: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccdkLM/rrbeEeq> *Les croquis clandestins de Léon Delarbre présentés par Pierre Maho* <https://prisons-cherche-midi-mauzac.com/des-hommes/les-croquis-clandestins-de-leon-delarbre-presentes-par-pierre-maho-en-1945-15110> Boris Taslitzky (1911-2005) *Cent-onze dessins de Boris Taslitzky faits à Buchenwald*, <https://prisons-cherche-midi-mauzac.com/des-camps/cent-onze-dessins-de-boris-taslitzky-faits-a-buchenwald-10459>

celdas, visitas de familiares, y tortura. Fueron sacados clandestina u abiertamente, según las circunstancias. Realizados en hojas de cuaderno, en papel de envoltorio o en papel de algodón para acuarela, con bolígrafo, rara vez color. Pueden verse en línea en el sitio web del Museo de la Memoria. Otros artistas estuvieron presos, fueron torturados y han realizado obra posterior: Mario Irarrázabal, (n.1940), (*La mano del Desierto*, 1992) o Guillermo Núñez, (n.1930) y otros.

La silueta y el Siluetazo, 1983-2023

“Yo pisaré las calles nuevamente
De lo que fue Santiago ensangrentada
Y en una hermosa plaza liberada
Me detendré a llorar por los ausentes”

Pablo Milanés

El *Siluetazo* en Argentina se realizó en tres ocasiones, en los años 1983 y 1984, patrocinado por Madres de Plaza de Mayo,¹⁸⁹ la propuesta surge de parte de los artistas plásticos Aguerreberry, Flores y Kexel, y es acogida y modificada por Madres de Mayo en el contexto de una marcha. Nos hereda la silueta, un recurso para manifestarse que es potente, visual y políticamente hablando. Generó un gran acontecimiento del que tenemos testimonio gracias a las fotografías de Eduardo Gil (Argentina, 1948) de la acción en 1983:



Eduardo Gil, *María Zurita. El Siluetazo. Buenos Aires 21/22 de septiembre de 1983. der: detalle*

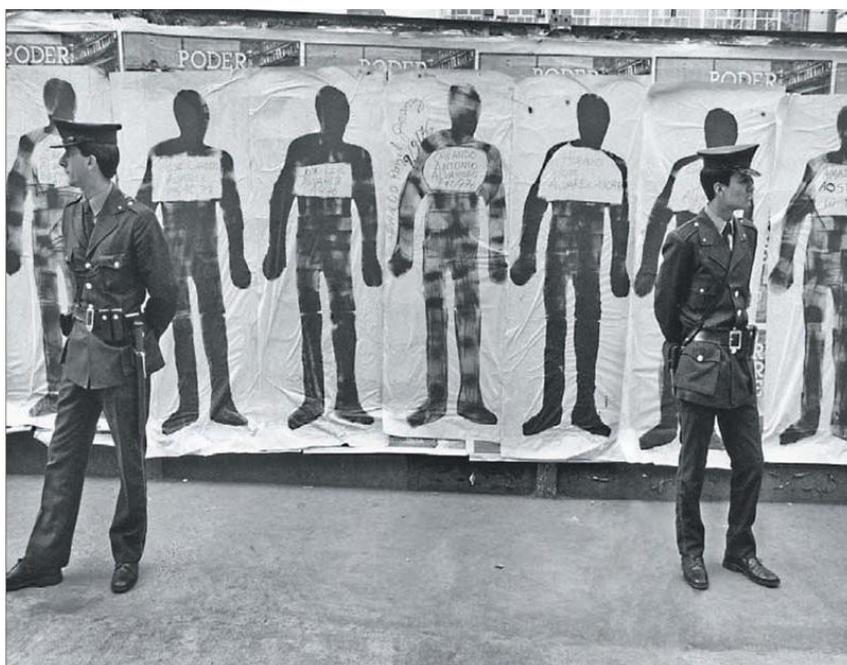
¹⁸⁹ Florencia Battiti. *El Siluetazo, desde la mirada de Eduardo Gil*. México: UNAM-MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2013, 9

<https://muac.unam.mx/assets/docs/p-036-foliosmuac-001intsiluetazo-04.pdf>,

¹⁹⁰ Mercedes Halfon, “Poner el cuerpo. Fotografía: El siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil.”, *Página 12*, (19 mayo 2013) <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8849-2013-05-19.html>
También en: <https://muac.unam.mx/exposicion/el-siluetazo>

¹⁹¹ Título de la fotografía: *María Zurita*. autor: Eduardo Gil, en: *El Siluetazo. Buenos Aires 21/22 de septiembre de 1983*. Disponible vista ampliada en Colección Eduardo Gil del Museo Reina Sofía: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/maria-zurita-siluetazo-buenos-aires-2122-septiembre-1983>

El recurso silueta y la acción *Siluetazo* se asemejan y tienen diferencias. Como concepción, la silueta ha estado presente en las manifestaciones políticas por los detenidos desaparecidos en Chile y el mundo, y retomado en las artes visuales. La “Siluetada” como solución estético-política al tratamiento del tema de los desaparecidos, es diferente de portar siluetas o utilizarlas en obras, básicamente porque el ejercicio colectivo de su elaboración participativa, genera la recuperación de modos colaborativos de hacer, y una apropiación del espacio público con una estética contraria a la dominante en dictadura. El arte ha empleado la silueta como expresión de la ausencia del cuerpo y lo replicó más como plantilla en serie que como recorte de la huella para realizar figuras individuales; en un tipo de solución más estandarizada y de diferente significado al del origen. El *Siluetazo* históricamente no nace con la idea de indicar el vacío, sino de hacer presente.



Fotografía de Eduardo Gil: “*Siluetas y canas. El Siluetazo. Buenos Aires 21/22 de setiembre 1983*”, parte del trabajo *Imágenes de la ausencia*. Museo Reina Sofía.¹⁹² La fotografía pertenece a la colección permanente del Museo Reina Sofía y al ámbito de la obra artística personal, del fotógrafo.¹⁹³

¹⁹² Fotografía tomada de: Eduardo Gil. *Derecho a Réplica. Historia y usos de una fotografía. Una fotografía de Eduardo Gil publicada en esta misma sección, sin la correspondiente autorización, origina algunas reflexiones críticas de su parte.* Suplemento El Observador, Editorial Perfil, S.A. <https://www.untref.edu.ar/uploads/cb64714c05920bd20265c15774a95af2.pdf>

¹⁹³ “*Siluetas y canas* es una composición excepcional que permite entender cómo la labor de documentar pormenorizadamente el acontecimiento se conjugó en el trabajo desplegado por

La silueta no depende, como otras imágenes, del documento. Arma a partir de dos elementos que como estrategias significan el hecho: cuerpo y lugar, que representa con recursos menos evidentes. Hace presente la ausencia a través del *vacío* de figuración. El *Siluetazo* se hizo para hacer una exigencia, para evidenciar una realidad inundando con ella el espacio, para comunitariamente construir:

“...reclamar por la aparición con vida de los detenidos por causas políticas y todas las otras exigencias que se hicieron cuando la marcha de repudio al informe militar, darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal, crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y por lo inusual renueve la atención de los medios de difusión, provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos días antes de salir a la calle”¹⁹⁴

Puede decirse que la participación de la población a través de la necesidad de involucrarse e involucrar a otros, significa una recuperación de modos de relacionarse que implican solidaridad y confianza cuando todos trabajan, y unos ponen el cuerpo como plantilla para ser trazado por otros. En palabras de Julio Flores, la autoría de la acción deviene colectiva y se socializa el procedimiento de ejecución, para ser una propuesta abierta y una instalación colectiva. También, como asevera Roberto Amigo, el empleo de la silueta significó una apropiación estética de la Plaza de Mayo, que antecede y propicia la apropiación política.

“el “Siluetazo” implicó la toma de la Plaza de Mayo en términos tanto políticos como estéticos (...) lo que no se ve es que la cuestión estética también es fundante y la parte principal es la pegatina de las siluetas, que es fundamental para la apropiación de la Plaza. La toma política no se podría haber dado sin la toma estética, sobre todo porque la manera en que ésta se produce, implica una recuperación de los lazos solidarios perdidos durante la dictadura.”¹⁹⁵

El propósito no fue uniformar ni vaciar a las siluetas de algún contenido distintivo, los rasgos particulares, la inscripción inclusive de un nombre se realizó, se buscó representar también a las embarazadas y a los niños. Inicialmente hicieron una imagen singular para

Eduardo Gil con la intención de capturar el instante decisivo a la manera de Cartier-Bresson. Construyendo una metáfora contundente, asoma detrás de los afiches publicitarios que cubre la hilera de siluetas la repetición de una única palabra: PODER. La simetría casi especular del gesto de los dos policías armados “vigilando” a las siluetas como antes habían secuestrado y desaparecido a quienes ellas representaban”, Prólogo de Ana Longoni al libro Eduardo Gil. *Imágenes de la ausencia. El Siluetazo, Buenos Aires, 1983*, (Buenos Aires: EDUNTREF, 2013)

¹⁹⁴ Battiti, *El Siluetazo, desde la mirada..*, pág. 10

¹⁹⁵ Roberto Amigo en Battiti, *El Siluetazo, desde la mirada..*, pág.11

cada silueta, irrepetible. En cierta forma, la silueta originalmente, fue lo opuesto a la estandarización o normalización presente en el uso que ha tenido posteriormente, o de las fotografías”

“Con las fotos, hubo un proceso de “normalización”: fotos del mismo tamaño, fotos de una misma forma corporal (los rostros, las imágenes identificatorias similares a las de los documentos de identidad), fotos que pudieran ponerse juntas en paneles y paños.

Con las siluetas, en el mismo momento de su confección comenzó el proceso de darles identidad, de preparar siluetas “especiales” de embarazadas y de niños y de incorporar inscripciones —nombres, pertenencias, lugares, rasgos de identidad personal, específica—.”¹⁹⁶



“Las dos siluetas de un matrimonio desaparecido, María y José Mangone, pegadas sobre un lateral de la Catedral, Plaza de Mayo, 22 de septiembre de 1983. Daniel García, Archivo Memoria Abierta”¹⁹⁷

Aunque ello se eliminó después, “Con el argumento de que cada silueta debía representar a todos los desaparecidos”¹⁹⁸, quedando en la práctica como criterio predominante para fotografía y silueta el que éstas comuniquen antes que nada la noción de víctimas masivas de igualdad entre ellas, como sucede en el listado de nombres.

¹⁹⁶ Jelin, E., *Marcas territoriales, patrimonio y memoria. ¿Conservar o transmitir?*, en Jelin, E., *Las tramas del tiempo*, 475 y 479

¹⁹⁷ Fotografía y pie de foto tomados de Ana Longoni, Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo*, 107

¹⁹⁸ Guillermo Kexel, “Precisiones” (2003), en (Comp.) (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 110

“Los “desaparecidos” –entre 8.000 y 30.000 personas que palpitaban como nosotros aún lo hacemos– han quizá perdido su identidad individual al tornarse bandera política.”¹⁹⁹

La silueta es una aproximación plástico-visual muy concreta, que proviene de las estrategias del arte y el diseño moderno: el estencil, el recorte por alto contraste, la serigrafía, la pintada en los muros o en los suelos; y en particular de la educación artística de niños donde ellos realizan mutuamente la plantilla con el contorno de sus cuerpos, ejercicio que origina la idea, –conjuntamente con el cartel de Jerzy Skapski: hileras de diminutas siluetas, publicado en 1978 representando a las víctimas de Auschwitz–, porque permite visualizar el cuerpo y la cantidad.

No es únicamente un producto porque es experiencia; ni es unitario, sino que se trata del conjunto, que es diverso y ocupa un espacio físico en la ciudad. Es una experiencia colectiva, que tiene una trascendencia porque pone a funcionar actos de cooperación que en la dictadura se buscaron borrar.

Tiene la finalidad de formar parte de la protesta y demanda social; lo hace transformando el espacio público, “creando un sistema para que los demás se expresen”, causa impacto en la población y a veces, pintada, perdura en el lugar, siendo replicado posteriormente. Económica, rápida, funcional, de fácil comprensión, realización y difusión. Como estrategia emplea concretamente el poner el cuerpo, lo que realizan las mismas personas que se manifiestan en las calles.

Lo que es visto como una ventaja en las fotografías por ser una imagen sin mediaciones, significa en la silueta así construida, transferir solidariamente la propia presencia, incluyendo la asunción de la cierta probabilidad de también desaparecer. Originado en el proyecto de artistas argentinos en vistas a una exposición y acogido por Madres de Plaza de Mayo, el proyecto buscaba “realizar 30.000 imágenes de tamaño natural”²⁰⁰, el *Siluetazo* de 1983 fue un acontecimiento callejero, un trabajo artístico-político, en el cual se diluye la autoría y trasciende su conexión con la vida, con la experiencia de su construcción. El proceso reflexivo encuentra un espacio para concretarse en la calle y se enriquece en ella: es de la calle, por decirlo de alguna manera, y se prolonga más allá de la realización de las siluetas. Son años de supervivencia, compromiso, comunidad. Esta experiencia se traduce en Chile. En los

¹⁹⁹ Shaw, Edward, “Siluetas: la exhibición “artística” del año” en *El Siluetazo*, Ana Longoni, Gustavo Bruzzone, (Comp.), 132

²⁰⁰ Julio Flores, “Siluetas”, *Ídem supra*, 95

ochenta, la agrupación Mujeres por la vida marchan con siluetas blancas sobre fondo negro con las frases: “Soy una víctima de la dictadura. Me torturaron. Me asesinaron. Me desaparecieron. ¿Me olvidaste?”. En 1988, caminan por el centro de Santiago llevando siluetas con un nombre y la pregunta ¿me olvidaste?²⁰¹



“No me olvides, acción de Mujeres por la vida. Fotografía de Nelson Muñoz, Santiago de Chile, 1988.”²⁰²



Marcha “no me olvides”.²⁰³

Algunos datos tomados de publicaciones, existiendo con toda probabilidad muchas otras ocasiones en que se ha ocupado la silueta: marzo de 1989 marchan en Santiago con siluetas recortadas en cartón negro, que llevan nombres; ese mismo año, artistas en Concepción realizan la Acción Cárcel, donde fijan en la pared las siluetas.



“Acción de manifestantes, cuerpos con nombres: Eduardo Vergara, José Manuel Parada, Rafael Vergara, Santiago Nattino, Manuel Guerrero, Oscar Fuentes, Patricio Manzano, Carlos Godoy” 29 de marzo 1989. Fotógrafo: Anselmo Córdova²⁰⁴

²⁰¹ Acción del colectivo Mujeres por la vida, video disponible en:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-propertyvalue-157792.html>

²⁰² Fotografía tomada de: F. Carvajal, *El caso No + del Colectivo de Acciones de Arte en el Chile dictatorial*, . Revista Estampa n°11, Universidad Nacional de Cuyo, 2013, p.90-101, 97, https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/3900/CONICET_Digital_Nro.5120_E.pdf?sequence=5&isAllowed=y

²⁰³ López, Alejandra. 1998. Nuestra lucha por la verdad: mujeres familiares de detenidos-desaparecidos. Chile 1973-1983. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 53-55. tomado de:

<https://revista.ecfrasis.com/2018/03/19/cuerpo-accion-arte-protesta-la-dictadura-militar-chile/>

²⁰⁴ Tomada de: Archivo del Periódico Fortín Mapocho

<https://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/mujeres-por-la-vida-12/>

La representación de la desaparición implica lo que es complicado de representar: lo inabarcable, el vacío, la relevancia fundamental acerca de dónde se sitúa quien representa y quién es y de qué manera lo hace: en cierta medida el derecho validado por el colectivo, a hacerlo. En la puesta en común, y en la expresión del vaciamiento de representación, que están presentes en la silueta y, particularmente, en el Siluetazo; hay un protagonismo del marco social de memoria que subsana el problema. Se requiere de ese marco social, especialmente si la representación excede el plano íntimo.

Es necesario consignar que lo que muestro a continuación, obedece a muy diferentes contextos de realización, que no analizo ni abarco en forma exhaustiva: proporciono una idea en base a algunas producciones, siendo una referencia incompleta del panorama. No he encontrado, y hace falta el texto que las reúna. Hay trabajos que elaboran estrategias muy reflexivas, vinculados a la teoría, al discurso en el campo artístico, situados en el arte contemporáneo. Muchos de ellos ocupan la silueta o el retrato como un recurso. Son posteriores a los momentos contingentes, algunos requirieron patrocinio, por encargo de museos, o están orientados al circuito de las exposiciones e implican un proceso de reflexión orientado a la obra y no a la obra al interior de la contingencia, o a la contingencia misma. La situación mayoritaria de los artistas que produjeron en Chile durante la dictadura fue otra: muchas veces de marginalidad, precariedad, trabajando bajo el riesgo de, o la real represión y la censura, siendo vigilados, fotografiados y también desde una actitud de resistencia. Y en general, desde una marginalidad. Como señala el documentalista Ignacio Agüero: “la marginalidad era el medio, todo era marginal, vivíamos en el margen.” Eso se relaciona con la precariedad, el riesgo, la desprotección, la cantidad de público que ve las obras, y también con vínculos solidarios cimentados sobre las convicciones y las dificultades. De todas formas, el desempeño era difícil, porque no sólo vivir del arte fue siempre difícil sino imposible, sino también porque ser artista en el medio generaba una sospecha. La precariedad, la carencia de presupuesto para el arte y para el arte que trabaja con la memoria, siguen siendo factores que traspasan las producciones, las que se hacen con mucho trabajo y aporte económico solidario, y fundamentalmente por convicción de los artistas que apoyan, de los ayudantes que se suman y de los familiares que son a quienes más afecta e importan las acciones de reparación que en el fondo estas obras significan.

Colectivo Artístico de Recuperación de la Memoria. *Caso de los 119*

En 2005, y con la finalidad de armar una propuesta para conmemorar los 30 años del montaje comunicacional que con el objeto de ocultar la desaparición de 119 personas, había efectuado la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), sus familiares organizaron varias reuniones. Como conclusión, se propusieron “realizar una gran intervención urbana que impactara en los transeúntes”²⁰⁵, un acto que los recordara vivos sin confinarlos. Una reapropiación del espacio público. Artistas de diferentes disciplinas conformaron el *Colectivo Artístico de Recuperación de la Memoria*, incluyendo la convocatoria de 40 videastas²⁰⁶. En ese proceso de construcción participativa, José Rodríguez (1974-2023), pintor y escultor con experiencia como tramoyista, propone la elaboración de siluetas representacionales así como el asociarlos a sus desempeños en vida, rasgos físicos, objetos relacionados, vestuario²⁰⁷. Para ello, convocan a más de cien personas entre estudiantes, familiares y amigos, lo que se encuentra registrado en video²⁰⁸. En 2005 trabajan durante tres meses bajo la dirección de José Rodríguez: elaboran siluetas representando a los 119 de cuerpo entero, las que protagonizarán instalaciones y marchas-pasacalles en 2005, 2015 y 2023.²⁰⁹

En el proceso de búsqueda a través del dibujo hay partes de mi trabajo que representan una relativa cercanía con los resultados que estas siluetas muestran.

La realización de los rostros de las siluetas de los 119 comenzó con fotocopias en alto contraste de las fotografías, las que fueron retocadas y transferidas por medio de piroxilina al soporte de madera sobre una base pintada, encima de la cual pintaron los rostros, en un proceso semejante a la memoria, de sucesivas acciones de diluir- fijar según la periodista Yael Zaliasnik observa.²¹⁰ Las figuras que se hicieron son contornos materializados en planos pintados que ocupan el espacio circundante como contexto. Es pintura de carácter representativo, sencilla, directa y clara, sobre formas sólidas de tablero de fibra de madera, recortada, cada una con contorno diferente, adecuadas a ser

²⁰⁵ Yael Zaliasnik, “De sus casas a La Moneda: Un nuevo y vital recorrido para los 119” (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2022), 148

²⁰⁶ Zaliasnik, “De sus casas a La Moneda”, 142

²⁰⁷ Zaliasnik, “De sus casas a La Moneda”, 148

²⁰⁸ Homenaje a los 119. Operación Colombo parte I <https://www.youtube.com/watch?v=YaQMIOkCLL8>

²⁰⁹ Intenté contactar a José Rodríguez, dándose la situación de que mi búsqueda se presentó en el momento en que los colectivos preparaban las actividades de pasacalles de 2023 y restauraban imágenes, y al tiempo, José Rodríguez –quien las diseñó, dibujó y tuvo relevancia en su concepción, que no se encontraba con ellos trabajando–, lamentablemente, se suicidó. Quedaron sin realizar entrevistas que pudieran profundizar y precisar lo aquí expuesto respecto de su trabajo.

²¹⁰ Zaliasnik, “De sus casas a La Moneda...”, 152

portadas y puestas de pie, para lo que cuentan como pieza aparte con un pedestal, y en las que se ha puesto el interés en que sean los retratos de cada uno de los desaparecidos de la Operación Colombo.²¹¹ Las figuras completas, naturales e informales, no son de expresión esquemática y aunque planas en su soporte, presentan volumen pintado, son distintas de otras siluetas vistas anteriormente. Algo superiores a dos metros de altura, se unifican con las personas que las circundan, pero sin confundirse pues destacan por sus dimensiones algo más grandes, estructura plana y colores tierra. Presentan rasgos idiosincráticos: diferentes poses que dan lugar a contornos muy variados pues pueden estar sentados o de pie, o como en un caso, portar su bicicleta; muchos de ellos premunidos de los atributos de su oficio o profesión representados con características de naturalidad y juventud. Todos portando una cartela con su nombre, profesión y fecha de detención: una solución plástica de la tradición que refuerza la noción de retrato. Los rostros y vestimentas resueltos gráfico-pictóricamente en tonos cafés (del extracto de nogal), ocre (se aprecia en algunas), blanco y negro, lo que facilita una unidad de conjunto. Economía de elementos que contrasta moderadamente con la imagen original aportando un colorido cálido y vivaz.

En 2005, entre los participantes, el artista visual Mario Soro diseña una propuesta conceptual para los pedestales que permitirán apostar las figuras en la Plaza de la Constitución en forma de cuñas, pintadas de rojo, pudiendo marcar con ellas, una dirección, con una intención conceptual. Es clara la intención lograda de sacarlos del archivo, hacerlos circular y situarse, de evocarlos vivos, marchando: son performance e instalación, también y con importancia: articulación social, organización, solidaridad, recuperación de un ámbito político de participación. Es la memoria como práctica. Es la construcción comunitaria de la apropiación del espacio territorial para la demanda.

En la marcha de 2023, y hacia el final de todo, recibe la manifestación de rechazo en el paso de un carro lanza-aguas de carabineros (policía). Roberto D'Orival, uno de los organizadores proporciona una clave esencial:

“recibimos la invitación del Museo de Bellas Artes para poner en exhibición las figuras que recrean a cada uno de los 119. Nosotros les planteamos la contrapropuesta de que estuvieran allí, pero en su contexto: la lucha popular. Las siluetas están resguardadas en el Museo de la Memoria. Se trata de obras de trupán, pintadas con látex y extracto de nogal. Se acordó que las siluetas van a

²¹¹ Londres 38. Espacio de memorias, “Montajes comunicacionales del pasado y del presente”, ficha técnica de exposición en línea, 2012, http://londres38.cl/1937/articles-93192_recurso_1.pdf

partir del Museo de la Memoria hasta llegar al Museo de Bellas Artes como vivieron: marchando.”²¹²



Fotograma de video de Juan Saravia, min. 0.14, grabado cuando se restauraban las imágenes de los 119 para el pasacalle, *Santiago de Chile*, 22.07.2023²¹³



Izquierda: detalle de la cartela fotógrafo: Juan Saravia²¹⁴



Arriba: aparece retratada la Sra. María Luz Encina junto a la silueta que representa a su hijo Mauricio Jorquera Encina. En el Hall del Museo de Bellas Artes, 22.07.2023

Con esta propuesta que reúne a varios colectivos, logran situar a los desaparecidos entre nosotros: hace que *sean tomados en brazo y se camine* con ellos por las calles de la ciudad y se detengan en estaciones de carga histórica y simbólica; por ejemplo en 2023, arriben a lugares como: el Comité Pro Paz, primer organismo de DDHH que acoge a familiares facilitando la formación de la AFDD, el liceo testigo de luchas estudiantiles, el centro del gobierno, los murales de la ribera del río Mapocho, exponentes de la cultura urbana a la que pertenece la organización popular, y finalmente Bellas Artes centro de la

²¹² Andrés Figueroa Cornejo, “Memoria y Resistencia en Chile: La marcha de los 119 para seguir luchando”, web El Ciudadano, 21.07.2023, Palabras de Roberto D’Orival Briceño, familiar y activista del Colectivo de la Memoria 119 en entrevista a Prensa Opal. <https://www.elciudadano.com/1973chilememoria/memoria-y-resistencia-en-chile-la-marcha-de-los-119-para-seguir-luchando/07/20/>

También ver: Francisco Ramírez, “Todos tus muertos, performance revive la memoria de las víctimas de la Operación Colombo” La Nación, 26.06.2005 https://www.archivochile.com/Derechos_humanos/119/ddhh1190034.pdf

²¹³ Juan Saravia, “Hoy sábado 22 de julio desde las 9:00 de la Mañana en el Museo de la Memoria, Los 119 vuelven a las calles...” Muros y Resistencia, 22 de julio 2023, (fotogramas de video) <https://fb.watch/mmm0qjEm1L/>

²¹⁴ Facebook *Muros y Resistencia*, 23.07.2023, tomadas con autorización de Juan Saravia, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=671891721643634&set=pb.100064684366457.2207520000.&type=3>

validación artística institucional que a su vez, es marcado por esta presencia inusual. Las siluetas son arte.

La estrategia de producción de sentido es la opuesta a la del contorno que marca el vacío y distinta a unas cuantas marcas como en el Siluetazo de Buenos Aires: aquí es la presencia y la figuración para ser movilizada o posada en un lugar, generando una riqueza de imágenes, y experiencias productoras de significado que emergen naturalmente en la situación ofrecida: rodear, sostener, fotografiarse, agrupar, situar junto a, alinear, desordenar, ver de costado, de frente o detrás, hacer pasar por, marcar el lugar. La figura es dinámica: se presta al homenaje, la solemnidad y la cercanía, la alegría; a la individuación y agrupación; lo que no sucede con la silueta en el piso, que impacta de otra manera. Aquí ocupa el espacio, lo habita. Son incluyentes con los participantes, no sólo en su manufactura que inicia el trabajo colectivo desde antes de las acciones teatrales, las lecturas o discursos, el pasar lista subrayando cada nombre con un *presente*, los cantos con los que se suman acciones; sino en la vivencia: al observar los videos de los distintos momentos del Pasacalles e Instalación, emergen las posturas, la expresión corporal y gestos de los participantes, las referencias que naturalmente se producen al entorno en que se encuentran, las relaciones de las figuras entre sí y sus distintas vistas ya sea frontales, en esviaje o desde la parte de atrás. Conformando grupo, creando situación. Se trata de una presencia enriquecida, de una memoria viva. Es profundamente emotivo.

Las siluetas circulan por primera vez en julio de 2005, partiendo desde las casas de familiares, reuniéndose a las afueras del recinto de prisión, tortura, exterminio y, hoy en día, Sitio de memoria, Londres 38 que a la fecha aún no era reconocido como tal, para ser instaladas durante tres días frente a La Moneda en la Plaza de la Constitución, —centro administrativo y político— junto a un llamativo quiosco de periódico de grandes proporciones conteniendo las emblemáticas portadas, para escenificar el impacto aplastante de la noticia en su momento. Las personas interactuaron con las siluetas, en el marco de la conmemoración de 30 años del montaje comunicacional.

En 2015, con motivo del aniversario de los 40 años de su desaparición, fueron colocadas como Instalación en el Museo de la Memoria por espacio de un mes, las fotografías en el sitio web fueron mi primer contacto con las siluetas, las que pueden

confundirse con siluetas planas²¹⁵. En julio de 2023 a 48 años de la desaparición de las víctimas que representan, las siluetas son restauradas, repintando, gracias a la auto-gestión del *Colectivo de memoria de los 119* un pasacalle o “acción de las 119 siluetas” denominado *Junto a los 119 por nuestra memoria*, “actividad cultural, performática y política en conmemoración de los 50 años del golpe militar”. Realizan un trayecto desde el Museo de la Memoria al Museo Nacional de Bellas Artes, cubriendo un total de 7 estaciones de variado significado, para permanecer en el Museo un día y cerrar el acto al siguiente, con una conferencia donde dos periodistas y un abogado analizan los montajes comunicacionales y jurídicos, y afuera en la calle: una olla común al cargo de otro colectivo. Se produce una toma estética de la calle, generando una apertura del ejercicio de la memoria hacia grupos más amplios; se acentúa la visibilidad de lugares históricos que ya contienen una carga simbólica como el Museo de la Memoria, el Comité Pro Paz, los murales del Mapocho; y otros como el Museo de Bellas Artes recibe la marca. Hay un ejercicio de empatía compartida, restringido a participantes y adherentes, porque los medios se abstienen de informarlo.

La larga data y constancia en el tiempo (2005, 2015, 2023), y el diseño de un recorrido que en 2023 pasa exhaustivamente por el territorio; hablan de la capacidad de *resistencia* de estos colectivos, así como de su voluntad de reconocerse en ella: sabemos que muchas veces trabajan desde la sobre exigencia, economía de medios, precariedad e inclusive en cierto sentido, la marginación. Es la expresión de resistencia actual y anterior, que no existe sólo en el plano de estas producciones, sino de manera fundamental y primordial en cómo se ha constituido la realidad de la búsqueda de la verdad y la justicia en Chile, la que no posee el lugar de privilegio que le corresponde en una sociedad que reconstruye la democracia. Lo que respalda la voluntad de evitar que este trabajo colectivo sea *museificado*, monumentalizado; actuando desde la elaboración de memoria colectiva, por una identidad vivida, plural, producida participativamente.

“Debe quedar claro que esta no será la marcha de las víctimas, de los deudos o los dolientes, ni es la marcha del entierro de la memoria, sino que todo lo contrario. Este 22 de julio, será la marcha de la memoria y la resistencia. La memoria de los 119 y de muchos y muchas más.”²¹⁶

²¹⁵ Lucía Sepúlveda Ruiz, “Entrando y saliendo del Museo de la Memoria con los 119”, 2011, web medio de prensa alternativo PiensaChile, <https://piensachile.com/2011/08/02/entrando-y-saliendo-del-museo-de-la-memoria-con-los-119/>

²¹⁶ Andrés Figueroa Cornejo. *Memoria y Resistencia en Chile: La marcha de los 119 para seguir luchando* <https://www.elciudadano.com/1973chilememoria/memoria-y-resistencia-en-chile-la-marcha-de-los-119-para-seguir-luchando/07/20/>



197 fotograma, min 1:18



197 fotograma, min 0.48



Fotógrafa: Francisca Celedón Bulnes, Pasacalles en distintos puntos céntricos Fundación Ciudadana de DDHH, 22.07.202, con autorización.



María Cristina López Stewart, DD



En 2023 incorporan una nueva silueta, representando a José Rodríguez, en homenaje, detalle.

Instalación en Hall del palacio de Bellas Artes. 22.07.2023. Fotografías de Tito Carreño²¹⁷

²¹⁷ Página de Tito Carreño en Facebook, 22 de julio de 2023, con autorización <https://www.facebook.com/photo?fbid=10230494319480045&set=pcb.10230494320720076>

Arte visual referido al marco y condiciones de memoria. Voluspa Jarpa, Lucila Quieto, Ignacio San Martín

A continuación, reviso someramente obras que citan directamente el marco y las condiciones de memoria, trabajando con un marco documental: Voluspa Jarpa que trabaja con un marco histórico; Lucila Quieto que trabaja con la imagen como marco: imágenes contextualizadas al interior de imágenes; Claudia Fontes que incorpora el lugar de memoria a la escultura a través del emplazamiento y el pulido de su superficie; Ignacio San Martín quien incorpora material del lugar de memoria, trabajando con la materia y la imagen como documentos que se fusionan, pero también siendo vital la elección del proceso.

Voluspa Jarpa, (Rancagua, Chile, 1971), Instalación, "Biblioteca de la No-Historia", 2010:

En esta obra Jarpa trabaja directamente con el archivo y con la historia convertidos en libros en una instalación e imagen que los sintetiza: con la intervención norteamericana en la política interna chilena y la desclasificación en 1998, 1999 y 2000 de documentos de la CIA relativos a Chile, que se entregan tachados por la censura; dos acontecimientos fundamentales para la memoria del período de las desapariciones en dictadura.²¹⁸ Nos habla del contexto y de las causas, es decir toca tangencialmente las desapariciones. Los documentos desclasificados de la CIA con los cuales trabaja Jarpa son, en términos de Halbwachs, condiciones y marcos de memoria. Puede decirse que su obra habla precisamente de eso.

“Para América Latina está políticamente permitido hacer cierto tipo de proceso histórico que tiene que ver con las víctimas y la memoria. Lo que no está permitido es que sepamos y elaboremos por qué pasó. Todos lloramos a nuestras víctimas pero queremos saber cómo llegamos a esto.”²¹⁹

En los documentos, como señala Voluspa, la tachadura representa lo que aún hoy no se puede leer, por tanto eso no es historia, sino presente²²⁰. Presenta los documentos encuadernados a manera de libros dispuestos en estanterías, en algunos casos retro

²¹⁸ 2011 8va Bienal del Mercosur, Geopoéticas, con la obra La No-historia, y 12ª Bienal de Estambul, Untitled, con la obra La Biblioteca de la No-Historia.

²¹⁹ Fernando García, *Voluspa Jarpa: "Corrupción, mentiras y secretos son las consecuencias de la Guerra Fría"* La Nación, 17 de julio de 2016, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/voluspa-jarpa-corrupcion-mentiras-y-secretos-son-las-consecuencias-de-la-guerra-nid1918810/>, consultado 13.07.2021

²²⁰ Voluspa Jarpa, en: *Presentación Voluspa Jarpa junto a Javier Guerrero*, min 40:55 <https://www.youtube.com/watch?v=K9HeLELdor8&t=1s>

iluminadas²²¹, al abrirlos, sus textos, en inglés, están tachados y poseen estampado el sello que dice “*Secret*” o “*Unclassified*”, la obra en diferentes versiones fue presentada en varias partes del mundo. Coloca los libros entre aquellos que la librería vende porque está interesada en conocer qué harían los intelectuales con esos documentos: las personas pueden llevarse un libro a cambio de contestar esa pregunta. En otras partes del mundo prosigue la misma investigación, la que en el fondo tiene relación con la función que cumple socialmente en no conocer los secretos de nuestra historia, estableciendo un paralelo con los secretos de familia y el trauma. Esta obra presenta, en conceptos de Halbwachs, las condiciones para la memoria, porque definen los términos en que se dan los hechos, involucran a las personas y los lugares; porque contienen también la huella del ocultamiento, parte constitutiva de las condiciones. Entre los acontecimientos se encuentran la intervención en Chile y ocultamiento de la misma, la desclasificación y censura de documentos. Personas porque no sólo son generados por actores de los acontecimientos en su elaboración inicial, y en su tachadura, sino que también individualizan actores concretos, muchas veces siendo factores claves, algunos tienen existencia en el documento y permanecen ocultos bajo la tachadura. Y quedan referidos a lugares pues los archivos en sí mismos se refieren a lugares respecto de los cuales se hace en los años 90 la desclasificación de los archivos norteamericanos y se centran en un lugar de producción, modificación y depósito de estos documentos: Estados Unidos.



Voluspa Jarpa, *Biblioteca de la No-Historia*, 2010²²² Fotografía en Librería Ulises²²³

²²¹ “... se acumulan sobre una repisa libros (200 copias de los libros oficiales sobre la dictadura que fueron desclasificados por el Gobierno de Estados Unidos) cuyo texto aparece censurado por partes, mediante cintas negras.”

Christine Frèrot, “Untitled.12 Bienal de Estambul” *Artnexus* N°83, en línea, (nov- feb 2011), <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64000990cc21cf7c0a318b/83/untitled>

²²² <http://www.dislocacion.cl> <http://www.dislocacion.cl/images/art-Jarpa/JARPA-6.jpg>

²²³ Wildi Merino, *Dislocación*, en línea Santiago de Chile, 02 septiembre 2010, *Biblioteca de la No-Historia* Chile, 2010 02 sept. -- 12 nov., exposición en Librería Ulises, Santiago, Chile, tomada de: <http://www.dislocacion.cl/images/art-Jarpa/JARPA-3.jpg>

Marcos de memoria, porque son documentos históricos —la base material que sustenta la huella de la intervención norteamericana— que ofrecen un marco al cual referir. Documentan la Guerra Fría como causa histórica. Se refieren a *la memoria en disputa*: entre la Historia de Chile y la *No- Historia de Chile* (pues todo lo sustantivo se encuentra tachado por la Agencia de inteligencia en los documentos). Entre desclasificar y censurar el Archivo: la tachadura representa para Jarpa el trauma:

“...mi interés se focaliza en la noción de trauma, que entiendo como un acontecimiento imperativo que obliga a la invención de un lenguaje – devenido de la conmoción- que producen los hechos difíciles de asimilar, tanto en el sentido individual como en el sentido colectivo.

Mis investigaciones se refieren a la búsqueda de estrategias materiales y conceptuales que den cuenta de lo traumático como una anomalía en el lenguaje mismo, como una disrupción, sea en los regímenes del texto o la imagen. De estas nociones de construcción de la historia colectiva (discursos y documentos históricos, ciudad y emblemas patrios) y su cruce con la somatización subjetiva (cuerpo, imagen, tacha, borradura) me permite buscar y trabajar en una zona límite entre el texto y la imagen.”²²⁴

La memoria oficial: en tanto memoria del vencedor; que silencia información necesaria a las víctimas y no proporciona más que lo ya conocido, ocultando lo inconveniente y lo presenta como desclasificación que la artista trabaja como imagen.

“Un archivo desclasificado tiene una relación fuerte con la imagen. Cuando tú borras un texto, aparece una mancha de un texto borrado que ya no puede ser leída sino mirada. Y eso lo pone en condición de imagen. Está en esa fisura entre lo que es texto y es imagen, y la imagen tiene un método de investigación distinto de lo que es el texto. A mí me gusta esa hibridez. Como texto, para un investigador, es un material absolutamente fragmentado. La dificultad de análisis que han tenido los archivos por parte de otras disciplinas que no sean el arte ha sido muy alta. No es que no digan nada, dicen muchas cosas, pero no es sencillo encontrarlas...”²²⁵

<http://www.ulises.cl/>. Más elementos en Proyecto Dislocación: <http://www.dislocacion.cl/art-jarpa-es.php>, curado por Ingrid Wildi Merino. Los 22000 archivos desclasificados por el gobierno norteamericano y que fueron ocupados en la obra, ya no se encuentran disponibles en línea o han migrado de dirección. Anteriormente estaban en: www.state.gov, foia.state.gov/SearchColls/Search.asp

²²⁴ Galería Patricia Ready, <https://galeriapready.cl/artistas/voluspa-jarpa/> consultado 03.04.2021

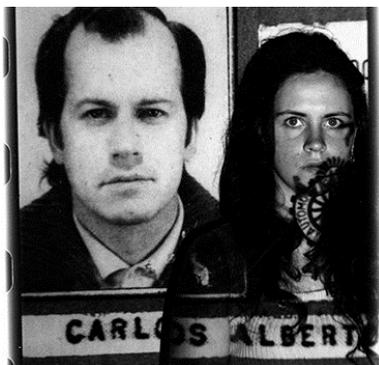
²²⁵ García Fernando, La Nación, 17 de julio de 2016, Entrevista a *Voluspa Jarpa: "Corrupción, mentiras y secretos son las consecuencias de la Guerra Fría"*

La memoria oficial también posee su propia memoria subterránea que emerge en momentos de crisis. Son razones políticas las que motivan a EEUU a desclasificar.

*Lucila Quieto (Buenos Aires, 1977), Arqueología de la Ausencia, 1999-2001*²²⁶, *Filiación, (2019)*:

Si bien el panorama argentino ofrece en artes varias obras muy interesantes como las muy conocidas *Ausencias*, de Gustavo Germano²²⁷, de 1974 y *Buena memoria*, de Marcelo Brodsky, 1996; aquí sólo tomo un ejemplo de representación artística del rostro de un detenido desaparecido centrada en su búsqueda.

Lucila Quieto es una fotógrafa, hija de detenido desaparecido, que trabajó en Argentina, en el Archivo Nacional de la Memoria. Sus obras tienen relación con la búsqueda del encuentro con el padre desaparecido y la construcción de la propia identidad. En *Arqueología de la ausencia* se fotografió delante de una proyección de imagen del padre, lo que extendió posteriormente a otros hijos de detenidos desaparecidos, creando una situación de encuentro.



Lucila Quieto, *Arqueología de la Ausencia*²²⁸

<https://www.lanacion.com.ar/opinion/voluspa-jarpa-corrupcion-mentiras-y-secretos-son-las-consecuencias-de-la-guerra-nid1918810/>, consultado 13.07.2021

²²⁶ Matías Máximo, “Lucila Quieto: la fotógrafa de la ausencia”, *Infojus noticias*, en línea, (2.05.2014),

<http://www.infojusnoticias.gov.ar/especiales/lucila-quieto-la-fotografa-de-la-ausencia-58.html>

Karina Crespo, “Arqueología de la ausencia 1999-2001”, Slideshare, 2007,

<https://es.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia>

Diario El Mundo,” *Arqueología de la ausencia*. “Creación del tiempo.” Madrid, 2001, Fotos de la exposición: Lucila Quieto,

<https://www.elmundo.es/fotografia/2001/11/cultura/arqueologia/album2.html>

²²⁷ “Gustavo Germano”, página web de artista, 2018 <http://www.gustavogermano.com>

²²⁸ Fotografía Tomada de: Natalia Fortuny “El montaje de la ausencia: las fotos reconstruidas de Lucila Quieto. Derechos Humanos y Memoria. Dossier”, *Errata* #13: ,

<https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata13-derechos-humanos-y-memoria>

En *Filiación* se trata de fotografías y collages que muestran una búsqueda de marcas o huellas, relacionando lugares de detención, su propio cuerpo y fotografías de su padre, para así elaborar imagen. En ese aspecto, está trabajando con las condiciones de memoria para elaborar una obra; en la cual también interviene un proceso de elaboración de la obra cuando convoca a otros.

Claudia Fontes (Argentina, 1964), "Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez"



Tomada de: *Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado*²²⁹

La obra de Claudia Fontes, una escultura de tamaño natural que forma parte del *Parque por la memoria. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado*²³⁰, se encuentra emplazada en el Río de la Plata, Argentina, lugar para el que fue creada específicamente por tratarse del sitio donde los *vuelos de la muerte* hicieron desaparecer a cientos de personas.

La escultura se encuentra emplazada como si caminara en el agua mirando al horizonte, dando espaldas a la orilla a unos setenta metros de distancia de la misma. De tal manera que no es posible visualizar su rostro; sin embargo, es un retrato de Pablo Míguez, adolescente víctima de desaparición forzada en la dictadura argentina, realizado con fidelidad. Claudia Fontes explica en video alojado en el sitio del Museo, que ella comenzó a pensar el concepto de la obra considerando imprescindible colocarse en el lugar del otro, pensar un interlocutor para quien tenga sentido, y también que el trabajo se

²²⁹ Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado, "Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez. Claudia Fontes", sitio web

<https://parquedelamemoria.org.ar/reconstruccion-del-retrato-de-pablo-miguez/>

²³⁰ <https://parquedelamemoria.org.ar/>

refiriera al colectivo a la vez que al caso único, lo colectivo dado por el emplazamiento, donde en frente se encuentran todos los nombres grabados y a la vez al caso único: el trabajo contiene la figura y el retrato de Pablo Míguez. Explica también que en el río hay una marea que hace oscilar el nivel del agua en cuatro metros, y señala que se ocupó de que el agua nunca lo tape, esto porque explica que siempre ha de estar visible, porque: “...la condición de desaparecido tiene que ver con *lo queremos ver o no lo vemos*”²³¹, es decir, no con el hecho literal de desaparecer. La escultura se encuentra pulida, por lo que en ella se refleja el entorno: queda imbuido en el contexto de desaparición. La idea es generar la participación de los espectadores en la elaboración imaginaria de la imagen del rostro; el que aunque no está a la vista desde la orilla, realmente se encuentra allí:

“...el trabajo minucioso de reconstrucción de los rasgos físicos de la figura no puede ser observado en detalle porque la pieza se encuentra emplazada “de espaldas” al espectador, a unos 70 metros de la costa. ¿Qué sentido tiene entonces la búsqueda de tanta precisión? La aspiración responde al deseo de captar la tensión que provoca una idea, más allá de su materialización:

“Me gusta creer que la imagen definitiva, la que me interesa comunicar como objeto de memoria, en tanto está cargada de la motivación e intención del trabajo, es visualmente inaccesible y se crea en la mente del espectador, mediante la evocación de su rastro (...) Para mí ésta es la representación de la condición del desaparecido: está presente, pero se nos está vedado verlo (...) Un retrato es siempre una posible versión... tal vez ésta es la más real posible porque está construida en base a la memoria colectiva desde distintos ángulos.”²³²

En el video explica: “Una cosa que me gusta mucho de esta escultura, cómo las abuelas, sobre todo, se apropiaron de ella ¿no?, la escultura...que las abuelas tomaron como...que amadrinaron digamos y me impactó mucho conocer que las madres piden que al morir que las cenizas se tiren aquí, ¿no? Se tomó como un punto de eso. Como que hay una comunión, donde todo...intenta a volver a pertenecer a donde tiene que ir volver a su lugar, hay algo de reparación en eso.”

²³¹ Parque de la Memoria, “Relatos de un proyecto para no olvidar – Arte”, video en YouTube, enero 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=8bF1pV-mtel> y en: <https://parquedelamemoria.org.ar/reconstruccion-del-retrato-de-pablo-miguez/>, video de 15 minutos de duración, cita del min 9:29 - 9:37

²³² Florencia Battiti, “El arte ante las paradojas de la representación”, *Cuaderno 41, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (2012): 33 DOI: [org/10.18682/cdc.v41i41.1775](https://doi.org/10.18682/cdc.v41i41.1775).

Ignacio Enrique San Martín Godoy (Santiago de Chile, 1998), "Tierras con Memoria" (2021)

En su instalación *Tierras con Memoria*²³³, Ignacio San Martín ocupa la tierra del lugar de memoria para con ella trazar la copia de dos fotografías en las que aparece Carlos Enrique Godoy Lagarrigue, —su abuelo— quien es detenido desaparecido. Se trata de un díptico realizado en cerámica, donde las imágenes han sido trabajadas con un engobe preparado ocupando tierra extraída de lugares de memoria. La obra incluye una pequeña repisa bajo cada cerámica, que contiene un montoncito de estas tierras ya tamizadas, con un rótulo indicando su procedencia en cada caso: Villa Grimaldi, Patio 29.

Varias elecciones propias del proceso laborioso se conjugan en una estrategia productora de sentido que en mi opinión tiene la intención de lograr precisión: estas elecciones están en el procedimiento, la obtención del engobe a partir de la tierra, las fotografías, los estantes con los puñados de tierra y sus rótulos.



Ignacio San Martín, *Tierras con Memoria*²³⁴

²³³ "Técnica mixta: cerámica hecha a partir de engobes sacados de Patio 29 y Villa Grimaldi. Dimensiones: 55cm alto x 70cm ancho x 15cm profundidad", Ignacio Enrique San Martín Godoy, ,s/ed. Impreso, 2021

²³⁴ Imagen proporcionada por el artista

Estas imágenes poseen una importante cercanía afectiva y carga significativa, y a diferencia del genérico de las típicas fotografías de archivo que conocemos, muestran a Carlos Godoy en contexto y acción. Aparece en ellas con su bata de trabajo, en la puerta del consultorio en el Hospital Parroquial de San Bernardo. El médico desaparece el 4 de agosto de 1976 en el trayecto entre ese lugar de trabajo y un Policlínico, encontrándose para ese entonces —notoriamente para él— vigilado; constituyéndose ese consultorio, en el último lugar donde es visto el día en que desaparece. En una de las fotografías del díptico viene saliendo de allí, imagen que Ignacio San Martín trabajará con el tinte obtenido de la arcilla extraída de procesar la tierra del patio 29: fosa común de entierro clandestino de algunos detenidos desaparecidos víctimas de la dictadura chilena. En la otra fotografía —donde aparece sentado con dos de sus tres hijos que lo han venido a buscar al consultorio— trabaja con tierra proveniente del centro de detención y tortura Villa Grimaldi, último lugar donde el doctor fue visto con vida.

Estas tierras con carga histórica, “Decidí recurrir a la cerámica, ya que es tierra transmutada y mi principal medio es la tierra y su carga histórica”²³⁵ San Martín las extrae de los lugares y las procesa para convertirlas en tintura de engobe y con ellas traspasa manualmente, mediante dibujo y esgrafiado, las fotografías a la cerámica. Proporciona a la reproducción de las fotografías del abuelo desaparecido, un carácter de reservorio permanente de la memoria: quedan plasmadas en forma indeleble, usando un tinte que contiene vestigios de lo sucedido en los lugares. Esa tierra posee un carácter potencial o ambiguo: es un resto o residuo metafórico y a la vez real, —un testimonio— de la presencia o de la posibilidad de hallazgo.

Antes de ser procesada para ser usada como engobe y utilizada en el traspaso de la fotografía a la cerámica, esa tierra potencialmente contiene la historia de la persona; al procesarla, la potencialidad se concreta en un objeto que la representa. Al hacerla imagen ese devenir se concreta.

“Hice esta obra como un tesoro, como mi propio recuerdo de mi abuelo, es darle esa connotación que decía Altamirano a dos tierras que solo son tierras, pero para mí y mi familia, son los huesos, la ropa, son mi abuelo, él estuvo y está ahí. Yo transmuto esa tierra y la vuelvo tinte o como se dice en cerámica engobe y la impregno sobre un soporte como si fuera una urna de cenizas de un cuerpo que nunca encontramos.”²³⁶

²³⁵ San Martín Godoy, s/ed. Impreso, 2021

²³⁶ San Martín Godoy, Op. Cit

Y como cada uno de los dos puñados de tierra real los expone para que las contemplemos, pone la tierra tangible como tal ante nuestros ojos: nosotros, espectadores, podremos hacer el ejercicio metafórico de ver en esas tierras el contenedor de historias de vidas. Uno imagina, siente, considera, la posibilidad de que allí en esa tierra están o estén, partes de personas que han sido desaparecidas. Aquello que frente al puñado de tierra es la experiencia indefinida, lo que se encuentra en tránsito de posibilidad, de que quizás sea, o quizás no; ese tránsito queda, en cambio, atesorado en la cerámica: “Hice esta obra como un tesoro”, construye una certeza dentro de las pocas posibilidades de certeza que estas realidades pueden brindarnos.

Ignacio San Martín en *Tierras con memoria*, enlaza en un objeto, dos elementos: fotografía y tierra, que pudiéramos considerar testigos de la existencia de su abuelo, que reúnen partes esenciales del relato de vida, constituyéndose en homenaje. Trabaja el marco de memoria histórico al realizar la fusión entre la fotografía y el sustrato material del lugar, establece una relación entre la fotografía, la historia y una materialidad que apunta a representar el cuerpo, haciendo que la imagen sea construida con un material real, perteneciente simbólicamente al cuerpo no hallado, utilizando una autenticidad de la tinta con la que se dibuja para una precisión en la declaración que hace.

La tierra, resto y testimonio, funciona como el pie de imagen y la constituye.

Necesitamos saber: aproximarse a adquirir la conciencia de quién es un detenido desaparecido no es algo que nos sea dado por el sólo contemplar su imagen, necesitamos conocer la historia, profundizar, ver en el resto, ruina, testimonio que nos trae la tierra, la carga histórica; en la fotografía a la persona en su profesión, en sus lazos familiares, en sus circunstancias de desaparición. Para comprender una dolorosa verdad que aquí he intentado explicar, pero que en el plano de lo inefable es donde más fuerza tiene: que en los puñados de tierra de los lugares se encuentra parte fundamental de la historia del hombre representado en las fotografías que vemos reproducidas en superficie cerámica.

A esto, y de diferente índole pues ya no es en el proceso de elaboración, sino en la instalación, tenemos a la cerámica con su carácter permanente y a la vez, su fragilidad.²³⁷ Lo que nos habla de la memoria como un ejercicio del cuidado humano.

²³⁷ “Otra razón para recurrir a la cerámica es su doble cualidad material: es frágil y a la vez sólida. Tiene entonces las propiedades de lo solemne, lo que perdura en el tiempo, pero si se cae o golpea se rompe.” San Martín Godoy, s/ed. Impreso, 2021

Arte visual que emplea la imagen del detenido desaparecido y trabaja el proceso.

Alfredo Jaar, Claudio Pérez, Danilo Espinoza

A continuación, hago una revisión de obras de artistas que presentan una reflexión, en contrapunto o más cercana para mi propuesta, porque se asocian a la imagen misma del detenido desaparecido y trabajan con el proceso; ya sea éste el que vive el espectador, el que se manifiesta a través de sucesivas obras, o el de elaboración de la imagen. Se trata de las obras de Alfredo Jaar, Claudio Pérez y Danilo Espinoza.

Lejos de pretender abarcar en un panorama las obras fundamentales, he decidido revisar algunas estrategias y sólo referir en profundidad tres producciones que se vinculan con la experiencia reflexiva en esta investigación porque en ellas es importante el proceso de la obra y éste está específicamente referido a la imagen del detenido desaparecido. Sólo me voy a referir al trabajo de los chilenos Claudio Pérez, Alfredo Jaar, Danilo Espinoza. El marco temporal comprende los períodos de la dictadura y post-dictadura.

El contexto histórico en el cual se desenvuelven en Chile las propuestas artísticas referidas al detenido desaparecido está marcado, como hemos visto, por un acontecimiento; el golpe de Estado de 1973 que es el hito de inicio de un proceso histórico donde la realidad cambia brutalmente en la escena local en los planos político, económico y cultural; se trata de una reestructuración que pertenece a un escenario más amplio de cambio global. El golpe de estado y el cambio socioeconómico hacia una economía liberal de mercado forman parte de un mismo proceso que sigue sucediendo; modificará las formas de relacionarse y cómo se manifiesta el arte.²³⁸

Claudio Pérez, (n.1957) y su proyecto fotográfico *Despedidas. El amor ante el olvido* (2007). Su trabajo establece la relación archivo-realidad, fotografía del desaparecido y contexto familiar y social. Por la vía de la producción de las imágenes del archivo se pone al servicio del registro y coloca la fotografía en relación con los familiares; y un trabajo posterior: con el emplazamiento y la recepción o situación de la imagen en contexto,

²³⁸ Esto lo explica Juan Alegría Licuime en su texto *“Algunas reflexiones sobre el golpe de estado como un acontecimiento de larga duración y su tensión posterior en las propuestas discursivas de la escena avanzada y sus desplazamientos a las prácticas del arte contemporáneo local”*, 13/07/2009, “A partir de las anteriores consideraciones (Braudel), podemos sostener que el Golpe de estado se encuentra circunscrito en un entramado de relaciones económicas, políticas, etc., que finalmente encuentra un horizonte de sentido en un recentramiento de la economía mundial. Tal proceso guarda relación con ciertos acontecimientos históricos que podríamos calificar de larga duración. En otras palabras, el Golpe es un acontecimiento que está sucediendo, de ahí la complejidad de su legibilidad y su influencia persistente en la memoria. Conque Golpe, globalización y mercado parecen ser partes de un mismo vocabulario o de una misma cadena sintagmática.”

donde muestra el devenir del objeto-fotografía a la intemperie en el espacio público, resultando una crítica.

Danilo Espinoza, donde el trabajo que referiré se centra en el proceso de factura de la imagen-memoria, toma fuentes visuales de álbumes fotográficos y genera una técnica de reproducción o generación de la imagen, vinculada al significado (grabado de humo empleando matriz de esténcil de puntos a partir de fotografía)

Alfredo Jaar, de quien tomo aquí una obra de arte público, una instalación arquitectónica en el Museo de la Memoria, con la cual aborda el tema de la memoria diseñando una experiencia para el espectador.

Alfredo Jaar, Geometría de la conciencia, Museo de la Memoria y Derechos Humanos, 2009

Jaar (Santiago, 1956), en *The Sound of Silence* realiza en 1994 un diseño del encuentro del espectador con la imagen, convirtiéndolo en un acontecimiento, lo que también constituye la estrategia de la obra ubicada en el MMDH: *Geometría de la conciencia*, de 2009; aunque en ésta, expresamente Jaar propone una experiencia física de inmersión en la oscuridad para luego ser deslumbrado; y no un encuentro con las imágenes pues afirma que a éstas no sabemos leerlas, y no son inocentes.²³⁹ En un artículo en el periódico señala: “he decidido no incorporar imágenes fotográficas en este proyecto, sino que utilizo principalmente la luz como estrategia comunicativa...”; “no puede contemplarse, sino sólo recorrerse”²⁴⁰

En *The Sound of Silence*, tiempo y espacio se conjugan en la vivencia de un acontecimiento, que consiste en el modo de acercamiento a la imagen para una adecuada lectura de la misma. Griselda Pollock, refiriéndose a dos trabajos anteriores de Alfredo Jaar: *The Sound of Silence*, y *Untitled (Newsweek)*, ambos de 1994, dice:

“El trabajo de Alfredo Jaar no consiste en producir imágenes, sino en la creación y coreografía del encuentro entre el espectador y éstas, y de la consiguiente reflexión del espectador, en una cultura saturada de imágenes y estructurada por una relación

²³⁹ Se refiere a su obra *The Sound of Silence*: “Me ha parecido necesario crear una puesta en escena para mis imágenes, un entorno dentro del cual puedan llegar a tener sentido y afectar al público (...) Me parece que, sin este entorno protector, mis imágenes no sobrevivirían. Pienso que es indispensable reducir la velocidad, contextualizar y enmarcar cada imagen adecuadamente a fin de que adquiera sentido” en: “Alfredo Jaar exhibe en Chile su emblemática obra “The sound of Silence””, Artishock, 21.12.2014

<http://artishockrevista.com/2014/12/21/alfredo-jaar-exhibe-chile-emblematica-obra-the-sound-of-silence/>

²⁴⁰ Romina de la Sotta Donoso, “Alfredo Jaar habla de su obra para el Museo de la Memoria”, *El Mercurio*, (13.12.2009), A18 <https://alfredojaar.net/wp-content/uploads/aj-el-mercurio-2009.pdf>

no resuelta con África. La arquitectura y el cine dan los marcos para la orquestación del encuentro. Importan tanto el tiempo como el espacio. El espacio sitúa al espectador, a quien se pide exponerse en el tiempo a la secuencia de imágenes y textos construida por Jaar como un acontecimiento.”²⁴¹



Alfredo Jaar.
Geometría de la conciencia, 2010,
fotografías tomadas de: Estudio Palma; fotógrafo Cristóbal Palma²⁴²

La instalación lumínica de Jaar: *Geometría de la conciencia*, en el Museo de la Memoria en Santiago, ofrece una experiencia situada al interior de un pequeño recinto arquitectónico cerrado y rectangular, ubicado en el subsuelo a casi seis metros de la superficie, al que se ingresa descendiendo por escaleras que están en la explanada del patio y traspasando una puerta, quedando aislado del resto del museo.

A este lugar accede por una puerta, un grupo de hasta diez personas a las que un funcionario del museo pide silencio y concentración. Allí el reducido número de espectadores, o un espectador en solitario, permanecerá por unos minutos, viviendo una experiencia completamente diferente a todo lo demás. Inicialmente se encuentra completamente oscuro, luego se ilumina progresivamente hasta alcanzar una intensidad máxima para finalizar apagado.

En el interior se encuentra una pared de metal pintado de negro que tiene seiscientas veinticinco siluetas troqueladas, todas distintas, de chilenos víctimas de desaparición y contemporáneos no víctimas también, considerando que esa inclusión implique la

²⁴¹ Griselda Pollock, “Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar” en “*Alfredo Jaar. La política de las imágenes.*”, coordinado por Didi-Huberman, 89-129. (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008), 127

²⁴² Fotografías tomadas de: Cristóbal Palma,
https://estudiopalma.cl/upfiles/galerias/4c50907be1625_Geometria-de-la-conciencia-179.jpg

asimilación de que todos los chilenos se encuentran traspasados por esa pérdida²⁴³, son la imagen de recorte de la fotografía frontal del rostro, organizadas en una cuadrícula. Estas siluetas son retro iluminadas con luces blancas, progresivamente hasta encandilar. En un costado se ubican dos enormes espejos que las replican al infinito, generando ilusión de profundidad y multiplicidad. Al ser apagada la iluminación de las siluetas, se genera una post imagen que escenifica la persistencia de la memoria.²⁴⁴

El trabajo de Jaar siempre es reflexivo, guardar la imagen que persiste lleva a aceptar que eso que está allí no es algo de lo que nos desprendemos, y que surge de nosotros. Responde a: “Todos hemos perdido algo”, frase que se le entregó a Jaar de parte de la presidenta Michelle Bachelet por intermedio de Marcia Scantlebury, curadora del Museo, como concepto del encargo. Construye una manera para nuestro encuentro con la silueta que significa desaparecido. Jaar es un elaborador crítico, su formación de arquitecto y cineasta están detrás de la concreción de una reflexión sociopolítica, que es el trasfondo de sus instalaciones.

De esa manera, interpretamos que la obra afirma varias cosas: el desaparecido se queda *en* nosotros; comparte una definición común a todos, neutra, despersonificada (no retrata a nadie), y a la vez singular en su borde, pertenece a un entramado que se reproduce mecánicamente al infinito.

Sin consignas políticas, lleva la situación al plano de los derechos humanos universales porque logra conjuntar el interior del espectador con el hecho, uniéndolos entre sí mediante una conexión humana básica cual es que nuestra retina y memoria, no pueden negar la experiencia. Jaar hace una inflexión poética dentro de toda esta reflexión sumamente intelectual: persisten en nuestra memoria, y entonces involucra la autorreflexión del visitante.

El arquitecto Jaar organiza una experiencia mediante volúmenes espaciales inmersivos, tramos de trayecto, permanencia en un habitáculo y situarse frente-a (una

²⁴³ Estefane, Andrés, *Materiality and Politics in Chile's Museum of Memory and Human Rights*, 166 Y en palabras de N. Nicholls: “... Jaar ha incorporado a las siluetas de aquellos, las de los vivos, tal vez como un gesto de vinculación entre la memoria y el presente, entre los chilenos que murieron y desaparecieron y los chilenos que permanecemos vivos. La obra de Jaar, del mismo modo que las de Gerz, apela al público a “terminar la obra”, habiendo tantos finales o síntesis como personas la experimenten.” Nicholls L., *Memoria, arte y derechos humanos...*, 55-56

²⁴⁴ Guillermo Grebe me relata su experiencia: “es que no es neutra y ese detalle multiplicado es fuerte. Hay un espacio que ocupa el silencio y que no es menor en todo esto. El silencio desde la completa oscuridad hasta que se completa toda la instalación es lento, muy lento. Es una agonía como presagio de los años post dictadura. Los que hemos tenido que soportar en el silencio e invisibilidad del dolor de miles de familiares. Es muy potente” (palabras del artista visual Guillermo Grebe Larraín en conversación, 2020)

ventana que te devuelve la post imagen) considerando al hombre un habitante, incorpora el tiempo. Su concepción arquitectónica del espacio distingue con especial interés espacio interno de externo, e incluye una dimensión espacial de la post imagen. Tematiza el espacio por su ubicación, diseña para los funcionamientos del organismo: le define un quehacer humano que le otorga sus cualidades intrínsecas. Ese espacio deviene legible, allí tiene lugar una actividad concreta que hace patente una forma de hacer memoria, convirtiéndolo en representativo de la forma de vivirla: a través de la persistencia en la conciencia, la que viene generada por la geometría con la que lo construye, que se abre hacia una profundidad y cumple una función simbólica.

Este enfoque, sale de la identificación y reconocimiento de la víctima, para hablar del género humano. Admitiendo que es distinto o variado en cada uno: sus siluetas del rostro son distintas para cada una de las imágenes, pero es una subjetividad que se manifiesta en el marco de lo social y sin exabruptos: el grupo representado en toda la pared.

Comunica la idea con un tratamiento nuevo, sin ser explícito en la imagen.

Propone una experiencia inmersiva, con respecto a la presencia del detenido desaparecido en la memoria. Un transcurrir vivencial para el visitante, que está hecho de tiempo, espacio, silueta. Una solución desde los medios disciplinares de la arquitectura y la fotografía, por sus características en la concepción de la experiencia del habitar un espacio, desplazarse desde y hacia él, emplazar un volumen en otro. También por la inclusión en esa interacción, de la silueta de la imagen y la luz como protagonistas para emplear el encandilamiento y la persistencia de la imagen: Jaar ocupa la *percepción consecutiva o post-percepción sensorial*, que es una percepción cercana a la representación²⁴⁵, que van a estar sujetas a la disponibilidad del visitante para significar en profundidad, para entregarse a la experiencia (evita la imagen individualizadora y visual de las víctimas que está en su fotografía, para provocar que el espectador sea responsable reflexiva y cognitivamente).

En términos de concepto de dibujo, la silueta, a diferencia del contorno que es de índole táctil, es plana y visual.²⁴⁶ La estrategia artística empleada conduce a la

²⁴⁵ "Percepción consecutiva o post-percepción sensorial: Determinada por la persistencia de la imagen sensorial después de desaparecido el estímulo, habitualmente cuando éste ha sido muy intenso. Ocupa un lugar intermedio entre lo perceptivo y lo representativo." Capponi, R., Psicología, Psicopatología y semiología psiquiátrica, 4

²⁴⁶ "El contorno posee cualidades tridimensionales; es decir, denota el grosor, el largo y el ancho de la forma.

No consideramos que una línea sea un contorno, a menos que siga el sentido del tacto, mientras que una silueta sigue tan solo la vista"

interiorización del detenido desaparecido, no lo evoca como sucede en trabajos de otros artistas, de estrategia informalista como por ejemplo en las pinturas de Gracia Barrios donde los rostros emergen o se funden con una mancha o borradura; el espectador en la obra de Jaar no evoca, sino que interioriza, a la par que está situado en una posición de silencio y concentración.

Su formación inicial como arquitecto también se encuentra presente en la naturaleza y tratamiento de los materiales empleados, así como la factura por encargo para un sitio específico.

“Podría decir que todo lo que sé del arte, lo aprendí mientras estudiaba arquitectura. Enfrento al arte como arquitecto y como arquitecto, armo primero un programa, teniendo en cuenta el espacio. Estudiando ese espacio, trato de alcanzar lo que llamo la esencia del espacio, y luego combino esa esencia, ese hallazgo, con la esencia de lo que trato de decir. Cada uno de los elementos ha sido pensado y diseñado, nada es arbitrario, absolutamente nada. La obra es fabricada por ingenieros o por personas que tienen el conocimiento apropiado para las instalaciones en las que estoy trabajando, hasta el punto en que el proceso más fascinante para mí es solamente el de pensar, y luego dejar que alguien ejecute el proyecto.”²⁴⁷

Mediante proponer una inmersión muy racional, resuelta desde una visión intelectual, analítica, minimalista, sobria, severa; convoca en el espectador el que éste se haga consciente: apela a la responsabilidad de cada uno respecto de tener conciencia de los hechos, como en otras obras del mismo autor.

Brinda una experiencia sensorial donde se reúne el desplazamiento hacia el lugar, la permanencia y la salida, en relación con esta multiplicidad de siluetas donde la silueta propia y de quienes comparten la experiencia, se incluyen. Su instalación en el museo de la memoria guarda ciertas similitudes con el diseño del arquitecto Daniel Libeskind en 1989 del Museo Judío de Berlín (2001). En ambos el ingreso es hacia un subterráneo, para ofrecer una experiencia envolvente, corporal; que en el caso del museo berlinés está presente en todo el conjunto y en forma más enfática en la torre sin salida que se encuentra al final del eje de recorrido temático sobre el holocausto; en el MMDH el ingreso concluye en un cuerpo geométrico también cerrado, que por efecto de los espejos

Kimon Nicolaidis, *La forma natural de dibujar. Plan de trabajo para estudiantes de arte*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad Artes y Diseño, 2014), 31

²⁴⁷ Pola Mora, “Alfredo Jaar premio nacional de arte 2013”, Noticias de arquitectura, Arch Daily (11.09.2013), <https://www.archdaily.mx/mx/02-291512/alfredo-jaar-premio-nacional-de-arte-2013>

se multiplica inmersivamente. Este espacio comparte con *Geometría de la conciencia* el encierro, la oscuridad, el surgimiento de la luz, el arribo a partir de un ingreso subterráneo y una particular manera de vivir las dimensiones del espacio interior arquitectónico, de incorporarlas a la experiencia corporal. Busca interpelar y provocar el habitar junto a las siluetas, ofrece una inmersión momentánea en un hecho histórico donde resalta la homogeneidad de la silueta (a pesar de su diferencia en contornos), la neutralidad de una versión de diseño, con la frialdad y contemporaneidad de unos materiales tratados en forma pulcra, mecánica, donde el peso de la cantidad de casos está orientado a que el espectador haga un ejercicio de responsabilidad y no se detenga en lo que pudiera ser anecdótico, en el sentido de que Jaar quiere traspasar el peso de la Historia a la conciencia.

Claudio Pérez, fotografías de detenidos desaparecidos, a partir de fotografías.

El muro de la memoria (2001), (conjuntamente con Rodrigo Gómez), El amor ante el olvido (2007), Necrosis (2015):

Claudio Pérez (Santiago de Chile, 1957) se hizo fotógrafo en la calle, en la protesta, buscando documentar, una fotografía y memoria:

“Utilizo la fotografía como un mecanismo de introducción a la memoria viva. El estar despierto y provocar el “no olvido”. “El fotógrafo es un ser político, desde su historia arma su discurso y visión del mundo”²⁴⁸

Su trabajo cambió en un momento en el cual se dio cuenta que la fotografía en la protesta callejera lo estaba convirtiendo en alguien que está cazando el dolor. Allí opta por una fotografía distinta, que humanice, declara hacer fotografía de denuncia y de amor.

Muro de la memoria (1999-2001), ubicado en el Memorial del Puente Bulnes:

La obra es un muro-panel de aproximadamente 40 metros cuadrados, representando 1.192 detenidos desaparecidos (según Informe Rettig) a través de rectángulos de cerámica realizados mediante una técnica muy antigua de foto cerámica²⁴⁹. Son 970

²⁴⁸ Cristián Labarca Bravo, Entrevista con Claudio Pérez. “Claudio Pérez: no hay arte sin política”, *Blog* (Entrevista publicada originalmente en el diario electrónico El Mostrador, durante el mes de junio de 2001)

<http://fotografiachile.blogspot.com/2005/12/claudio-prez-no-hay-arte-sin-politica.html>

²⁴⁹ “...mandamos a hacer 1.500 placas en arcilla. La tierra... Se dice -bajo esta concepción occidental- que el ser humano nace de la tierra y vuelve a la tierra. Pero el círculo no es redondo. ED: ¿Quién hizo las cerámicas?

CP: Fueron hechas por un gran artesano, Sergio Porflidt. Se fue probando la emulsión fotográfica sobre las cerámicas y su resistencia. Primero fue grabada en 700° y no había consistencia,

fotografías de detenidos desaparecidos viradas al sepia, en pequeño formato, ordenadas en una cuadrícula que incluye 242 soportes idénticos en blanco, que se encuentran espaciados y representan a aquellos desaparecidos de los cuales no se cuenta con su fotografía.

Derecha: Memorial Puento Bulnes, Muro de la Memoria y Plaza Joan Alsina



²⁵⁰ Claudio Pérez con el Muro de la Memoria de fondo



²⁵¹

Claudio Pérez pudo incluir entre las fotografías faltantes en los archivos, 37 nuevas que obtuvo viajando por Chile y tocando a la puerta de familiares de detenidos desaparecidos, cuya primera reacción fue tener miedo y expectativas de noticias.

Entre el conjunto reunido eligió según lo que le comunicaban:

“Con Rodrigo Gómez, fotógrafo, mi socio de la agencia IMA, comenzamos a editar las fotos. Por cada detenido desaparecido había una foto única, quizá la décima reproducción de la foto del carné de identidad o una fotocopia, o tal vez diez fotos de la misma persona. Escogimos la mejor, no por su calidad estética o de conservación, si no por lo que decía: La que más nos emocionaba o puede emocionar a la gente, que habla de la vida cotidiana de ellos, de la sonrisa, de su juego con el niño en la playa, cortando la torta del cumpleaños de su hijo... Esas cosas que hablan de sus vidas más que la foto de carné, que es muy dura y muy fea, casi un fichaje.” (...) “, luego reprodujimos todas las imágenes. Les pusimos el nombre y la fecha para identificarlos. Revelamos las películas, las pasamos a contactos y las archivamos. Esa

quedaba con porosidad y le entraba líquido, había que sellarlas más. Se le dieron 1.100° de temperatura. Teniendo eso nos contactamos con Luis Acosta, artista plástico que ha trabajado con Enrique Zamudio, y fue él quien fabricó una emulsión fotográfica muy resistente.” Andrea González, “No hay arte sin política” Entrevista con Claudio Pérez, Estrella Digital, España, 9 de julio 2001, lainsignia.org/2001/julio/cul_029.htm

²⁵⁰ Moreno Mardones, Sebastián. “La ciudad de los fotógrafos. Documental chileno”. Video en YouTube publicado en 2019 por 1:20:30, <https://www.youtube.com/watch?v=Q6FDPrSI9Lw>, Fotograma tomado de: min. 29:34

²⁵¹ Fotógrafo: Boris Burgueño Rivas, https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Muro_de_la_memoria.jpg

labor la hizo Francis Cifuentes, que llegó a hacer la práctica en IMA y copió todas las fotos de los detenidos desaparecidos. O sea, terminó viéndolos aparecer a todos ellos nuevamente. El espíritu de los detenidos desaparecidos está vivo ahí. Es la magia de la fotografía, el combate a la muerte. Por eso es recuerdo y es memoria y emoción, te regresa a ese lugar, a esa época, y vuelve a estar viva esa persona. Esa es la importancia de este trabajo, que mantiene vivos a los detenidos desaparecidos. No queremos provocar un shock, pero sí emocionar, porque todas las fotografías de tus familiares te emocionan.”²⁵²

Para este proyecto Fondart (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes), Claudio Pérez buscó emplazamientos donde se le permitiera montar la obra, obteniendo el conocido en el Puente Bulnes, un lugar de memoria, sobre el río Mapocho, donde en 1973 los días posteriores al golpe de Estado fueron descargados cadáveres sobre el río y efectuados fusilamientos. Un lugar de baja visibilidad en la ciudad, al aire libre y expuesto al vandalismo, que está conformado por memoriales: una plaza-capilla en honor al sacerdote Joan Alsina que allí fue fusilado junto a otros cuyos cuerpos fueron arrojados al río, un mural (1999), y el panel de fotografías integradas en cerámica, de detenidos desaparecidos (2001).

Conocí el muro bastantes años después de su elaboración: desgastado y con disparidad en el estado de conservación y resolución entre las distintas placas o unidades cerámicas que lo componen. Parte del estado de las mismas puede deberse a la técnica empleada, y probables diferencias en la elaboración entre cada una de ellas, a la calidad de definición de los originales, a su exposición a la intemperie y al vandalismo.

Lo cierto es que la obra que uno ve incorpora todo lo anterior siendo imposible separarlo de su lectura. El conjunto forma parte de un espacio memorial, incluyendo la solución arquitectónica, la vecindad irresuelta en mi opinión con la plaza memorial- capilla al sacerdote fusilado Juan Alsina, y la superficie misma como soporte de las imágenes, transmite una noción de precariedad y abandono, de variabilidad entre uno y otro rostro en su posibilidad de ser visto. Una reflexión crítica, pues es evidente que la obra que vemos es distinta a la realizada en origen, habiendo actuado el tiempo sin que podamos decir que se trata de, originalmente, una invitación a reflexionar sobre el estado actual de la memoria de las víctimas en Chile; pero lo acaba siendo.

²⁵² González, Andrea, «No hay arte sin política» Entrevista con Claudio Pérez, Estrella Digital, España, 9.07.2001, lainsignia.org/2001/julio/cul_029.htm

No considero que la materialidad cerámica como soporte, sea problemática, por el contrario: creo que es acertada por su sencillez, tonalidad, asociación con la tierra y lo natural. Pero algo no buscado sucedió allí con la técnica para fijar las fotografías, que en cierta medida se descascaran en algunos casos.

El Muro de la Memoria es, en cierta medida, la generadora de dos obras siguientes de Claudio Pérez.

El amor ante el olvido (2007)

Para mostrar las imágenes de desaparecidos en *El muro de la memoria* (1999) Claudio Pérez hizo un recorrido visitando las familias a fin de completar las imágenes faltantes. Al documentar, obtuvo una serie de testimonios y retratos de mujeres con la fotografía de su familiar desaparecido en sus manos que tituló *El amor ante el olvido*, (2007). Acertadamente describe este trabajo: “Es un registro del estado emocional histórico de ellas”²⁵³ y es, en mi opinión mucho más que eso pues logra mostrarnos un entorno o ambiente hogareño que capta el tiempo detenido-transcurrido, la memoria y proporcionarnos una dimensión humana de la víctima constituida no sólo por el desaparecido, sino por su entorno cercano. De esa manera, su investigación se convierte en un nuevo testimonio, siendo él un testigo de los efectos vividos en los familiares.



Tomada de *La Perrera TV*

Necrosis (2012-2015)

En 2015 Claudio Pérez realiza *Necrosis*, un registro del estado en que se encuentran las imágenes cerámicas del Puente Bulnes, que comienza en 2012 y presenta en tamaño ampliado. Las imágenes del Muro de la Memoria en el puente Bulnes son la base de este trabajo, ellas se han transformado, han ido desapareciendo ante la erosión del clima,

²⁵³ <http://www.latercera.com/noticia/calle-memoria-y-ritos-claudio-perez-muestra-30-anos-de-fotografia/>

emplazadas en un lugar de importancia histórica, pero seguramente inadecuado para la solución técnica que se ha empleado para fijar las imágenes en la cerámica.

Realiza esta serie como proyecto derivado del anterior: hace del registro fotográfico minucioso del proceso de deterioro del muro, para mostrar cómo se ha convertido en una nueva escena de olvido o descuido, representando una segunda desaparición y demostrar que lo documenta, con una cierta actitud investigativa forense. Lo nombra necrosis en tanto la palabra significa la imposibilidad de recuperar lo deteriorado.

“...me decidí a hacer una obra completa: es decir, registrar, documentar el estado completo del mural, o sea una tras otra, todas las imágenes que se han ido transformando obligatoriamente, casi, en esta suerte de descomposición del cadáver. En griego necrosis es justamente eso: descomposición del cadáver, que no puede volver a repararse ni curarse, es como el estado de conservación-destrucción del mural y que es una analogía también al estado actual de la memoria en Chile”²⁵⁴

Se ocupó de hacer un trabajo técnicamente óptimo para restituir los vestigios a nuestra mirada: registrar con la mayor precisión posible el deterioro incluyendo en cada fotografía, rastros del rostro, de la emulsión descascarada, de la superficie intervenida por el clima y el vandalismo. En ese proceso necesitó andamios que buscó guardar en La Perrera, generando los nexos para exponer allí, constituyéndose ésta, con su carga espacial, en el contexto ya no de una exposición sino de una Instalación, potenciando la producción de sentido. La muestra incluyó un cuaderno de archivo incluyendo imágenes de todos los desaparecidos, de las imágenes empleadas en el mural, incrementadas en treinta y siete retratos gracias a la investigación que había realizado antes. Es un trabajo con sentido estético, de investigación, archivo y documentación histórica que trata con lo emocional como algo que nos traspasa.

“El tema técnico, de cómo reproducir las imágenes, las cerámicas, en su estado de descomposición: era muy importante tener un campo visual, una profundidad de campo una nitidez desde el primer hilo, desde el primer punto, de la cerámica hasta el primer punto de la emulsión descascarándose. Entremedio con telarañas, entremedio con la figura de las persona, de los ojos, con los rayados. Bueno, para poder tener toda esa amplitud, que son ¿dos centímetros? Para lograr eso y que tuviese toda esta nitidez, usamos, primero que nada una

²⁵⁴ texto min: 2:00 – 2:44, tomado de *Entrevista a Claudio Pérez y su muestra Necrosis*, en Perrera TV 2015, duración 13minutos: <https://www.youtube.com/watch?v=Cp1ioLnrvwE>

cámara de estudio, una cámara formato medio 120 mm, 6 x 7 cm, que eran unos negativos grandes y trípode, arriba de un andamio; y trípode por qué, porque (...) tenían que ser muy lentas las velocidades y los diafragmas muy cerrados para que pudiese tener toda esta profundidad de campo ¿Con eso queríamos qué hacer? Constatar, fielmente, el estado de situación de la cerámica, el estado de descomposición del cuerpo, del cadáver, de la desaparición. Decidimos también usar cámaras análogas y película porque para mí es más fiel"²⁵⁵

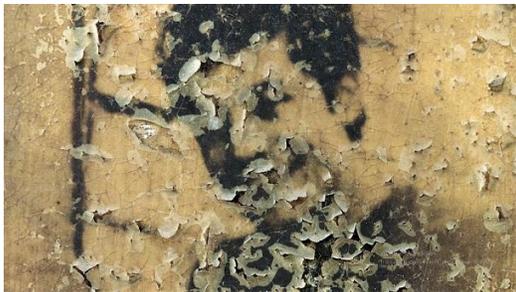
Necrosis:



Min: 7:59



Min 0:53



Min: 7:13



Min 11:55

Danilo Espinoza Guerra

Danilo Espinoza (Santiago de Chile, 1972) investiga el empleo del humo como material, procedimiento y signo; como estrategia de significación. Entre 2008 y 2020 el artista registra en su página web varias series de obras sobre papel dispuestas como polípticos, de medidas variables, en formato mediano y grande (de 70 x 100 cm), trabajadas a partir del hollín o negro de humo en combinación con estenciles realizados a partir de fotografías de personas, con identidades relativamente borrosas.

Álbum familiar Ramos Huina, 2017: Este proyecto consiste en que las reproducciones de las fotografías han sido obtenidas empleando plantillas, de trama de puntos, expuestas al hollín proveniente de la combustión de un brasero que concentra y encierra el humo en

²⁵⁵ Fotogramas y texto (min 6:44 – 8:27) ídem supra.

torno a una plantilla, fijando la silueta de las perforaciones con una impronta de hollín sobre un papel preparado con un fijador al efecto. El trabajo supone precisión de corte láser en la plantilla y azar en el comportamiento del humo, “etéreo e incontrolable”. Espinoza señala que fija “el rastro de una sombra”, que es el humo.

“Muchas de las fotografías que uso son digitales, y es curioso como la imperfección dada por los procedimientos y las características propias del humo, le devuelven a la imagen digital la presencia humana propia de la fotografía análoga”²⁵⁶



Sabemos por su declaración que se trata de personas mapuche: con anterioridad, Danilo Espinoza ha recogido el testimonio de varias mujeres que han compartido el hecho de ser discriminadas por el uso de su lengua, por sus rasgos y por estar pasadas a humo. Comenzó trabajando con fotografías de un grupo de mujeres postergadas, fuera de la historia, para luego incorporar el tema específico de personas desaparecidas mapuche: “En la inauguración, María Elena Calfuquir, hija de Patricio Calfuquir -detenido desaparecido-, tomó la palabra y dijo: "Este proyecto es la primera vez que se buscaba

²⁵⁶ Matías Chandía, “*Más allá de la fotografía: las imágenes reveladas con humo de Danilo Espinoza*”, Sitio web de la Facultad de artes, U.C., 19.08.2021, <https://artes.uc.cl/noticias/mas-alla-de-la-fotografia-las-imagenes-reveladas-con-humo-de-danilo-espinoza/>,

²⁵⁷ Unidad Audiovisual de la UBB, Chile, Universidad del Bío-Bío, “Exposición Tukupazugun - Danilo Espinoza Guerra”, video de YouTube, 8:53, 6.07.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=VD6KYyhUf24&t=301s&list=PLorAKPe0xJNoNLtSh8hKktBwH0mp7I234&index=8>

conocer a mi padre de verdad". Destaca la identidad por el hecho de ocupar sus fotografías en la obra; en palabras del autor:

“El objetivo principal del proyecto, es contribuir con la recuperación y reconstrucción de la identidad personal de mapuche que fueron víctimas de desaparición forzada durante la dictadura en nuestro país. Identidad particular que ha sido aplastada por su condición de “detenido desaparecido” en donde las imágenes que conocemos de ellos, fotografías en blanco y negro de sus rostros, conforman un cuerpo visual uniforme, un todo que más que dar cuenta de una persona en particular y proporcionar aspectos propios de sus biografías, apunta a la creación de un archivo visual múltiple con el valor de contribuir a la denuncia y al reconocimiento de las causas.”²⁵⁸

Ñamen, Desaparecer, venir en olvido / 2017

Serie de fotografías que se presentan en los marcos clásicos de los álbumes antiguos que llevan sujetadores en sus esquinas, o amarradas en pequeños atados; han sido ahumadas, con la consiguiente desaparición de las imágenes.²⁵⁹

“El proyecto en su conjunto, busca contribuir a la tarea de recuperación y reconstrucción de la identidad personal de mapuches desaparecidos durante la dictadura en nuestro país (1973-1990).”²⁶⁰

Danilo Espinoza realiza experimentalmente un procedimiento para hacer imágenes con el hollín²⁶¹, convierte la foto en estencil o matriz a través de la cual selecciona el paso del humo, siendo así, una técnica gráfica que proporciona imágenes difusas. Emplea el humo como un material asociado a las mujeres mapuche, que cocinan a leña. Hace memoria al conjugar el proceso técnico, con reconstruir simbólicamente la imagen.

Primera parte: el hacer, técnicas:

“Técnica de generar imágenes con humo, empírico, aprender con el mismo material su comportamiento. Partí dibujando con velas, pero hoy tiene que ver más con el grabado. Tiene que ver con el grabado porque son impresiones, es una

²⁵⁸ Danilo Espinoza, “Álbum familiar Ramos Huina 2017”, Página de artista, 2022 <http://daniloespinoza.cl>, <http://daniloespinoza.cl/album-familiar-ramos-huina-2017/>

²⁵⁹ Danilo Espinoza, “Ñamen. Desaparecer, venir en olvido. Video /2018”, Vimeo, Página de artista, 2022 16:33, 22.09.2018, <http://daniloespinoza.cl/002-2/>, <http://daniloespinoza.cl>

²⁶⁰ Danilo Espinoza, “Ñamen. Desaparecer, venir en olvido. Video /2018....

²⁶¹ hay derivaciones en 2019, en la Serie Llampudken, humo sobre papel, <http://daniloespinoza.cl/003-2-4-5/>, o en la obra Deriva, de 2019, donde el humo está asociado a la memoria: <http://daniloespinoza.cl/003-2-2/>

extensión del grabado porque él imprime las imágenes en el papel, hay una matriz calada a través de la cual pasa el humo que se imprime en el papel.

Negro de humo: dar cuenta de la realidad de mujeres mapuche de la periferia de Santiago. Lo dramático del humo, propio del fuego, la conexión espiritual que refleja la situación original”

Ñamen, trabajo sobre la memoria

“Simbólicamente el humo me interesó por el carácter simbólico, no necesariamente a la cultura mapuche, pero desde la cotidianeidad, las casas siempre estaban muy llenas de hollín, el fogón sigue siempre estando muy presente.”²⁶²

En estas obras la imagen del detenido desaparecido surge del proceso, obtiene de allí su sentido. Considera la visualidad y cuida el resultado que evidencia el objeto que presenta, a la vez, la experiencia por la cual son apreciados o producidos, es significativa, es fundamental en su construcción y significado.

En el caso de Jaar es en el proceso de experiencial del espectador, en Danilo Espinoza es el proceso el que construye la imagen y en Claudio Pérez hay, a través de tres entregas de la obra o exposiciones, una muestra concatenada de un abanico de posibilidades del proceso de consecución de la imagen del detenido desaparecido: desde la obtención de las imágenes faltantes, el deterioro y desaparición de las imágenes dejando una huella, el situar a los retratados con su retrato en sus hogares en manos de sus familiares, en una suerte de cierre y retorno. Todos ellos tienen que ver con mi propuesta que es también una propuesta de proceso de la imagen donde busco en el mismo proceso con la imagen, el poder encontrarla.

En mi propuesta existe una deuda fundamental con la postura de Jaar, cuando aborda, elabora y resuelve directamente, de manera mucho más específica en obras distintas a la aquí comentada, la necesidad de incluir a las víctimas en el lenguaje y con su especificidad, para que nos devuelvan la mirada, siendo la exclusión del lenguaje la razón que genera la indiferencia frente al genocidio; como lo señala Rancière, en *La política de las imágenes*, lo que veremos más adelante.

²⁶² *Tukulpazugun; Imágenes para una memoria abierta*. Exposición que reúne los trabajos: *Negro de Humo*, 2015 y *Ñamen*; Desaparecer, venir en olvido 2017. <http://daniloespinoza.cl/>, Exposición Tukulpazugun - Danilo Espinoza Guerra, 2017, video de YouTube, 8:53, 6.07.2017, [consultado el 29/11/2017], <https://www.youtube.com/watch?v=VD6KYyhUf24>

Capítulo 5. Proceso para encontrar una solución. Trabajar la tensión entre distancia e implicación

Entre las vertientes desde las cuales se aborda el problema planteado, la lectura de obras es una constante metodológica

Lectura de obras²⁶³

A modo de advertencia me interesa establecer que es un uso limitado en dos aspectos: mi respaldo teórico y a qué producciones se aplica. Se trata de ocupar las nociones de la lectura de obras como guía de trabajo sin pretensiones de estar efectuándola: dado el involucramiento, la falta de distancia temporal y el sentido de utilidad o mérito que hay tanto en el trabajo como en una lectura. Dicho de manera llana, se trata de una mirada personal tomando como guía el modelo de lectura de obras que tan solo conozco tangencialmente por unas clases a las que asistí. Se aplica a obras más que más que asuntos concluidos, marcan hitos en un proceso de trabajo. Desde esa perspectiva, lo que abordo son sólo aspectos de lo que se considera, al afirmar que las obras son solución, construcción técnica y medida de referencia.

Las obras son una solución

Las obras son solución, respuesta, a una pregunta que me hago, inscrita en el paradigma dentro del cual trabajo. La obra es una manera de asirlo, de conocerlo o de ensanchar nuestro actuar dentro de él. Hay un proyecto, procesos que se van desencadenando que nos enseñan los límites que la situación nos presenta.

La pregunta aquí es acerca de cuál es o cómo ha de ser un retrato satisfactorio de un detenido desaparecido. Cómo representar a estas personas que fueron desaparecidas. Y en ese marco, conocemos las limitaciones que el estado de la situación nos presenta. Entonces, parte del trabajo escrito consiste en identificar estas cosas y observar cómo las trabajamos en la práctica. La pregunta posee aristas: representación, retrato, expresión, mimesis, huella, lenguaje, dibujo, fotografía, traducción, etc., que pertenecen a la disciplina de las artes visuales. La pregunta es, de qué son solución los trabajos que presento, qué muestran en sí mismos e independientemente del texto de esta tesis.

²⁶³ Estos contenidos, basados en mis apuntes tomados al asistir a un seminario sobre literatura y cine, dictado por el Doctor en Literatura por la Universidad de Chile, profesor Carlos Pérez-Villalobos, tendrían relación con el pensamiento de Heidegger, con la hermenéutica de Gadamer y con el Deconstructivismo de Derrida; autores cuyos textos no conozco.

Puede que las obras no resuelvan nada de lo que pretendan, pero en ellas mismas se encuentra la respuesta a la pregunta acerca de qué es lo que están solucionando, lo que equivale en cierta forma a afirmar qué son, qué está realmente en ellas, qué es lo que están trabajando, qué es lo que están proponiendo, desarrollando. Eso es lo que llamamos: *de qué son solución*.

Se busca resolver un conjunto de retratos a partir de fotografías, donde se conserve la semejanza en cierto grado y se manifieste el dibujo en tanto lectura y propuesta. Existe una tensión entre esos dos elementos.

Tensión o varias imposibilidades de diferente índole: filosóficas para la representación por el carácter inasible de lo real; factuales por no contar con modelo; de habilidades para reflejar la semejanza en una medida necesaria y acorde a la comunidad sentimental, de memoria y representación; disciplinares para el uso del lenguaje del dibujo siendo capaz de conducir el contenido de las fotografías y su origen hacia la producción del sentido y con la expresión que quiero proporcionar; éticas por la circunstancia histórica.

Me lleva a reflexionar cómo entiendo el género retrato, qué valor le doy a la mimesis, qué entiendo por representación, qué por dibujar. No sólo cómo los estoy considerando, sino también por qué.

Las obras son una construcción técnica

Las obras son una construcción técnica, al interior de una disciplina. Son una selección y un modo de emplear recursos en torno a una concepción, ocupando una técnica o varias.

En este caso en el contexto del dibujo, de la gráfica, como lenguajes con su problemática propia. Que se vincula o no, y de una cierta manera, a un género: el retrato y en torno a una concepción de representación, etc., es decir cómo se inscribe el trabajo en la situación de una disciplina o de interdisciplina, si fuera el caso. Todo lo anterior habla, de una inscripción en el paradigma del arte moderno.

La pregunta se halla también inserta no sólo en el marco disciplinar o interdisciplinar, singular y fechado, sino también en el momento histórico, tiene una relevancia o irrelevancia social y política, se sitúa en un espacio de correspondencia entre el arte y el acontecer social. Aquí, se halla inserta en el paradigma de los trabajos por la memoria desde una única disciplina.

Al formular la pregunta ya estamos en cierta forma situados en el paradigma dentro del cual elaboramos la solución técnica. La labor, la dificultad en nuestra eficacia

laboriosa, sugiere reformulaciones dentro del marco de actuación, pero podría volcarnos hacia algo completamente distinto. Todos los elementos señalados, se van co-determinando y es necesario identificarlos en el análisis.

Las obras son una medida de referencia

Algunas obras se constituyen en medidas de referencia en virtud de que son valoradas las soluciones que en ellas se construyen. Pasan a ser recursos disponibles en el marco disciplinar.

Entender cómo se vincula mi pregunta con la instalada en la disciplina, conocer los referentes en el arte, me permitió ir organizando ideas que desembocan en la resolución del trabajo. Las respuestas lo interrumpen y generan reformulaciones. Pero también al interior del desarrollo de mi trabajo, hay momentos del mismo en los cuales se producen inflexiones o cambios de rumbo porque las obras que hago devienen referencia de cómo estoy resolviendo el problema propuesto y, respecto de ellas hay una decisión que exalta, interrumpe, etc. Es el momento de reflexión-contemplación que es esencial en el trabajo.

Un giro importante sucede ante dibujos que podrían ser atribuidos como el retrato de personas distintas, en circunstancias de haber sido realizados todos en sesiones consecutivas y a partir de la misma fotografía. Se trata de cuatro dibujos buscando retratar a Miguel Morales Ramírez. La reflexión de esa situación, confrontada con la necesidad de lograr cierto grado de semejanza y sumada a la comprensión de la imposibilidad de la representación; que son todas ellas pertenecientes al paradigma disciplinar, conduce a la resolución del trabajo a través del planteamiento de un nuevo enfoque, o un re direccionamiento. El título del proyecto cambia a "Ejercicios de búsqueda".

El trabajo de taller no se detiene para consignar por escrito las interrogantes, bastando emplearlas y saber que lo hago; pues no está orientado a generar un conocimiento demostrable en un núcleo de investigadores, sino a obtener una reflexión que está al servicio de elaborar imágenes que puedan ser satisfactorias dentro del problema planteado. Ocasionalmente y en situaciones particulares, las interrogantes paralizan el avance de los dibujos, pero no así la consignación de toda clase de reflexiones, pues estas fluyen con el trabajo. La imagen no puede ser detenida durante el proceso de trabajo para consignar la reflexión del instante, casi nunca se presenta esa posibilidad. La investigación dibujando es un modo específicamente distinto a los de las ciencias sociales, el lápiz, por decirlo de alguna manera, responde dibujando no escribiendo, y las

evaluaciones suceden en el momento y diferidas, por relación a lo que se está haciendo y observando, por comparación con otros trabajos, en distintos momentos personales. Y siempre están incidiendo sobre lo que se está haciendo.

Buscando conocer los propios límites en relación al logro de una semejanza, o a una propuesta de imagen; considerando lo formal, material y perceptual, lo que es lectura y no es la copia de la transferencia mecánica, tampoco la ilustración que primordialmente refleja al sujeto.

El límite autoimpuesto de retratar con un cierto parecido genera una tensión en el trabajo, que toca el tema de la libertad creativa: cómo trabajar con este obstáculo-recurso y a su vez, ocasionalmente refugio.

La aproximación a las imágenes originales de los detenidos desaparecidos es, necesariamente, como la de toda persona, subjetiva. Pero no se trata de una subjetividad que no conozca obstáculos.

Las obras se construyen sobre el diálogo de dos fuentes, ejemplificadas en las citas a continuación. Las imágenes son representacionales, el trazo y el dibujo en general poseen una importancia que parte por el acto de dibujar y no por el resultado de dicho acto:

“para los sobrevivientes de la barbarie, como para las familias de las personas ajusticiadas y desaparecidas, las imágenes del orden de lo representacional son altamente significativas y portadoras de sentido.”²⁶⁴

“..., consideramos el dibujo una actividad inherente al ser humano, igual que el habla (...) siempre estriba en trazar imágenes que incluyen conjuntos de trazos aníconos”²⁶⁵

Antecedente en convocatoria #IlustradoresConAyotzinapa

Inicio aquí con la mención a la representación de los estudiantes normalistas mexicanos, de la Normal Isidro Bustos de Ayotzinapa, por haber significado en lo personal y para este proyecto, un dato fundamental acerca de cómo en otra sociedad, en otro momento histórico pero aún contemporáneo, se produce la elaboración de la imagen desde una postura de apropiación y propuesta, distancia en el sentido brechtiano e implicación en el sentido de compromiso; generando con ello en mí a la vez que una

²⁶⁴ Elkin Rubiano Pinilla, “Arte, Memoria Y participación...”, 35

Precisión: en Chile se usa la expresión ejecutados o ejecutados políticos, en lugar de ajusticiados.

²⁶⁵ Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, (México D.F.: Ediciones Coyoacán, 1999), 117

respuesta, una interrogante respecto de cómo estaba siendo concebida la representación de las personas desaparecidas en Chile en ese momento; y con ello, la apertura a proponer una imagen.

En México poco después de la desaparición de los estudiantes normalistas el 26 de septiembre de 2014, fue publicado por las autoridades del gobierno del Estado de Guerrero un cartel tipo, que reúne sus nombres y fotografías de filiación en blanco y negro, bajo la leyenda “Si has visto o sabes algo de estas personas”, indicando un teléfono para aportar información.²⁶⁶

Tomado de Excelsior. Edición especial 7. 10. 2014
<https://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/10/07/98554>
 4



La ilustradora Valeria Gallo, en la primera semana de octubre de ese año —pocos días después de los acontecimientos— ante la situación de desaparición forzada que indignó a la opinión pública, y considerando que esos retratos son carentes de atributos personales que nos comuniquen su identidad como personas; lanza la iniciativa de convocar públicamente a personalizar y subir a redes nuevas versiones de los retratos para movilizar a la opinión y llamar la atención y de esa manera sumarse a la presión para su búsqueda.

“Así nació #IlustradoresConAyotzinapa, una idea que busca humanizar a los desaparecidos y saber que son personas “como tus alumnos, tus padres, tus hijos, tú mismo. Al darle color, expresan mucho más y llegan a la gente común”. (...) “Dibujar a

²⁶⁶ En el enlace del periódico Excelsior, del 7 de octubre de 2014, se puede apreciar el cartel <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/10/07/98554> , verificado 25.11.2022

los 43 alumnos es conectarte con ellos y no como aparecen en las fotocopias porque los ves detenidamente y los sientes más cercanos. Si me escuchara un familiar se reiría, pero este proyecto los humaniza un poco” “... para Gallo, es necesario “quitar la frialdad burocrática que tiene una fotografía de credencial. Si de por sí, muchas personas no están entendiendo lo que pasa, no entienden la gravedad, si les presentan una fotocopia, no te imaginas que son humanos”,²⁶⁷

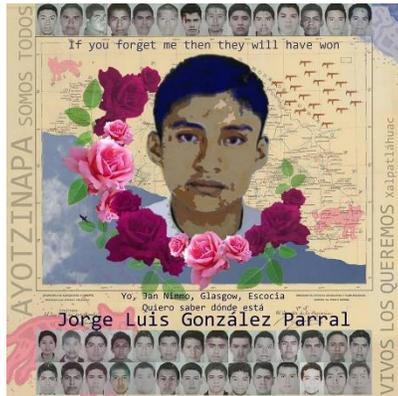
Empleando el # *Yo (tal persona) exijo saber dónde está (nombre de un normalista desaparecido el 26 de septiembre)*, o: “Yo, (tal persona), quiero saber qué pasó con...” — la implicación—. Se formó un blog con retratos personalizados por ilustradores y público en general, para pedir por su aparición. Como resultado de dicha convocatoria: *#IlustradoresConAyotzinapa*, se sumaron imágenes radicalmente distintas, no unificadas formalmente, que también por ello no sólo llaman la atención, sino que de allí obtienen su valor y potencial de convocatoria a las miradas individualizadoras, porque interpelan gracias a su distanciamiento o extrañamiento brechtiano. Esto es, a través de una propuesta no ilusionista, desde el dibujo, la pintura, el color y la libertad interpretativa que conforma un conjunto diferenciado, capaz de dar cuenta de la diversidad de miradas que se comprometen. Hablan de unidad de propósito desde la diferencia de manifestaciones, y eso constituye una fuerza de expresión democrática y de derechos humanos. Cada ilustrador se involucra con la frase colocando su propio nombre, con su propia voz expresiva realiza el retrato de uno de ellos en particular. Ocupando diversas técnicas: bordado, pintura, dibujo, imagen digital; algunos reproducen la fotografía y la intervienen, otros pintan o dibujan el rostro, etc., usando con amplia libertad la forma y el color, lo que conduce a la vida cotidiana a estas fotografías de cada normalista desaparecido.

Se trata, ya no sólo de “testimoniar la existencia de lo no representable” por la vía de escribir cada nombre, como sucede en algunos memoriales a lo largo del mundo. Tampoco de identificar a las víctimas al mostrar el registro fotográfico de su imagen o silueta, junto o no al nombre, como en los carteles de la AFDD o en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile. Sino que se trata de, además de lo anterior, dar cuenta del vínculo entre ellos y cada uno de nosotros. Ese vínculo ya no se limita a las mujeres, las madres o personas, las que por ejemplo en Chile prenden a sus ropas con un alfiler de gancho la fotografía, sino que es extendido a través de otras

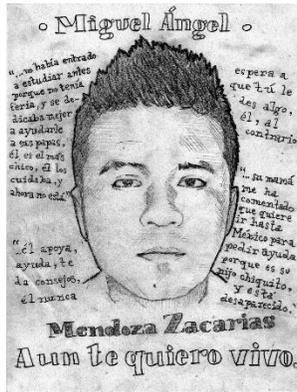
²⁶⁷ Alizabeth Mercado, “#IlustradoresConAyotzinapa una iniciativa de los artistas para sensibilizar a la sociedad”, Noticias canal 22, 31.10. 2014, <https://noticias.canal22.org.mx/2014/10/31/ilustradoresconayotzinapa-una/>

personas sin parentesco. Un vínculo que, si bien se interesa en lograr un grado de identificación del espectador con el retratado y apela a la emotividad, busca hacer de esta imagen una cuestión de expresión, visibilidad y divulgación de ese rostro, generando un acontecimiento participativo, que es lo que sucede en *#IlustradoresConAyotzinapa*. En *#IlustradoresConAyotzinapa* es manifiesto el asumir una responsabilidad frente a conocer sus destinos. Contribuir a dar identidad es un acto que hace el otro por el retratado asumiendo toda su subjetividad, situándose desde la implicación y ocupando el distanciamiento crítico, fijándose específicamente en el rostro.

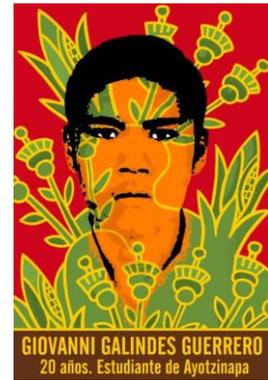
Imágenes tomadas de <https://ilustradoresconayotzinapa.tumblr.com/>



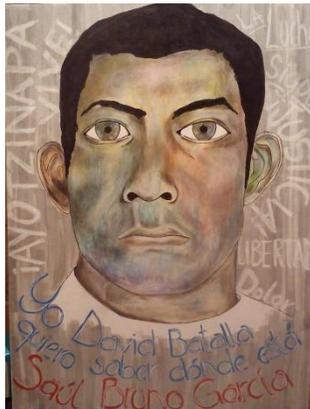
Yo, Jan Nimmo, quiero saber dónde está Jorge Luis González Parral.



Yo, Armando Cruz, quiero saber dónde está Miguel Ángel Mendoza Zacarías.



Yo, Argel Gómez Concheiro, quiero saber dónde está Giovanni Galindes Guerrero.



Yo, David Batalla, quiero saber dónde está Saúl Bruno García



Yo, Jorge, quiero saber dónde está Emiliano Alen Gaspar de la Cruz



Yo, Zoe, quiero saber dónde está Jorge Álvarez Nava

Algo en tal sentido, me condujo a hacer una propuesta propia por Ayotzinapa, la que contribuyó a generar en mí la necesaria apertura para elaborar este trabajo.

Un dibujo a lápiz grafito, tamaño pliego, que reúne varios rostros de normalistas de los 43 desaparecidos y a algunas de sus familiares. La composición reproduce el espacio físico de la acumulación y la fragmentación. Un lugar que es el de la realidad de existencia en la noticia.



Dibujé en forma superpuesta con lápiz de color, fragmentariamente elementos que corresponden a la iconografía popular del Escudo Nacional mexicano, y otros motivos tomados del bordado de un enredo nahua de Acatlán, Chilapa de Álvarez, Guerrero, México; que corresponde al traje típico de acateca, usado en la zona de las desapariciones; y también hago el dibujo de flores bordadas a la manera de los vestidos de Tehuacán, Puebla. Lo que tiene razón de ser simbólica porque en las desapariciones están presentes elementos tales como que también las mujeres son víctimas, que son las que hacen y usan esos bordados, que son de uso tradicional y también representativos de la cultura popular de México en el mundo.



Donají Castañeda, *Yo, Donají, quiero saber dónde están*, 31 de octubre de 2014.
Imagen tomada de <https://ilustradoresconayotzinapa.tumblr.com/>

Mi elaboración de esta idea de superponer los colores de bordados parte de haber visto la propuesta de Donají Castañeda para el retrato de #IlustradoresConAyotzinapa, que es una silueta conformada por estas flores bordadas en diferentes colores, coronada por una leyenda que dice: *Si me olvidas ellos ganan*, y se presenta diciendo: *Yo, Donají, quiero saber dónde están*, 31 de octubre de 2014.

Estando en Chile, el saber de la existencia de esas propuestas a través de *Facebook*, sin haber accedido a la convocatoria original, pero entendiendo que esta existía.

El retrato busca afirmar la vida al hurgar en los procesos que se viven al mirar, recordar y traer al presente un rostro; pues la pérdida es “concreta y existencial” e inasible. Lo que también trae a colación, o refleja, como nos explica Lizarazo: “...la tensión interior entre el dolor persistente de los sobrevivientes y sus descendientes, y la lucha política por el pasado que tiende a reformularlo”²⁶⁸

Realizar los retratos es un ejercicio que pone en tensión relaciones como la existente entre lo público y lo privado, el derecho o no a la expresión, la versión de las cosas. Sin duda el distanciamiento brechtiano es una herramienta en dicha tensión; aunque me temo que la noción compita con la de respeto: que sea comprendida en forma opuesta, pues es más fácil aceptar como respetuosa una imagen mimética del familiar, que una interpretativa.

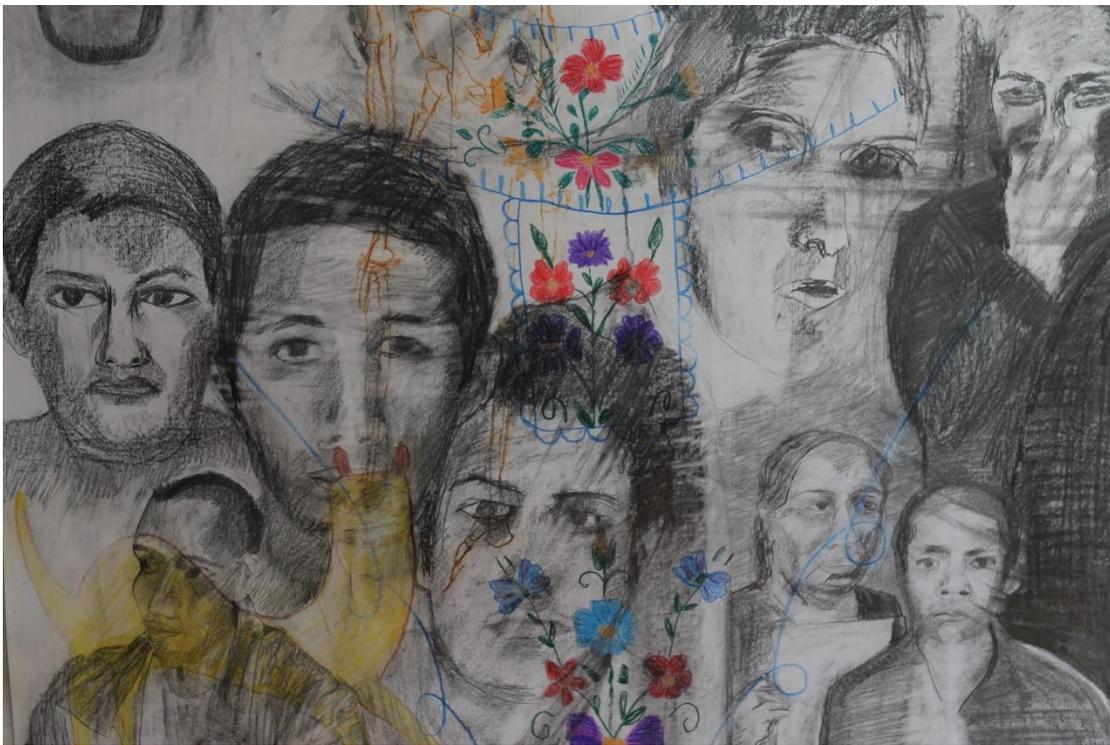
Distancia e implicación significa aguzar la mirada de la manera en que Didi-Huberman con base en B. Brecht reflexiona acerca del tomar posición, siendo el distanciamiento, que nos permite la visión crítica, la mejor toma de posición: es posible al situarse en relación a lo que nos precede, así como a lo que tenemos en frente, colocándose en dos temporalidades a la vez, modo de actuar que es necesario y complejo:

“Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto, nuestra posición. Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es

²⁶⁸ Diego Lizarazo, “La sociedad atroz. Violencia y pacto social”, en *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, Lizarazo, Sánchez, Sustaita (coordinadores.) (México: Gedisa-Universidad Autónoma Metropolitana, 2018), 35,36

situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta.”²⁶⁹

El distanciamiento brechtiano está referido al teatro, es una crítica al ilusionismo, en este caso lo aplico al ilusionismo visual, como medio de representación, cuando el ilusionismo no es deseable. También, de una manera transitiva, es decir que transfiero la referencia a los hechos a la opción de referirme a la desaparición por medio del rostro — por la imposibilidad de hacerlo al horror. El distanciamiento crea conciencia acerca de que es lo que está mostrando, no busca confundir realidad y representación. Es propicio para la existencia de un rostro del otro, que nos interpela. Y lo puede hacer de su falla, su discontinuidad con la escena.



²⁶⁹ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 9



“Se trataba ante todo de construir los medios estéticos de una *crítica de la ilusión*, es decir, de abrir en el campo dramático el mismo género de *crisis de la representación* que ya estaba obrando en la pintura con Picasso, el cine con Eisenstein, o la literatura con James Joyce. Criticar la ilusión, poner en crisis la representación, esto empieza remarcando la modestia del gesto mismo que consiste en mostrar: *distanciar, es mostrar*, afirma primero Bertolt Brecht. Es solo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa”

(...)

“Mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión” (...)
“Desbaratando la ilusión, la presentación asumida destruye la unidad de la imagen con la magia de la aparición...”²⁷⁰

Mi propósito es una representación que requiere de la semejanza sin pretender la ilusión de la presencia, que desde una posición de distancia interroga al retrato que conocemos, valiéndose de la imaginación.

²⁷⁰ Didi-Huberman, *Op. Cit. supra*, 61

Impugnación, semejanza, imaginación y conjunto.

Formando agrupaciones de imágenes — series o conjuntos de un mismo retratado— que contribuyen a una lectura que pueda crear el corte, el distanciamiento que conduce a la reflexión, el desarraigo del sentido común como nos explica Sarlo el concepto de Brecht

“una línea decisiva de la estética del siglo XX sostuvo la necesidad de una ruptura reflexiva con la inmediatez de las percepciones y de la experiencia para que éstas puedan ser representadas. Bertolt Brecht y los formalistas rusos pensaron que el arte está en condiciones de iluminar lo que nos rodea de modo más inmediato a condición de que produzca un corte por extrañamiento, que desvíe a la percepción de su hábito y la desarraigue del suelo tradicional del sentido común. La puesta en cuestión de lo acostumbrado es la condición de un conocimiento de los objetos más próximos, a los que ignoramos precisamente porque permanecen ocultos por la familiaridad que los vela. Esto rige también para el pasado.” ²⁷¹

Que contengan la visión de la imagen como la visión de un desaparecido; sin que se recurra al borramiento, a la dilución de la imagen, a la mancha, sino más bien al extrañamiento presente en recursos como la llamada de atención, la fragmentación, la presencia de lo que se disloca en la continuidad con lo real: “que produzca un corte por extrañamiento, que desvíe a la percepción de su hábito y la desarraigue del suelo tradicional del sentido común” ²⁷²

Una lectura no lineal de la fotografía, sin pretensión de reconstruir la apariencia, renunciando a la objetividad, que tampoco marca lo obvio —como lo es la desaparición de la imagen por el uso del borramiento; que comprenda que la fotografía de las personas en sí mismas no nos proporciona un sentido, a menos que venga asociada a un nombre y éste a una historia, es decir, la fotografía sin estar acompañada de palabras o de una performance conocida, es la fotografía de cualquier persona a menos que para nosotros sea alguien conocido. Para el presente trabajo la semejanza es importante. Primero, para los familiares es fundamental el parecido, y segundo, para los fines del trabajo, la verosimilitud es suficiente. Y también lo es la identificación clara del tema y de los retratados.

²⁷¹ Sarlo, *Tiempo pasado...*, 53

²⁷² Ídem supra

La categoría que aplica es *representación figurativa* y sin dependencia de un canon, encontrándose distante del naturalismo pues no busca una ilusión de realidad, no es imitativo o mimético.

Es el dibujo una manera de conocer y comunicar, con potencialidades que le son específicas, que ofrece un distinto enfoque de la realidad, que podemos ocupar para, precisamente proporcionar una versión.

“Cada sistema de comunicación adquiere su propia comunicabilidad, sociabilidad y capacidad de ser estetizado y artizado. Ninguno agota el conocimiento de la realidad que enfoca ni la expresa totalmente. En consecuencia, el hombre necesita múltiples sistemas para expresarse y conocer cada realidad.”²⁷³

Dibujar en este caso, significa ejercer la mirada sobre una presencia captada en fotografía y establecer un vínculo

Si no queremos que sean olvidados, es necesario volver a mirarlos. La propuesta es hacerlo a través de la experiencia del dibujar su retrato a partir de su fotografía. Elaborar la relación subjetiva con ellos. El acto de dibujar es distinto de los resultados, encarna la necesidad de trazar y es natural en todo ser humano. Cuando lo hacemos observando algo, a ello se suma la necesidad de asir, de ver.

Dibujar con gusto y voz propia a partir de un modelo dado, para comprender, construir y comunicar el sentido con el trazo, la tonalidad, la recurrencia, el encuadre, el tamaño, la propuesta en general, a través de la selección entre posibilidades que no están necesariamente allí: que se construyen con lo que está allí para producir sentido, el que comienza en el acto mismo de trazar.

Entre la fotografía —con la que contamos— y las propuestas de dibujo, existen diferencias importantes. Y una de ellas es el tiempo de elaboración que significa el dibujo: “Un dibujo contiene el tiempo transcurrido al hacerse y esto significa que posee su propio tiempo, independiente del tiempo vital que describe. La fotografía, en cambio, lo capta casi instantáneamente —hoy, por lo general, a una velocidad que el ojo humano no puede percibir—. El único tiempo contenido en una fotografía es el instante aislado de lo que muestra.

Hay otra diferencia importante en los tiempos contenidos en los dos tipos de imágenes. El tiempo que existe en un dibujo no es uniforme. El artista concede más

²⁷³ Acha, *Teoría del dibujo...*, 134

tiempo a lo que considera importante. Es probable que un rostro contenga más tiempo que el cielo sobre él. En un dibujo el tiempo aumenta conforme al valor humano. En una fotografía el tiempo es uniforme: cada parte de la imagen ha sido sometida a un proceso químico de duración uniforme. En el proceso de revelado todas las partes eran iguales.” (...) La imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la reflexión de la luz; su figuración no está impregnada de experiencia ni de consciencia. (...) Las fotografías no traducen las apariencias, las citan.”²⁷⁴

Pero no es únicamente el lenguaje del dibujo que empleamos, que se encuentra más o menos inserto en nuestra época, con un mayor o menor grado de sincronía con ella, sino también una serie de opciones sobre las cuales decidir, por ejemplo, el trazo, entendido como depositario del gesto, que testimonia y hace tangible a los demás el ejercicio de la mirada y del cuerpo. Crea un compromiso diferente al de la conexión sólo reflexiva; es relevar y comprender la singularidad mediante el dibujo.

“El gesto es un instrumento del pensamiento, una huella que remite a su motivación. De este modo, la utilización de la gestualidad gráfica es la herramienta que mejor se adapta a las necesidades de expresión. El gesto evoca los sentimientos y la herencia cultural de modelos con los que se construye el modo de expresión”²⁷⁵.

El diálogo del dibujo con el espectador es muy diferente al de la fotografía, el dibujo supone con mayor claridad la elección de lo que se dice, por una mediación de la conciencia, aplicando juicios en el transcurso de un tiempo; en cambio en la fotografía hay una huella, que se acepta como aparece. John Berger señala que un dibujo es una traslación, donde se emplea la conciencia:

“Lo que queremos decir con una *huella* puede aclararse si nos preguntamos de qué modo un dibujo difiere de una fotografía. Un dibujo es una traslación. Es decir, cada marca en el papel está relacionada de manera consciente no solo con el “modelo” real o imaginado, sino también con cada marca y espacio ya dispuestos en el papel.” (...) “Cada vez que se evoca una figuración en un dibujo, todo en él se ve mediado intuitiva o sistemáticamente por la conciencia.”²⁷⁶

²⁷⁴ John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 53

²⁷⁵ Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, Madrid: Akal, 2007 106-107

²⁷⁶ Berger y Mohr, *Otra manera de contar*, 51-52

Las trasposiciones que se hacen en el dibujo, de lo mirado a lo trazado, son medios de testimonio de la mirada ejercida, que implican también en ese mismo instante un ejercicio de retención. En el transcurrir se produce una relación, que existe en el tiempo incorporado entre el ver y trazar. Relación que conlleva la memoria: retener, darse cuenta, de lo que se está observando y reproducirlo, es un tiempo heterogéneo según el interés. Segmenta ese mismo momento de contemplación en las anotaciones diferentes, y conduce a *error*. Paul Valéry nos dice:

“A veces me hago ese razonamiento acerca del dibujo y la imitación. Las formas que la vista nos ofrece como contornos son producto de la percepción de los desplazamientos de nuestros ojos, que conjugados conservan la visión nítida. Ese movimiento de *conservación* es la línea.

Ver las líneas y trazarlas. Si nuestros ojos gobernarán por medios mecánicos un *estilote* trazador, nos bastaría mirar un objeto, es decir, seguir con la vista los límites entre zonas de diverso color, para dibujarlo exacta e involuntariamente. Dibujaríamos también el intervalo entre dos cuerpos, que para la retina existe tan claramente como un objeto.

Pero el gobierno de la mano por la mirada es muy indirecto. Intervienen muchas *conexiones*: entre ellas, la memoria. Cada ojeada al modelo, cada línea que el ojo traza se vuelve elemento instantáneo de un recuerdo, y de un recuerdo va a tomar la mano la ley de su movimiento sobre el papel. Hay transformación de trazo visual en trazo manual.

Esta operación sin embargo queda en suspenso durante el lapso de persistencia de lo que he llamado “elemento instantáneo de recuerdo”. Nuestro dibujo se hará por porciones, por segmentos, y aquí es donde se cuelan nuestras grandes ocasiones de error.”²⁷⁷

Estoy haciendo dibujos y no ocupando la fotografía para reproducirla porque me interesa exactamente el ver estos rostros a través del dibujo. Dibujar significa muchas cosas importantes para el tema; entre ellas mirar y conocer mejor lo observado.

“Ver y trazar

Hay una inmensa diferencia entre ver una cosa sin el lápiz en la mano y *dibujándola*.

²⁷⁷ Paul Valéry, *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999, 38

O más bien son dos cosas muy diferentes las que se ven. Hasta el objeto más familiar a nuestros ojos se vuelve otro cuando se aplica uno a dibujarlo: se da cuenta entonces de que lo ignoraba, de que nunca lo había visto de verdad. Hasta entonces el ojo sólo había servido de intermediario.”²⁷⁸

El dibujo de observación comunica el contenido de la lectura de lo que es observado, en tanto representación. Leer y consignar es distinto de emular la apariencia de lo observado. El parecido no se encuentra en la mimesis sino en la interpretación. Que depende de nuestro mirar, sentir y conocer y de la claridad que tenemos de que el dibujo se trata de algo distinto que la cosa observada. La realidad de lo observado es distinta de la apariencia. Siempre nuestra relación es construyendo sentido.

“Todo dibujo de retrato, como documento gráfico que habla del tiempo, del momento, circunstancias e intenciones de la mirada del retratista, informa antes mucho más de todo esto que del propio retratado.

La obsesión por encontrar el parecido con el retratado (sobre todo en dibujos primerizos) conduce con frecuencia a olvidar que antes que un retrato es un dibujo, y esta condición determina su propio proceso constructivo.”²⁷⁹

La lectura de lo observado al dibujar se desmenuza en recorridos: va generando significaciones variadas, las que ocupan más o menos tiempo según el interés que nos causen. Y se traducen al soporte con los recursos de un lenguaje aprendido y desarrollado, que constituye una marca de nuestro estar situados.

Dibujar a los detenidos desaparecidos me permite establecer la conexión de esa fotografía con el presente para mí, que no los he conocido y que no disponía de imágenes de ellos almacenadas en mi memoria. Al momento de dibujarlos los traigo al presente. La fotografía siempre está en el pasado cuya continuidad está interrumpida por esa captura, el dibujo actualiza en el sentido de mostrar que ese objetivo visual está siendo visto.

“Una fotografía detiene el flujo del tiempo en el que una vez existió el suceso fotografiado. Todas las fotografías son del pasado, no obstante en ellas un instante del pasado queda detenido de tal modo que, a diferencia de un pasado vivido, no puede conducir nunca al presente. Toda fotografía nos presenta dos mensajes: un mensaje relativo al suceso fotografiado y otro relativo a un golpe de discontinuidad.

²⁷⁸ Valéry, *Piezas sobre arte*, 37

²⁷⁹ Díaz, *El dibujo del natural en la época ...*, 219

Entre el momento registrado y el momento presente en que miramos la fotografía hay un abismo. Estamos tan acostumbrados a la fotografía que ya no registramos conscientemente el segundo de estos mensajes gemelos, salvo en circunstancias especiales: cuando, por ejemplo, la persona fotografiada nos era familiar y ahora está lejos o muerta. “²⁸⁰

Esta representación en dibujo existe bajo la aceptación de que es posible impugnando la habitual. Aceptar esta extrañeza —la de impugnar— significa abordar lo que parece no abordable, y en mi caso hacerlo desde un sitio que no es el del familiar, de quien se considera con naturalidad tiene derecho a hacerlo; sino desde alguien que considera necesario mirarlos, proponer otras miradas y entender esta imagen desde una polisemia; la que, siempre va a estar referida a una imagen estable en el archivo.

Como un punto de partida está la imagen de la fotografía que conocemos, afirmando que no es imagen suficiente; aunque es un referente compartido: el punto de encuentro, que articula la memoria individual y la social; quedando el dibujo que realizo vinculado a ello, y siendo necesario mostrarlo expresamente con, por ejemplo, la exhibición del dibujo junto a la fotografía. Los dibujos requieren ser contextualizados con las fotografías y textos de los archivos porque las identidades y los marcos sociales de memoria resultan imprescindibles. La lectura que estoy pretendiendo a través del dibujo es, por ejemplo, completamente distante de la manipulación digital de imágenes, con la que se crean identidades falsas a partir de fragmentos ficticios o tomados del real.

En la fotografía confluyen las memorias e imágenes mentales de familiares y no familiares al representarse al detenido desaparecido. El significado de la fotografía constituye un marco social de memoria, su lectura no demanda mayor desciframiento, remite a la sociedad y época en la cual fue tomada; si además se da su presentación asociada a derechos humanos, o a un cartel, la memoria social se completa con la concepción desaparecido o ejecutado político, si dice ¿Dónde están?, la filiación a un contenido es completa.

La memoria de cada uno de nosotros posee un marco social, real, que la explica y que permite que ese fragmento de la memoria privada del familiar, que trascendió a lo público, exista, y se comparta: “es imposible concebir el problema del recuerdo y de la localización

²⁸⁰ Berger y Mohr, *Otra manera de contar*, 47-48

de recuerdos si no se toman como punto de aplicación los marcos sociales reales que sirven de puntos de referencia para esta reconstrucción que denominamos memoria.”²⁸¹

El marco social real proviene desde los acontecimientos que recordamos hasta la actualidad en que acontece algo distinto: que es que se sabe que los representados en cada una de esas imágenes, no son ampliamente reconocidos como merecedores de verdad y justicia. De esto último pueden ser partícipes aquellos que no estuvieron antes, e incorporar desde allí, en función de ver en ellos a seres humanos.

La memoria social está abarcando generalizadamente la capacidad de identificar, de establecer la relación entre detenido desaparecido, fotografía e identidad, sin que eso signifique necesariamente mirar a ese ser humano. Encuentro allí, una reafirmación de la ficha, que debiera ser trascendida, o complementada, para llevarla más allá del sesgo e incompletitud que necesariamente implica. Puedo considerar que la fotografía de archivo es una marca Positivista en nuestra memoria, originada en la necesidad de objetividad, la que me parece que pudiera complementarse con la mirada subjetiva. Considero necesario contribuir a que las personas se detengan a mirar.

Entendemos la imagen de un rostro como un retrato cuando vemos en él señas de identidad. La imagen de un retratado nos trae su presencia porque reconocemos una identidad reflejada en él. Pero aún si no conocemos a la persona retratada, asumimos que estamos frente a una persona en particular. Y esto es un código cultural compartido.

“En general, distinguimos de manera inmediata un retrato de cualquier otra representación de la figura, y sobre todo del rostro humano, porque la imagen se concentra y se organiza en torno al parecido con un individuo. La capacidad de evocar la “presencia” de un sujeto propia del retrato es lo que constituye su fascinación principal y lo que ha hecho de él uno de los géneros artísticos más practicados en la cultura occidental, más allá de todas las transformaciones de función y de medio expresivo del arte. Tal capacidad evocadora del retrato es la que lo sitúa, de diversos modos y en distintos niveles de análisis, en una relación originaria e imprescindible con la memoria.”²⁸²

Como ya he dicho, esa presencia la concibo momentánea: una sensación efímera, capaz de permitirnos establecer un vínculo a través de la mirada, pero inmediatamente situado en un marco de extrañamiento. Lo anterior pudiera parecer contradictorio, pero en

²⁸¹ Halbwachs, *La memoria colectiva*, Prefacio, 8

²⁸² Giovanna, Pinna, “*El retrato como huella de la memoria*”, en *Estética de la memoria*, editado por Faustino Oncina Coves y María Elena Cantarino Suñer, (Valencia: Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2011), 31, DOI: [10.13140/RG.2.1.1452.5929](https://doi.org/10.13140/RG.2.1.1452.5929)

realidad se refiere a que reconocemos el rostro de otro, pero no nos encontramos junto a él como si se viviera una continuidad entre nuestra realidad y la del retratado, sino como dos situaciones distintas. Hay algo de verosimilitud necesaria, de convicción, de participación.

El otro es reconocido aun cuando estamos ante un rostro indistinto. Cuando esa presencia posee diferenciaciones, aumenta nuestra noción de alguien concreto.

Las imágenes borrosas:

Es en virtud de la necesidad de una identidad y prueba de existencia de vida que estas imágenes salen a la luz pública, por ello, y aunado a la existencia de maniobras de ocultamiento e impunidad, para mí no resulta satisfactorio o suficiente la representación borrosa que se remite a la noción de vaga o ambigua imagen en la memoria, de persona desaparecida en un gesto, por ejemplo, de Informalismo como lo es un borrón o mancha.

Tratamiento presente en obras tempranas del tema, en momentos dictatoriales, donde el borramiento, la mancha, la tachadura comunicaron desaparición. Hoy sucede que no sólo han desaparecido, sino que se requiere un distinto tratamiento porque no han sido hallados, no se conoce la verdad, hay impunidad, ya no estamos en dictadura y existe en algunos sectores el ánimo de no nombrarlos, de no verlos, de no dar cuenta de nuestra relación con ellos —como sociedad—, inclusive de ocultarlos. Construir imágenes de relación con ellos, de lectura de su rostro, es elaborar una tensión acerca de qué tanto podemos acercarnos, nombrarlos desde nuestra subjetividad y tocar algo que pertenece de una parte a un ámbito muy privado y personal y de dolor, pero también es una imagen publicada pero negada en parte del contexto social.

En aquellas imágenes multicopiadas de detenidos desaparecidos, muchas veces muy borrosas, esa noción de la presencia de un retratado pierde energía o fuerza. Fueron imágenes que, al menos durante un período, de tanto reproducirse a partir de otras reproducciones para circular, iban perdiendo definición, sin que, en su mayor parte, se encuentren demasiado degradadas, lo que portó un doble significado: la desaparición por el borramiento, que es también por la circulación y sus circunstancias. Eso, con las mejoras tecnológicas, después cambió, la calidad de las reproducciones llegó a un equivalente con la calidad de los originales. Y no es un asunto de calidad de la reproducción: no se trata aquí de reaccionar a una imagen porque no cumpla lo que, actualmente, se encuentra muy difundido en los medios, donde la imagen técnicamente borrosa es desplazada contemporáneamente por una percepción acostumbrada a la perfección de la nitidez; estas imágenes han pasado por diferentes grados de resolución

según los medios de que se ha dispuesto para reproducirlas inclusive hoy en día una imagen simultáneamente aparece borrosa o nítida en diferentes publicaciones, y eso forma parte ya de la imagen misma, es decir es muy admisible que estas imágenes no tengan buena resolución, y que conozcamos una misma imagen en diferentes calidades, lo que es distinto de elaborar difuminaciones de las mismas, que es una solución que creo hoy no es acorde a la realidad política.

Entiendo que la empatía que nos nace, pasa por una necesaria identificación del otro como un sujeto, individual; alguien, concreto, no un ser indiferenciado de otros. Eso requiere un grado de diferenciación y en este caso de semejanza. Pero no necesita una mimesis pulcra documental —un ilusionismo— ni una diferenciación estrictamente apegada a la semejanza o exacerbada en caracteres. Sólo requiere una cantidad suficiente, y no total, de datos: que se note, que suceda que, al involucrarnos con la forma en nuestra observación, obtengamos el parecido. No requerimos una mimesis seductora o mágica que los extralimite al extremo de traerlos de vuelta (imposible). No es tampoco la nitidez plana de las imágenes digitales a las que nos vamos habituando, pues las imágenes contemporáneas a éstas, poseen una forma de definición distinta proporcionada por los granos en el negativo de la fotografía que proporciona un volumen, que algunos leemos como perteneciente a una época.

Como señala Beatriz Sarlo, las imágenes hacen “a los seres humanos y a las comunidades”; en un primer momento al ser percibidas se quedan en nosotros, luego las vamos elaborando en el tiempo.

“Las imágenes persuaden sin argumentar según los modos de la retórica tradicional. Impactan y luego hacen su trabajo, de manera instantánea o lentamente. Las recordamos, hablamos de ellas y construimos, recién entonces, un argumento. Su pedagogía es por sorpresa o diferida. Tienen dos tiempos: el de la percepción y el del recuerdo. Somos un depósito de imágenes, que recordamos a veces con imprecisiones, pero también con persistente terquedad.” (...) “Acontece en todas las culturas, en todas las épocas. Tiene una dimensión antropológica, además de la muy evidente dimensión social. Hace a los seres humanos y a las comunidades. Y uso este verbo, hacer, en un sentido fuerte. Intervienen dando forma a la vida pública y a la

privada. No hay política ni creencias sin imágenes. Son instrumentos de la comprensión y de la identidad.”²⁸³

Las imágenes ayudan a recordar. Los retratos en mi opinión, pertenecen a lo que Jelin, hablando del marco social de la memoria según Halbwachs, llama: “la matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales”; esto creo obedece a dos razones fundamentales, una, por el sólo hecho de ser retratos ya pertenecen o ingresan en dicha matriz grupal que sitúa recuerdos individuales, como sucedería con cualquier retrato, otra porque han sido socializados en un contexto específico que los legitima.²⁸⁴ Y en este caso particular, los retratos aportan connotaciones que enriquecen y determinan dicho marco social.

La fotografía no sólo es parecida a la persona, como puede serlo una pintura, una escultura, una silueta, etc.; la fotografía es una huella de luz impregnada en una superficie, es registro, prueba de la existencia en ese sentido y también dato de un instante preciso en el tiempo, que da cuenta de un aquí-ahora, y que, al verla, nos remite necesariamente a un pasado.

“La formulación de la fotografía como huella tiene una larga historia. La identificación de la imagen fotográfica como huella o índice es formulada por primera vez a fines del siglo XIX por el lingüista Charles Peirce, quien divide los signos en íconos, índices, (categoría en la que incluye, además de las fotografías, el humo y la ceniza como indicadores de la existencia previa de un fuego) y símbolos. Esta idea, que aparece también en los ensayos de Walter Benjamin en los años treinta y en los textos de André Bazin en los años cuarenta, se vuelve predominante en los ensayos sobre el medio fotográfico desde mediados de la década del setenta.”²⁸⁵

“Hasta la aparición de la fotografía y más aún del cine, las artes plásticas, sobre todo en el retrato, eran los únicos intermediarios posibles entre la presencia concreta y la ausencia. La justificación se centraba en el parecido, que excita la imaginación y ayuda a la memoria. Pero la fotografía es una cosa distinta: No es ya la imagen de un objeto o de un ser sino su huella. Su génesis automática la distingue radicalmente de

²⁸³ Beatriz Sarlo, “Persuasión de las imágenes. Estéticas sociales y políticas”, en *Cátedra Lechner* UDP, 2012, 21

²⁸⁴ Jelin, *Las tramas del tiempo*, 423

²⁸⁵ Ángeles Donoso Macaya, “Re-pensar la memoria fotográfica; desplazamientos e irrupciones del retrato fotográfico durante la dictadura militar en Chile”, en: *Des/memorias: culturas y prácticas mnemónicas en América Latina y el Caribe*, editado por López-Labourdette, Spitta, S., Wagner, V. (Barcelona: Red ediciones S, 2017), 36 -37

otras técnicas de reproducción. El fotógrafo procede, con la mediación del objetivo, a una verdadera captura de la huella luminosa: llega a realizar un molde. Como tal, trae consigo, más que la semejanza, una especie de identidad (el carnet del mismo nombre sólo es concebible en la era de la fotografía).²⁸⁶

El retrato fotográfico es desde ya, un recurso contra la muerte. En su captura existe la noción de posteridad y memoria. Es pasado. Cuando sólo conocemos al desaparecido por ese retrato, es más clara la noción de lo que ya no es. Un espacio-tiempo que Barthes caracteriza como “local, inmediato y temporal anterior”:

“Barthes vio en la temporalidad de la fotografía una nueva categoría del espacio-tiempo: “local, inmediato y temporal anterior” “conjunción ilógica del *aquí* y del *antano*”. La fotografía nos muestra una realidad anterior y aunque da una impresión de idealidad, no se la recibe nunca como algo puramente ilusorio: es el *documento* de “una realidad de la que nos hallamos fuera del alcance”.²⁸⁷

En el dibujo aunque sepamos que estamos ante el retrato de alguien que ya no está, se ha acumulado un tiempo de contemplación y de realización.

“..., el tiempo de la mirada diferencia de manera notable al dibujo y la fotografía. Por un lado, no se puede dibujar todo lo que se mira, hay que elegir y detenerse. Mirar para dibujar exige un tiempo para poder pensar, aprehender y representar lo que se mira. La reflexión sobre la reproducción fotográfica es contemplativa y analítica, pero no modifica la construcción obtenida mecánicamente...²⁸⁸

La fotografía de retrato nos trae siempre al retratado desaparecido desde su presencia anterior; siempre está allí su presencia para hacer valer, en este caso con suma importancia, que existió, es tautológica y puede dejar de serlo por un acto secundario, de reflexión como señala Barthes: “tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente. Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo”²⁸⁹, o también de aproximación reflexiva y sensible a la vez, como creo que es el acto de interpretar en dibujo lo fotografiado. El retrato fotográfico es un tipo de registro sujeto a la mecánica del dispositivo que se emplea. En el dibujo el marco de actuación — siempre y cuando se aparte de la concepción académica que define un marco de

²⁸⁶ André Bazin, *Qué es el cine*, (Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1990), 173

²⁸⁷ Marta Zátonyi, *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*, (Buenos Aires: la marca editora, 2016), 57

²⁸⁸ Díaz, *El dibujo del natural en la época ...*, 93

²⁸⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida Nota sobre la fotografía*. (Buenos Aires: Paidós, 2004), 27

actuación canónico que registra— proviene del criterio, emotividad, disposición o actitud, experiencia y conocimientos de quien dibuja. En palabras de Aceves Navarro: “Entre la academia y lo que hacemos existe una importantísima variante: ellos registran, nosotros damos una opinión.”²⁹⁰

En el dibujar hay un tipo de aproximación, reflexiva y sensible, distinta, porque el compromiso expresivo que se puede desplegar no sólo determina el cómo hacemos el dibujo, sino que tiene un campo más gestual de acción: involucra el cuerpo, el asimilar corporalmente la forma observada y devolverla procesada por nuestra opinión en una expresión según lo que queremos decir. No sé si con una mayor libertad que en la foto, pero sí, indudablemente, con un pasar por el cuerpo y en un proceso de construcción que incorpora tiempo de realización que no se desenvuelve mecánicamente, va tomando caminos y desechando otros en el proceso, en un diálogo con la forma observada y/o la lograda en el soporte, con las variedades y cualidades de los materiales, con todas las interacciones de elementos en juego y manifestaciones de recursos formales. Hay una entrega en el ver para poder captar la forma donde se conjuntan el adentro y el afuera nuestro. Como explica el artista pintor y dibujante, profesor Aceves Navarro:

“Pueden hacerlo proporcionado o desproporcionado, pueden mezclar materiales, tinta, acrílico, carbón; pueden resolverlo con los trazos que quieran: manchas, rayas, puntos, líneas onduladas o rectas y jugar con colores...pero lo importante es meter la Forma en ti, y cuando salga, que diga algo de ti. Lo que tenemos dentro estuvo fuera antes.”²⁹¹

Porque al dibujar hacemos —materialmente— la forma, lo que implica una gran cantidad de decisiones y de posibilidades de ejecución, que se van sucediendo en el momento y provienen de vivencias personales acumuladas en el tiempo, significa estar allí en un diálogo. El trabajo con la memoria se trata del proceso de elaboración del retrato. Si la fotografía capta la huella luminosa, el dibujo capta la expresión gráfica de la propia mirada de quien dibuja. Y esto significa explorar, aceptar el desorden y las contradicciones que pueden resultar, y el dar por conocido. Significa salir al encuentro. Significa darse cuenta de cosas que no se habían visto en un primer golpe de la mirada sobre la fotografía que teníamos por ya sabida.

²⁹⁰ Maritere Martínez, *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, México: s/ed., 2014, 275

²⁹¹ Martínez, *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, 210

Fotografía y referente no se separan, "...el referente se adhiere" (Barthes, 1980) pero las fotografías no son lo mismo que lo que fotografían. Detrás del lente alguien define, toma decisiones según sus conceptos e intenciones, situado en cierto momento histórico y lugar, ejerce la mirada al igual que el dibujante: existe un aporte a la construcción de significado a una captura, que está basada en una tecnología usada, un aparato tecnológico que colará la luz según su índole técnica, las características de su lente, para que impregne la imagen en una superficie que va a pasar por procesos de revelado e impresión. Las fotografías no poseen la objetividad que comúnmente les atribuimos, la realidad que nos aportan ha sido reducida, presenta semejanza, pero comporta transformaciones. Cómo circulan también influye: accedemos a ellas o no, conocemos las que nos es dado conocer. En nuestro caso constituyen el dato visual de lo real y no disponemos de otro. Y nos es suficiente.

En la fotografía está la presencia del retratado, pero no está libre de mirada sobre esa presencia, con las herramientas de la fotografía. En el dibujo a partir de la foto, se trata también de la mirada, es la mirada la que se hace presente, la mirada sobre el retratado en la fotografía. La presencia del dibujante en la elaboración está en el trazo, el gesto, la selección; también en los medios que elige. Dibujar no es traer a la presencia sino mostrar que ejercemos un vínculo: el de mirar con las herramientas del dibujo. Es ese mirar el que va a tener importancia para mí.

El retrato fotográfico del detenido-desaparecido derivó protagónico en el reclamo por los derechos humanos porque el atentado contra éstos tuvo en la desaparición de personas una característica fundamental y permanente. La desaparición se convirtió en emblema de los acontecimientos atentatorios a los derechos fundamentales. El retrato unido por un alfiler de gancho a las ropas, situado en una pancarta, con o sin un texto, se hizo imagen, la que fue más compleja aun cuando mostró al familiar, y al grupo de familiares, muchas veces en el contexto de los Tribunales de Justicia. Y a raíz de ello, esos retratos en particular adquirieron una posición, que los convirtió en representativos del contexto social, político y cultural de la desaparición forzada en Chile, así como sucedió con los demás casos en el Cono Sur, han llegado a ser un símbolo universal.

La imagen representativa se inicia históricamente con la fotografía que se muestra para que la persona pueda ser reconocida, la que pasa a ser reclamo por la aparición con vida. Reconocido para ser encontrado, reivindicado; imagen para mantener viva la memoria y que también interpela a nuestra mirada y responsabilidad frente a los hechos, que tiene una presencia contemporánea y global, proviniendo desde distintas realidades

donde la imagen individual de personas concretas ha quedado asociada a la memoria de acontecimientos históricos.

Las fotografías cumplen eficientemente una función práctica:

“...la importancia de la materialidad y la reproductibilidad de las fotos, y cómo estas características les hacen útiles en la implementación de políticas de la memoria. Las fotos no se gastan, no se acaban. Se pueden reproducir en posters, en banderas y libros, en revistas y periódicos.”²⁹²

La fotografía de los detenidos desaparecidos es capaz de generar vínculo porque las fotografías producen un impacto emocional y conexión personal que nos coloca en posición de testigos emotivamente involucrados:

“...no es solamente su supuesta relación con la verdad lo que hace de las fotografías una herramienta importante para las luchas por la memoria, sino especialmente su fuerte impacto emocional y su capacidad de despertar sentimientos de conexión personal con lo que está siendo representado.”²⁹³

“Su impacto emocional convierte a las fotos en objetos cualitativamente diferentes de los documentos escritos y otros “vehículos” de memoria. A su vez, mirar fotos de catástrofe nos pone en la posición de testigos, y amplía la colectividad del “nosotros”, de quienes deben recordar para no repetir.”²⁹⁴

Pero dicho vínculo tiene relación con la empatía existente con los contenidos relacionados. Es una imagen que reconocemos por su función representativa y simbólica.

Plasticidad de la memoria, estrategias. Aparición pública de lo individual

La memoria posee una plasticidad sujeta al momento y a las necesidades en él. La participación social no es un asunto de tener el poder, desde la individualidad, de fijar la memoria; dado que la participación social forma parte de la existencia de la misma. Es decir, los ejercicios de memoria que uno haga requieren de existencia dentro del marco social, y de no tenerla, no adquieren peso o siquiera existencia como tales. Pero las acciones que uno toma, como lo es hacer estos dibujos, no son por estar destinadas

²⁹² Victoria Langland, “Fotografía y memoria”, en *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, compilado por Elizabeth Jelin y Ana Longoni (Madrid: Siglo XXI, 2005), 91

²⁹³ Langland, “Fotografía y memoria”, 89

²⁹⁴ Langland, Op. Cit., 90

necesariamente a algo, corresponden a necesidades reales, propias, extensibles o comunicables y compartibles, también.

Poseo la ventaja de no hablar desde una posición autorizada. Existe un pequeño espacio de restitución de la libertad en la forma de conducirnos cuando consideramos que, si la desaparición fue un acto para controlar el actuar de la sociedad mediante el amedrentamiento, el acto de recordar existe y ha de permitirse el espacio, respetuoso, pero posible más allá de los controles, los estándares de archivo, la prueba, etc., que, si bien son necesarios y eficaces en determinados contextos, no tendrían por qué ser el punto donde comienza y termina la memoria. Sin embargo considerarlo respetuoso significa, inicial y básicamente: informado. Esto, con base en la investigación documental disponible en Archivos, en libros, artículos, películas, que representan tanto la información disponible, como la reflexión que la sociedad ha logrado en un plano político, ético, afectivo.

Milena Grass realizando el análisis de la película *Imagen latente* en su tesis doctoral, señala:

“los elementos verdaderos posicionan a la obra en el espacio de la reflexión sobre el campo social, político y ético, y los elementos ficcionales permiten el despliegue de la acción y el conflicto, y la restitución del mundo de los afectos, que las investigaciones históricas o judiciales eliminan y que es lo que permite justamente la función reparadora del arte....sería justamente esta cualidad de indiferenciación entre la realidad y la ficción y entre lo culto y lo popular, lo que permitiría operar al arte en el terreno de la elaboración del trauma colectivo, porque ya no habría dos planos estancos sino un mismo terreno sin fronteras donde lo que realmente importa es la pregunta por la integración del pasado en el presente como parte del relato que configura nuestra identidad individual y colectiva.”²⁹⁵

El trabajo busca representar en alguna medida, pero no busca ser representacional, completo, puro: está claramente contaminado con la visión situada en el presente. Que sea desde el presente significa muchas cosas, la principal es que nos situamos en el marco de concepción del detenido desaparecido que detallé al principio. Mi trabajo busca

²⁹⁵ Milena Grass Kleiner, *Memoria intermedial: Villa Grimaldi en el cine, la novela y el teatro chilenos: Imagen latente (1987), Pablo Perelman, El palacio de la risa (1995), Germán Marín, Villa + Discurso (2011), Guillermo Calderón*, Tesis (Doctora en Literatura), Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica. Facultad de Letras, 2015), <https://doi.org/10.7764/tesisUC/LET/15632>, 318-319

que exista un entendimiento e identificación en el plano de lo imaginario, produzco nuevas imágenes de ellos. Quienes no pasamos directamente por la experiencia de estar detenidos, o de ser familiar directo de alguien desaparecido, poseemos, si es que nos ha interesado el tema en alguna medida, un imaginario respecto de esas personas, podemos evocar en algo —en el sentido de sugerir, invocar— una cercanía con ellos y podemos, como lo hago yo, ocupar el archivo fotográfico para hacerlo.

La memoria es un espacio que tiene también una dimensión de libertad, aunque no sea libre a todo evento; y una característica inestabilidad. La memoria si bien requiere de lo social para existir, es, inexorablemente, subjetiva, personal y dinámica. Y en tanto personal, se aparta de la versión oficial y siendo una versión, se encuentra más próxima a la condición humana, que es lo que ha sido dañado. Es una memoria que está atravesada por la tragedia, que se posiciona también desde el dolor y desde la lucha política.

Al ser la memoria una referencia personal, una huella que el pasado dejó de una manera particular en cada uno de nosotros, acudir a ella es un recurso para afirmar el valor de aquello que habiendo existido y siendo importante para nosotros, pudo quedar fuera de registro social al ser sancionado como irrelevante. Recordamos involuntariamente y también traemos a la memoria aquello que, en nuestro libre albedrío, podemos traer.

El recuerdo sucede en lo cotidiano, la negación al olvido tiene lugar entre pequeñas llamadas de atención que nos puede hacer la calidad de una tela, la imagen de un estampado, un olor, un pedazo de un lugar. Lo cotidiano a veces nos cuele involuntariamente la memoria a través de la imaginación.

Una memoria que se remonta más atrás que los hechos de la dictadura, es decir, personas dignas de memoria por el hecho de ser vidas, que merecen ser vividas, que sufren un desgarró brutal que los convertirá en sujetos de memoria para un *Nunca más*; personas como nosotros, para las cuales se tiene empatía. Rancière, refiriéndose a la supuesta restricción del lenguaje poético para hablar de los genocidios, señala que Jaar cifra la indiferencia frente a las víctimas en su pérdida de individualidad detrás de un concepto, a la pérdida de su capacidad de interpelarnos:

“pero esta manera de proteger de los preciosismos del lenguaje a las “víctimas” del genocidio es precisamente una manera de depreciarlas, designándolas como si fuesen el rebaño, listo para el sacrificio, de los que no tienen nombre y que se encuentran fuera de los juegos del lenguaje, Y justamente es allí que se encuentra, descubre Alfredo Jaar, la razón profunda de nuestra indiferencia. No es que veamos

demasiados cuerpos que sufren, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos que no nos devuelven la mirada que les dirigimos, de los que se nos habla sin que se les ofrezca la posibilidad de hablarnos.”²⁹⁶

Una estrategia para representar la memoria es tomarla primero que nada como un proceso de trabajo que admite una pluralidad de abordajes, de modos de construir, de establecer nexos y emplear las superposiciones como una manera de dar existencia material a cómo recordamos, que recuerda un fragmento de vida, recuerdo que no puede iniciarse en un momento específicamente predeterminado: el momento de la tortura y/o la muerte ni tampoco en el momento de la fotografía de filiación o en la fotografía disponible para identificar, la fotografía que es prueba y documento y que muchas veces ajada, o demasiado invadida por la luz e incluso, muchas veces la única disponible, puede o no ser muy completa idea del rostro, no necesariamente fiel; o quizás demasiado precisa, contrastada o retocada; es la imagen de la persona, pero tan solo la imagen pasada, documental, de un punto en su trayectoria. Una imagen que posee una mirada que nos devuelve la nuestra, o que se pierde detrás de unos lentes oscuros, o apenas se divisa.

La memoria auténtica es caprichosa y regresa a momentos de infancia, a un color, a un olor, a una imagen. La memoria se asemeja mucho más a un montaje que a un archivo, es decir, se asemeja más a un mapa, a un Atlas, a un mapa conceptual de múltiples vías. A un montaje que exhibe los contrastes en proximidades de los elementos relacionados por un entendimiento, que es el que se elabora para comprender.

El ser humano perdido en esa desaparición, a pesar de los anhelos, podrá no ser encontrado físicamente. Encontrarlo con la memoria es un acto sucesivo de encuentros, que evocan y que nunca encuentran definitivamente, sino que realizan un alto en el camino de la búsqueda con la identificación de algún vínculo, para sólo saber que ese encuentro no es total. La memoria es algo inconcluso porque elabora presente en su búsqueda de recuerdo.

En este caso, ha sido importante que el proceso de trabajo se encuentre más o menos indeterminado, trabajo con algo que no sé cómo va a funcionar. Estrictamente hablando, no estoy haciendo memoria, sino trabajando con un elemento —la fotografía— que pertenece al ejercicio de memoria que públicamente se hace.

²⁹⁶ Ranciere, Jaques, “El teatro de las imágenes”, en: *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*, Didi-Huberman, Georges et al (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008), 77

La relación buscada con los hechos quiere ser sensible e inteligente, pero no se trata de hacer una argumentación. Es un espacio de experimentación, de duda, menos explicativo, no ilustrativo.

El trauma de la desaparición tan solo puede ser evocado, pero no se cierra, no se supera:

“Entonces, si no hay relato propiamente tal, si la concatenación de escenas e imágenes es suelta, ¿de qué trata la película? Creo que *Imagen Latente*, más que contar una historia, como es habitual en el cine de ficción, o desarrollar un argumento crítico como ocurre en el documental, nos pone frente a la imposibilidad de construir un relato que elabore el trauma de la desaparición y permita dejar atrás el pasado. Lo que hace es situarnos frente a la falta de sentido y la dificultad de organizar narrativamente una experiencia traumática integrándola a la construcción que nos damos de nuestra propia identidad.”²⁹⁷

Una superposición de lenguajes y materialidades como modo de afirmar que no hay uno que pueda dar cuenta, que ni aún varios con sus diferentes especificidades son capaces de cubrir un amplio espectro de posibilidades de evocación, que se trata de una elaboración diversa, y con continuidad y evolución en el tiempo.

Más allá de monumentos, (que son planteamientos lineales, concluidos, que hacen de la memoria un ritual), la memoria histórica para mí requiere de la sensibilidad que concite en las personas. Lugar de memoria es lugar de tortura, muerte y memoria, es una forma particular de memoria, que posee su ámbito específico, es memoria necesaria, y es útil para un *Nunca más* didáctico, que muestra el lugar, la historia, que le da relevancia a los hechos. Pero la memoria con la que veneramos la vida, la que nos dice que no nos es dado destrozar al otro, que se opone al delito de lesa humanidad cometido contra el individuo, es la que nos pone frente al otro como un igual. Es la memoria que se integra con los propios intereses. Cuando lo recordamos como ser querido, disponemos de retazos evocadores que nada tienen de formales o estructurados por cronologías. La memoria del *Nunca más* (que es la del no al genocidio: válida y necesaria), y la del ser querido y cercano, son modos distintos de hacer memoria, tienen formas distintas de manifestarse.

²⁹⁷ Grass Kleiner, Milena, *Memoria Intermedial. Villa Grimaldi en el cine*, 167-168

Apariencia vs. Involucramiento. Mirada transformadora

Hay una carga de estandarización en la imagen que proviene del archivo, se presenta ordenada, cohesionada, esquemática. Esa homogeneidad como señala Nelly Richard²⁹⁸ y veremos más adelante, construye “una representación homogénea de la historia y de sus víctimas” lo que proviene tanto desde la vertiente de Familiares, como desde la del oficialismo del período de transición a la democracia. La homogeneidad representacional sucede a pesar de la particularidad de cada caso, porque predomina su carácter emblemático y el marco en el cual se presentan, que lo refuerza —que es el de la lucha y del derecho internacional. Son víctimas en virtud de sus principios y consecuencia, detenidos desaparecidos y ejecutados políticos y torturados, nos remiten a lo peor de la expresión del horror y de la conculcación del Estado de Derecho, a hechos históricos esenciales para explicar la sociedad actual.

Mientras no hayamos mirado lo suficiente, no repararemos en la particularidad de sus expresiones, la diferencia en sus formas; aunque estén allí presentes. Es la diferencia lo que humanamente nos ayuda a acercarnos a mirar.

Como ya he dicho, esta imagen toma una primera connotación de la función primordial que cumple al hacerse pública en el archivo, así como en las performances en la calle: la función de identificar y dar fe de su existencia. Cada una por definición nos presenta objetivamente una analogía con el sujeto representado: asumimos su correspondencia y la particularidad que le distingue e identifica (pero hay cierta capa cósmica en esta forma de identificar). Posee, además, otras connotaciones, que no están convocando ni se centran en las características individuales: invoca los derechos humanos, los delitos de lesa humanidad, la movilización del colectivo; en suma, un lugar en la situación histórica. Es parte de un archivo con las características descritas, y eso significa que los motivos de reunión de las imágenes son más gravitantes que sus circunstancias de producción: es secundario o irrelevante cómo fue compuesta cada foto, en qué momento, etc.

Esta versión unitaria de la narrativa, sin apertura, es limitada en su alcance porque no dialoga, sino que tiende a elaborar una distancia. Los presenta como una imagen total, hasta cierto punto cerrada, no dispuesta a interpretación sino a los absolutos. Además, el conjunto tiende a borrar la subjetividad, la diferencia, inclusive en una época, la identidad política. Esto se acentúa cuando a menudo la imagen está tomada de la foto carnet, que es imagen registral, y que está sometida a estándares biométricos de identificación.

²⁹⁸ Richard, *Crítica de la memoria*, 19-20

Resulta necesaria, en forma complementaria, una imagen que proponga otra mirada. El arte comunica una experiencia de la verdad desde otras determinaciones, capaces de apartarse también de estas funciones de identidad y denuncia, y vinculándolas a otras experiencias que tenemos del mundo, en el que existe un espacio interpretativo al que estamos abiertos, y poder decir lo que historia y archivo no pueden.

“No es sólo que la tradición histórica y el orden de vida natural formen la unidad del mundo en que vivimos como hombres; el modo como nos experimentamos unos a otros y como experimentamos las tradiciones históricas y las condiciones naturales de nuestra existencia y de nuestro mundo forma un auténtico universo hermenéutico con respecto al cual nosotros no estamos encerrados entre barreras insuperables sino abiertos a él.”²⁹⁹

No debiéramos contar sólo con algo que nos deriva hacia una ficha de datos sucintos. Los hechos a los que nos estamos refiriendo se encuentran en su mayoría impunes; sin embargo, han sido acreditados, lo que permite apartarse de la responsabilidad de elaborar la imagen veraz, registro necesario para afirmar una causa de desaparición forzosa:

“el imperativo del registro llevó a la exigencia de que no se distorsionara lo ocurrido mediante representaciones inadecuadas. La narración (o la imagen) testimonial está asociada a una pretensión de verdad irrenunciable y se encuentra necesariamente circunscripta por las restricciones externas fijadas por la evidencia material disponible”³⁰⁰

La memoria social no es unitaria, no se encuentra unificada en un relato en torno a las desapariciones, la comunidad concreta, real, es mucho más rica y diversa, tanto la de las víctimas como la sociedad en su conjunto. De alguna manera la imagen puede recoger esa diversidad, y también las necesidades interpretativas, desde un sentido participativo de la sociedad civil. Como una manera de contribuir a un acercamiento afectivo, una reflexión en torno a la empatía con el otro, en el entendido que la memoria es el rescate de una subjetividad.

El dibujo es la posibilidad de hacer un retrato que se dirija a conocer, acercarse y homenajear; es proceso y por tanto un tiempo de mirada. Dialoga, involucra el cuerpo de quien lo efectúa y arroja precisamente una no matemática versión de la persona, al no

²⁹⁹Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2003),10

³⁰⁰ Kwiatkowski, N. y Burucúa, J, *Los límites de la representación...*, 3

reducirla a un “único código de equivalencia” como el pensamiento positivista vio en las posibilidades de la fotografía: muy hábil para las pretensiones taxonómicas de los persecutores de criminales y ocupado en no involucrarse afectivamente.

Compartir la memoria así elaborada es compartir un proceso de vivencias que van apareciendo en forma no lineal y que se superponen develando en ese proceso mejores y más ricas significaciones.

La memoria se presenta y comunica en múltiples sentidos, ha de estar abierta y no restringirse a lo que pueda ser un sentido tradicional. Esa es una manera de que esté presente hoy, desde lo que hoy requerimos de ella. Una de las mejores maneras de que esto pueda suceder es trabajando el tema permitiendo que se desenvuelva como un proceso, que incorpora reflexiones, arrepentimientos, búsquedas y se va constituyendo.

Es una posibilidad que se abre por encontrarnos en otro momento histórico: emergen otras miradas, ya no únicamente la de los familiares directos. Considero que mi trabajo tan sólo se trata de otra forma de nombrar a los que hemos conocido en fotografías, un acto que muestra el anhelo de un vínculo con el otro.

La afectividad ha quedado circunscrita al ámbito de la privacidad del familiar, siendo necesaria alguna expresión de la misma por parte de la sociedad. Significa aperturas de ambas partes, pero en ningún caso a todo evento.

Nelly Richard nos hace el planteamiento respecto del no exigir miradas monolíticas:

“Por un lado, la transición chilena oficializó un discurso de la memoria que, a través del consenso y la reconciliación, privilegió narrativas suturadoras y apaciguadoras para que las voces incomodantes de la queja, la confrontación y la impugnación, no desajustaran la prudente búsqueda de equilibrios entre pasado y presente que controló la política institucional. Por otro lado, la épica militante de las luchas antidictatoriales emblematizó la figura de la víctima levantando una totalización identitaria que no admite desencajes del libreto político-ideológico que sostiene heroicamente su compromiso con la monumentalidad del recuerdo combatiente. ¿Por dónde rastrear la fragmentariedad de identidades revueltas, en crisis de pertenencias, que no se reconocen en ninguna de estas dos edificaciones lineales -ni en el serenamiento oficial del pasado consensuado de la memoria de la transición ni en el dogma partidario del recuerdo militante de la izquierda- porque ambas construcciones esquematizan el relato de un pasado demasiado seguro del ordenamiento y la cohesión de sus motivos? Son muchas las líneas discontinuas, las roturas y torceduras de una memoria no plena, disgregada y convulsiva, que revientan el bloque

estático de una representación homogénea de la historia y de sus víctimas. Son muchas las escenas de una memoria trastocada que vagan, disjuntas, entre universos de denominación e identificación que no coinciden en un guion único de la representacionalidad político-social del recuerdo de la historia. Estas escenas no conciliadas se deshacen y rehacen en trayectos zigzagueantes y diseminados que no obedecen ni a la centralidad ni a la verticalidad de las programaciones de identidades unívocamente asignadas desde un reparto fijo del “ser”, del “hablar como” o “en representación de”: un reparto que inhibe la variación continua de las diagonales cuyos enunciados flotantes designan composiciones híbridas e identidades de paso. Para recoger estas desconexiones de identidad, hacen falta narrativas abiertas a las separaciones, las multiplicidades, y las dispersiones de voces que se relatan, heterogéneamente, en el *intervalo* entre fragmentos sueltos de relatos no unificados.”³⁰¹

No se puede, por ser guardianes de la historia en sus aspectos formales estrictos, renunciar al trabajo de ficcionalizar la memoria, la que requiere de un resguardo de la pertinencia y calidad. Comparto la expresión de Huyssen en tal sentido:

“...reconocemos la brecha constitutiva que media entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias. Esto no significa que cualquier opción resulte aceptable. La calidad sigue siendo una cuestión a definir caso por caso. Sin embargo, no se puede cerrar la brecha semiótica con una única representación, la única correcta.”³⁰²

Conservar el parecido, proporcionar una visión:

Nuestra visión no es imparcial, como no lo es la visión de la historia, ni la identidad de la persona es una identidad esencial, invariable y determinada. Un retrato siempre interpreta, la apariencia visible de cada uno de estos rostros no es el objetivo, al menos no en el sentido de reproducción especular de la realidad.

“En los tres post-impresionistas con cuyos nombres se conviene dar nacimiento a la pintura moderna, surge algo definitivo para el arte contemporáneo.

No radica ni en los cambios de paleta, ni en el sentido de construcción, ni en el planismo y la profundidad, se trate de Van Gogh, Cézanne o Gauguin, sino en el

³⁰¹ Richard, *Crítica de la memoria*, 19-20

³⁰² Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 25

desdén por “la realidad como es”. Van Gogh y Gauguin dijeron hasta el cansancio, con voces bien desgarradoras, que querían pintar lo que sentían, no lo que veían. Cézanne, por su parte, pintaba corrigiendo altivamente el modelo natural. Ninguno aceptó la naturaleza objetiva como una dictadura. Así proclamaron que lo visible no interesaba como meta, y la apariencia se desmoronó. Pérdida de la objetividad y pérdida del temor y la sumisión a ella, fueron sinónimos. Y fue sólo desembarazándose del agobio de la realidad como pudieron desarrollar su mejor talento creativo.”³⁰³

Establezco un vínculo representacional que no excluye la imaginación. Lo que hay es una configuración y manifestación cultural en el concepto del dibujar como acto, que nos proporciona una visión o representación del mundo humano donde el cómo se elabora, constituye contenido, lo que se encuentra lejano a la copia y al ilusionismo, y próximo a la capacidad transformadora o al menos refrescante de una nueva mirada sobre lo ya conocido

“Al hablar de mimesis del mundo humano se deja en claro que las corrientes contemporáneas que defienden el uso y la pertinencia de esta categoría no la comprenden como “copia” de objetos (del tipo: una pintura “copia” una flor), sino como representación transformadora del mundo humano. Esto quiere decir que no se trata de una mera imitación, como tampoco incumbe exclusivamente a “objetos”. Comprender la mimesis en tal sentido sería muy limitado, ya que buena parte de las manifestaciones artísticas —clásicas y contemporáneas— no están relacionadas con “objetos”, aunque no dejan de tener un carácter mimético. (...) En suma, para ciertas teorías, el que la obra de arte no represente objetos no quiere decir que no sea mimética. En todo caso, la importancia del argumento de la mimesis se centraría en la capacidad que tiene la obra de representar el mundo humano, lo que significa que la obra es una visión del mundo. Esto quiere decir que la obra es una configuración y una manifestación cultural, expresión de las ideas y creencias de un pueblo.”

“la filosofía de Ricoeur afirma sin titubeos que “mimesis es *poiésis*”, es decir, que la imitación misma es ya creación. El modo de ser de la obra de arte es mimético, pues es una representación del mundo humano; sin importar qué tan imitativa sea, la obra siempre es transformación, y, justo por ello, creación. La obra crea y transforma

³⁰³ Marta Traba, *Los cuatro Monstruos cardinales*, (México: Era, 1965)22-23

siempre, pues representa las cosas —como diría Gadamer— “de otro modo”. De esta manera, el “qué” de la mimesis se ve modificado por el “cómo”.³⁰⁴

Mi proyecto de trabajo experimenta y elabora la imposibilidad de captar realmente a la persona. Lo único que queda es un trayecto: entre la imagen conocida y la insatisfacción que produce en tanto incapaz de comunicar al sujeto y una nueva imagen, igualmente insatisfactoria, que es la propuesta. En ese trayecto, se encuentra el vínculo.

Es también una manera de comunicar el sentido emocional de la vivencia personal. Al ver con los ojos del presente, hacemos la operación, necesaria a nuestra vida en común.

Es importante que aparezca la fotografía original junto al dibujo, en tanto me baso en los datos que sobre la persona que dibujo hay disponibles, que rigurosamente he considerado un paso necesario a seguir: conocer su nombre, leer sus circunstancias de desaparición, su ocupación, militancia, todas ellas cosas que no aparecerán en el dibujo pero que he considerado necesario conocer, puesto que están disponibles y que además hacen justicia a esa persona junto a esa imagen en el sentido de que no se trata de cualquier imagen de cualquier persona, sino que es la con la que se le busca a quien desapareció como objetivo de la dictadura. Ese relato es tan sólo una idea general, que ocasionalmente se va enriqueciendo porque surgen noticias, o son nombrados en un libro, o, habiendo pasado por un centro de detención y tortura que hoy en día se ha constituido como sitio de memoria, se encuentran en sus publicaciones electrónicas, más fotografías, testimonios de sobrevivientes, o de sus familiares. Se puede crear un acercamiento.

Estoy dibujándolos muchos años después de sus desapariciones, a partir de imágenes que fueron tomadas en los sesentas y setentas. Detrás de las cuales se

³⁰⁴ Jaime Labastida, y Rosaura Ruiz, coord..., *Enciclopedia de conocimientos fundamentales: UNAM-Siglo XXI*, (México: UNAM / Siglo XXI, 2010), 182 y 210
“(Gadamer) Adopta el término (mimesis) tal y como es definido por Aristóteles, no como copia o reproducción de la realidad, sino como transposición de ésta en su verdad. En la imitación artística no se refleja planamente lo exterior, sino que las formas se instituyen en totalidades de significado y la realidad se manifiesta tal y como es. Para demostrarlo, Gadamer analiza la problemática de la pintura originaria y de la copia. Concibe el arte como *Darstellung* o presentación; ésta no tiene por qué ser siempre una copia, ya que incluso en las reproducciones se reconoce el original y, por tanto, a diferencia de la imagen especular, que no tiene ser real, la imagen estética tiene su ser propio como presentación, es decir, tiene realidad *per se*, puesto que cada presentación es un acontecimiento del ser. Así pues, hay relación ontológica entre la imagen originaria y la copia. Gadamer afirma que la manera de ser de esta relación es la representación. Ahora bien, «representar» tiene, en Gadamer, un significado fenomenológico, es decir, «representación» no es un contenido de la conciencia, sino un modo de presentación del mundo; «representar» no es reproducir algo, sino presentarlo de una nueva manera, produciendo determinados efectos en el original: éste sólo es tal gracias a su representación. Lo presentado logra, gracias a la imagen, una nueva aparición más verdadera.”, María Carmen López Sáenz, “Arte como conocimiento en la estética hermenéutica”, *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, n. ° 10, (1998): UNED, Madrid, 336

encontraban quienes hoy intento representar. Me coloco a disposición de la idea de que en ellas se encuentran de alguna manera, los allí representados.

La fotografía del detenido desaparecido es polisémica. Entre sus significados, hoy en día posee claramente el de ser una inscripción en la historia, en el sentido de constituir un registro. El que podemos leer, reinterpretar:

“Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de *leerlas*, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los “clichés lingüísticos” que suscitan en tanto “clichés visuales”³⁰⁵

Aparentemente concluido en sí mismo, ofrece lecturas, ante las cuales me sitúo en “un marco de intención de verdad” (Ricoeur, 2000)³⁰⁶

Por la índole del trabajo propuesto, se trata de una forma de construcción de un puente entre el pasado y el presente, que afirma la necesidad de una actualización de la memoria. Interpreto unas imágenes generando una experiencia actualizada al momento en que trabajo con ellas en forma subjetiva, seleccionando arbitrariamente, fragmentando información, buscando la verosimilitud, y establezco un proceso de trabajo que hace un paralelo con el de la memoria, que es una cita a ese proceso de producción de sentido.

El proceso inicial anterior a decidir dibujarlos ha sido descrito aquí anteriormente, pero sintéticamente trata de que mi cliché inicial ha sido intentar retratar y captar en un retrato a cada uno de los detenidos desaparecidos que dibujo, dicho esto en términos de Deleuze, pues con ellos pasaré a explicar las siguientes partes del proceso. En la definición de la intención se encuentra el cliché, toda pintura —dibujo en este caso— parte de un cliché. Acá ha sido el de retratar. Concebir el retrato a partir de la fotografía implica según yo lo veo, uno doble: el cliché que se encuentra en la intención, que conlleva los prejuicios o cánones del género, y suma los propios de tratarse en cada dibujo del de una persona a quien se le puede retratar sólo a través de una fotografía. Remover el cliché es parte del proceso según Deleuze y éste se vive en un momento que él define como de catástrofe: lugar de manifestación de las fuerzas o el diagrama de cada pintor, que es el caos-germen del desarrollo de la obra. Cruzar la catástrofe implica hacer visible la fuerza interna en ese retratado. Dibujar el merecimiento a estar vivos es un propósito que no puede lograrse mediante dar primacía a la semejanza, sino por el

³⁰⁵ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 35

³⁰⁶ “Histoire et mémoire: l’écriture de l’histoire et la représentation du passé” fue publicado en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Núm. 55-4. París: julio-agosto de 2000, p 731-747.

contrario, implica dar relevancia a la expresión de las fuerzas que operan en la constitución de la forma, a una configuración formal que comunica. Porque en este caso es importante la semejanza, porque me he propuesto una representación que hasta cierto punto la respete, sucede un *transporte de relaciones* (Deleuze). Pero hay también una *analogía estética*³⁰⁷, hay connotaciones de la forma.

Cuando comienzo a hacer el retrato, cuando persigo un retrato único es un momento en el cual aún no he definido el trabajo mismo. En ese trayecto surge el planteamiento del problema. Básicamente consiste en que no es posible hacer un dibujo que satisfaga la necesidad de captarlos en él, que es un imposible. Allí se produce un momento de traspaso, de la semejanza hacia el dibujo. Se libera el dibujo hasta cierto punto de la semejanza.

“En relación a su antes, a lo que había antes de él, es justamente deshacer las semejanzas. Es evidente, todo el mundo lo sabe, no tengo necesidad de decirlo: jamás ha habido pintura figurativa. Si definimos la figuración por la acción de hacer semejante, jamás ha habido pintura figurativa. deshacer la semejanza siempre fue algo que no solamente se hacía en la cabeza del pintor, sino que pertenecía al cuadro como tal. Incluso si la semejanza es conservada, está tan subordinada que, aún los pintores que estiman necesitarla, la necesitan como una regulación y no como algo constitutivo del cuadro. En este sentido, jamás ha habido pintura figurativa.

Así pues, deshacer la semejanza siempre ha pertenecido al acto de pintar. Ahora bien, es el diagrama lo que deshace la semejanza. ¿Por qué? lo hemos visto. Como dicen algunos pintores, como dice a menudo Cézanne: en provecho de una semejanza más profunda. O bien para hacer surgir la imagen”
(...)

Diría también entonces: deshacer la representación para hacer surgir la presencia. La representación es el antes, el antes de pintar; la presencia es lo que sale del diagrama. O diría también: deshacer la semejanza para hacer surgir la imagen, pero lo que surge, lo que sale aquí del diagrama es la imagen sin semejanza.³⁰⁸

Pero el problema ha seguido redefiniéndose, siendo la constante el cómo hacer aparecer el rostro, comprender cómo trabajarlo, remover la foto para obtener el dibujo,

³⁰⁷ Deleuze, *Pintura: El concepto de diagrama*, 86

³⁰⁸ Deleuze, *Pintura: El concepto de diagrama*, 100

permitir que surja el dibujo para llegar a que sea éste el que se manifieste. Manteniéndose la constante de la imposibilidad de asirlos a través de él. Se trata de hacer visible la fuerza interna de vida de esa figura. Es figurativo, ciertamente, pero sin narrativa o tomando su narrativa de las derivas del dibujo que se van produciendo. Son retratos donde las soluciones del dibujo representan, a través de la búsqueda, la noción de desaparecido.

Al dibujarlos tomo en cuenta la semejanza estudiando la forma para encontrar el rostro singularizado. Van apareciendo las soluciones formales que, simultáneamente, pueden no ser solución. Y dejan planteado lo que no se ha hecho. Cada dibujo es el ejercicio de concretar la figura que la representa, o más bien, que representa los planos que observo, fuerzas, tensiones, inflexiones, sutilezas, crudezas y suavidades de ese rostro, algunas o varias de ellas, y que trato de traspasar al papel para asirlas y compartirlas. Funcionan y no funcionan.

Se retoma el dibujo, aparentemente desde lo visto en el anterior dibujo de la misma fotografía de la persona, pero eso ocasionalmente es asible o se fuga y sucede al mismo tiempo en que se plantea un recomienzo de la mirada, que, menos inocente ya posee ordenamiento, observación y organización de las relaciones, y acumulación en capas que se abren en múltiples enlaces. Como lo señala Guilles Deleuze

“Sólo que en pintura la forma intencional es el primer tiempo del acto de pintar. El segundo tiempo —lo hemos visto— es instaurar el caos, el caos germen o el diagrama que va a definir la posibilidad del hecho pictórico, Y el tercer tiempo es el hecho pictórico mismo.³⁰⁹

Sensibilizar el dibujo puede contribuir a que las personas sean más sensibles. La sensibilidad se construye en colectivo, existe en un marco social:

“La sensibilidad lo es de una comunidad de representación o en su marco. Puedo hablar de la sensibilidad de una época o de un grupo social, también de la sensibilidad de un individuo. En el primer caso apunto a una sensibilidad colectiva, de límites por imprecisos no menos vigentes; en el segundo, a una sensibilidad individual, que se determina en el marco, los límites de esa colectiva.”³¹⁰

Acumular una experiencia sensible produce un sentimiento. Las representaciones se decodifican de diferente manera según la pertenencia a un momento y lugar, las

³⁰⁹ Deleuze, *Op. Cit. supra*, 84

³¹⁰ Valeriano Bozal, *Mímesis: Las imágenes y las cosas*, (Madrid: Ediciones Antonio Machado, 1987), 25

fotografías de los detenidos desaparecidos no han sido comunicadas suficientemente de una manera que produzca empatía hacia ellos, comunicarlos a través del dibujo es un intento de romper la indiferencia.

Acumular retratos de la misma persona y del conjunto, conducen a concebir imaginativamente una síntesis final en el rostro del otro de Levinas: cuatro marcas en un óvalo que se identifican como ojos nariz y boca y representan a la humanidad en la comunidad universal. Pero para la nuestra inmediata, son rostros individualizados y reconocibles los que, concretamente, demandan que hagamos justicia.

Capítulo 6: Retrato. Operaciones del dibujo para encontrar una imagen. Ejercicios de búsqueda

“No los conocía. No los conocería jamás. Confieso que pasé algunas horas mirando fotografías con la secreta esperanza de que me dijeran algo.”³¹¹

El medio elegido para la imagen es prioritariamente el dibujo en blanco y negro, en carbón o tinta china con plumilla y pincel. La austeridad y sencillez en el material vienen dictados por el enfoque elegido, por el original vinculado, y las necesidades expresivas para el tema. La materialidad de los medios de dibujo, soporte y dimensiones elegidos crean una noción de contigüidad con una transcripción más apegada, expresividad austera, conjuntos unificados, un buen vínculo con la época, como con el original. El soporte es el papel, materialidad corriente en la época de las desapariciones, la de la ficha, de los carteles. Son importantes los materiales tradicionales del dibujo en tanto traductores de los movimientos de la mano y el brazo, dejando huella corporal; opuesto radicalmente a ocupar recursos tecnológicos que pudiesen sustituir las imágenes. La escala de los trabajos va desde el tamaño natural hasta un formato pliego. Estableciendo un juego entre discreta llamada de atención e intimidad, utilizando medidas promedio, resultando natural a la medida del cuerpo. La atención tiene que ser atraída por la manualidad y la mirada, y el formato colocarse a su servicio.

Puede considerarse que la elecciones: material, soporte, operación de mirada y dibujo; forman parte de la contextualización de los desaparecidos: pertenecen a una misma época. El dibujo como la operación a realizar: manera de trabajo asociada a búsqueda; el blanco y negro es lo habitual, provienen estas imágenes de un archivo y están relacionadas a un duelo, ambos se gestionan en blanco y negro, requieren ser mirados: por ello son dibujados, requieren ser buscados.

Son asociaciones que forman parte de la producción de sentido. En un momento donde no se digitalizó la información, no existían los enlaces electrónicos ni los motores de búsqueda. Hay una pertenencia de época que me importa respetar. Dentro de las posibilidades de gestión del material se encuentra el usar códigos QR, que conduzcan a la información existente en los sitios de los distintos archivos de memoria, y no sustituyen a una necesaria cédula.

³¹¹ García Castro, *La muerte lenta de los desaparecidos*, 284

Desde la manualidad y materialidad empleadas quiero orientar al espectador hacia el reconocimiento del *contexto y significado del detenido desaparecido* que considero unificados en la *operación de búsqueda* que es aquí una operación realizada a través del dibujo pero que escenifica la búsqueda social del mismo. La búsqueda es el contexto, es el lugar donde se encuentra el detenido desaparecido y forma parte fundamental de su significado.

Quiero producir una tensión entre la familiaridad y lo imposible. La familiaridad del retrato o la cercanía con que nos trae o puede traer a la persona, y la imposibilidad de la representación. Tensión que habla de un proceso de mirada que se posa sobre esta persona, cuyo hallazgo vivo es imposible, y el trayecto de la búsqueda como el hallazgo de fragmentos de verdad: como una expresión del derecho a la verdad.

Mirada y trazos forman parte de la obra: el tiempo de mirada y ejercicio de búsqueda y memoria, la cantidad de trazos leídos sobre esos rostros en fotografías son también materiales de producción, o energías allí presentes. El proceso de producción no altera el tratamiento dado al material.

Más allá de la identificación intento traducir percepciones. Pero no estoy cuestionando la percepción habitual, estoy tratando de profundizarla, de afirmarla. Trabajando y afirmando como necesario un género tradicional como lo es el retrato.

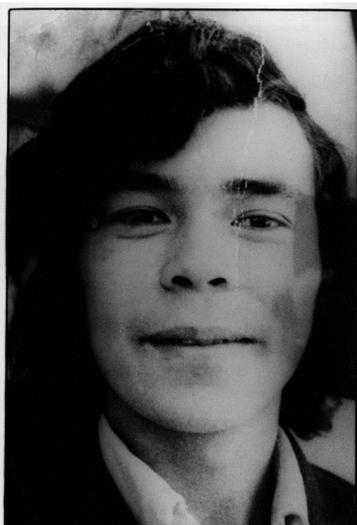
Ejercicios de búsqueda. Hacer del dibujar, la metáfora de la búsqueda

Mi pregunta acerca de si estas imágenes son miradas realmente o no, está hecha desde las artes visuales. La manera en que representamos a los detenidos desaparecidos indica el sentido que les proporcionamos para nuestra cultura presente.

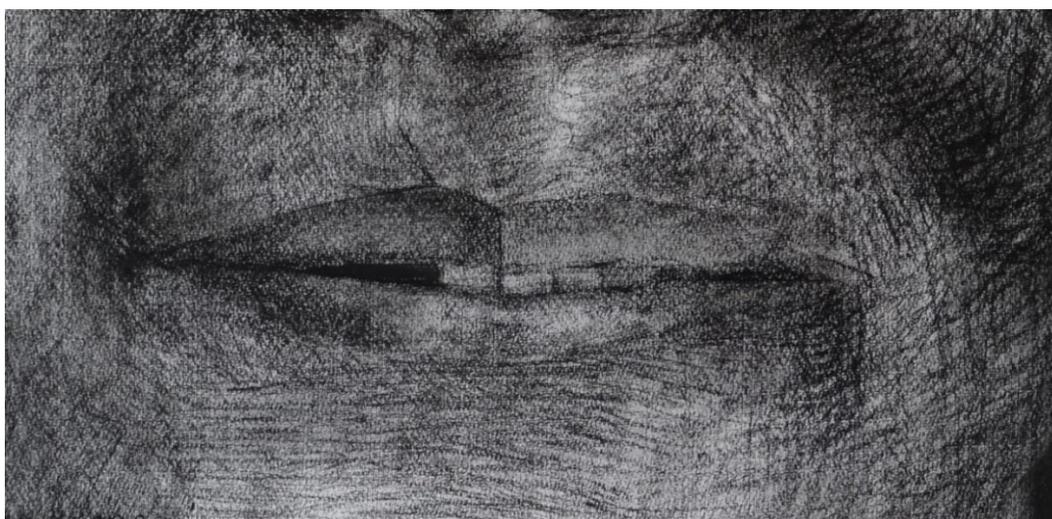
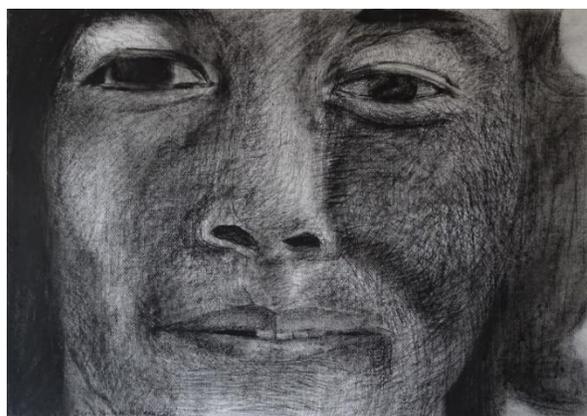
Responder a través del dibujo es, en primer lugar, un reclamo por el derecho a establecer un lugar propio de enunciación de esta mirada propia, personal, sobre ellos. Busca un espacio de libertad expresiva para realizar su retrato, género que busca representar con verosimilitud a la persona. Es, también, incluir en la apreciación de su rostro la experiencia corporal que surge al dibujar.

He decidido apelar a la individualidad de las víctimas de una manera en la cual la identidad y la identificación son interpretaciones que quedan en un punto intermedio entre la ficción y el documento, y podrán resultar bastante ficticias, pero también evocadoras. Lo que me importa es hacer un llamado sobre la existencia de un individuo diferenciado que está detrás de esas fotos y de esos dibujos; siéndome suficiente hablar de individualidad con verosimilitud en el parecido. Doy importancia a la imagen con relativa

distancia respecto de su semejanza pues no se trata de testimonio o prueba para la identificación oficial. Hay una correspondencia entre el mirar y el configurar: al mirarlo en su rostro y dibujarlo, se es consciente de estar dando forma, recreando, inventando, profundizando la mirada. Mi trabajo es una manera de hacer y compartir mi lectura de las imágenes del archivo. Haber puesto en cuestión la imagen existente, tuvo la utilidad de conducirme al ejercicio de memoria y tomar distancia de las categorías de la estética tradicional propias del retrato clásico. Me ocupo del *acto de retratar*, opción que surge en el proceso de investigación en esta tesis.



312



Jorge Antonio Herrera Cofré. Carbón sobre Fabriano 5, 2019, 50 x 70 cm, detalle.

³¹² fotografía tomada de Arzobispado de Santiago. Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la solidaridad: <https://www.vicariadelasolidaridad.cl/recordamos/jorge-antonio-herrera-cofre-18-anos-estudiantes-de-educacion-media>

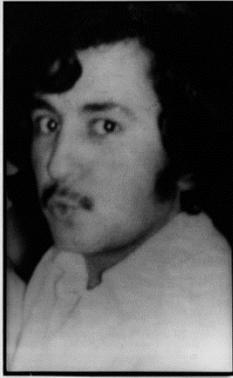
Que el acto de retratar arroje como resultado finalmente retratos, y que estos también sean lo que se presenta del trabajo, no ha significado ausencia de producción de sentido, o reflexión crítica; por el contrario, son éstas las que conducen a arribar a definir la propuesta como *Ejercicios de búsqueda*.

Me sitúo en el género retrato pero fuera de las categorías de la estética tradicional, sin pretender los cánones originales del mismo, sino explotando su potencial como productor de sentido. Situándome en el enfoque reflexivo que existe en el arte vinculado a la memoria histórica, considero que se produce un entronque privilegiado entre desaparición y retrato, trascendiendo más allá de la problemática del modelo y su imitación, y siendo lo importante, precisamente el ejercicio de un modo de hacer retrato *que desplaza el virtuosismo técnico* del género en su versión tradicional, apoyándose en modos de trabajo propios del arte moderno: prevalece el establecimiento de una relación



³¹³ Roberto Iván Ávila Sepúlveda. Carbón sobre Fabriano 5, 2019, 50 x 70, detalle.

³¹³ Fotografía tomada de Memoria Viva: <https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-a/avila-sepulveda-roberto-ivan/>



con el modelo sin el uso de cánones preconcebidos. Hago uso de la fotografía como si fuera un modelo vivo frente al cual tomo notas, hago transcripciones de mi lectura. A la manera en que, por ejemplo, lo expresa Henri Matisse:

“La transcripción casi inconsciente de la significación del modelo es el acto inicial de toda obra de arte, y particularmente de un retrato. En consecuencia, la razón está para dominar, para contener y ofrecer la posibilidad de reconcebir usando el primer trabajo como trampolín.” (...)

(el retrato exige) “...una posibilidad de identificación casi completa del pintor con su modelo. El pintor debe encontrarse ante su modelo sin ideas preconcebidas.”³¹⁴

En la *búsqueda* está la metáfora. No reproduzco la imagen, pero realizo una representación de la persona a partir de ella, hago una y varias lecturas de cada rostro,

³¹⁴ Henri Matisse, *Reflexiones sobre el arte*, (Buenos Aires: EMECÉ, 2000), 210-211

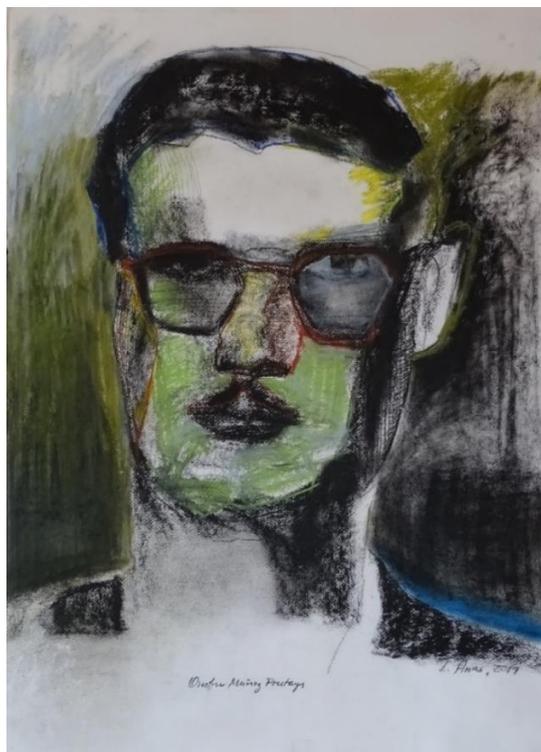
conformando series. Y la serie de cada uno de ellos es también el retrato de cuál ha sido la mirada. No es tan solo mirar al otro, sino una forma de hacerlo. El dibujo obliga a



Muñoz Poutays Onofre.
Carbón sobre Fabriano 5, 50 x 70, 2019

mirarlos desde una mirada no rutinaria e interpela al espectador para que lo mire y lo piense. Obtengo varias similares o contradictorias: conjuntos de representaciones de una misma persona que muestran un proceso del ver, el dibujar y el concretar. Muestran también la oposición, contraste, o choque que pueden llegar a producirse y apreciarse, entre la imagen original y los dibujos, o entre los dibujos mismos, y de esa manera, conforman la significación de la búsqueda. Búsqueda que también incorpora mis preconcepciones —prejuiciosas o no— acerca de la recepción que un determinado tratamiento de la figura habrá de tener por parte del familiar. Es decir, mi búsqueda del retratado se extiende también, de una parte hacia mi búsqueda de mi dibujo para comunicarlo, la búsqueda de mi voz en el dibujo, y de otra hacia mi búsqueda de la buena interpretación para el familiar, la que no deja de ser una suposición.

La significación del ver al otro; acariciarlo, dialogar con él, de afirmar a quien allí interpreto, de mostrar como en el momento actual los percibo en esa fotografía y busco



Muñoz Poutays Onofre
Carbón,colores pastel sobre Fabriano 5, 2019, 50 x 70 cm



Muñoz Poutays Onofre³¹⁵

traducirlos en los términos de mi dibujo, de mi concepción del retrato y de mi emoción y expresión. Un conjunto de dibujos de sus rostros puesto en oposición a un listado de nombres, inclusive a un conjunto de fotografías; puede llegar a producir una sensación que los arropa, a la vez que muestre la vulnerabilidad de retratado y dibujante.

Elaboro también mi autorretrato en el de ellos porque trabajo también con mi expresión corporal, quedando el registro del gesto, o en la comprensión y traducción-notación de sus formas. A la vez indago en los límites de mi dibujo, en las libertades que me coarto en la búsqueda de la semejanza, o que me permito en la expresión más suelta.

Representarlos a través de la búsqueda de su retrato es poner en tensión la representación aceptada contra la forma propia de dibujar. También una manera de dar forma a lo que no la tiene —la desaparición— y manifestarlo. Cuando otros sean

³¹⁵ Fotografía tomada de: Asociación por la memoria y los Derechos Humanos Colonia Dignidad <https://www.coloniadignidad.cl/memorias-y-resistencias/fichas-biograficas/onofre-jorge-munoz-poutays/>

convocados a hacer sus dibujos, a este significado se sumará, o nuevos surgirán, derivados del contexto en que eso suceda.

Qué miro, qué dibujo

Al hacer el ejercicio de describir el presente trabajo desde los criterios que se acostumbra para hablar de momentos en el proceso creativo, afirmo resumidamente que: en lo que se toma por un *momento Inicial*, de búsqueda de información, fui definiendo desde la palabra, quién es el detenido desaparecido: lo situé históricamente, recopilé imágenes de los archivos, escribí y dibujé; para después, a través del proceso (*Incubación, Iluminación*), definir que para mí, la búsqueda, es hoy el sentido más apropiado a la noción detenido desaparecido, abarca las imprescindibles demandas de verdad y justicia, no deja de lado la identificación y la individualidad.

Este momento inicial de la actual investigación destinado fundamentalmente a lo escrito, continuó a lo largo de todo el proceso, lo que significó que siguiera redefiniéndose en paralelo con un momento muy efervescente política y socialmente en Chile: la tesis ha transcurrido desde antes y durante el *Estallido social* (2019), la *Convención Constitucional* (2021-22), el Consejo Constitucional (2023), hasta el anuncio en agosto 2023, del *Plan Nacional de Búsqueda de víctimas de desaparición forzada en dictadura*. La noción de *Búsqueda* en el proceso mío surgió en 2019, y subordina todas las demás alternativas de trabajo.

A continuación y simultáneamente, un momento de *Incubación* en el cual hay varias salidas posibles. Fui abandonando etapas iniciadas para avanzar en el conocer. En ese minuto, supe que volvería sobre las inquietudes planteadas; aunque no si las iba a profundizar: tenía necesidad de algo distinto (distinto de por ejemplo cuerpo retorcido o retrato puesto en diálogo con otros elementos) dadas las limitaciones en cada caso, las que de todas maneras considero explorar. Comienzo a trabajar un dibujo para cada uno, no logro buenos resultados. Continúo a elaborar conjuntos de tres dibujos por ejemplo por cada uno, valorando que aportan flexibilidad permitiendo individualizar sin encasillar, flexibilizar. Aquí se va produciendo una mayor aceptación hacia lo inexacto, lo incierto, lo que parcialmente registra logros, lo imperfecto y las subjetividades propias del hecho de que uno está dibujando desde sus sensaciones, emociones y capacidades.

Momento de Iluminación: me encuentro con un caso donde los retratos cambian tanto, que me doy cuenta de que no son varios dibujos por cada uno sino que es una *búsqueda*, que es permanente, que no tiene salida definitiva así no sea el estar mirándolos

constantemente. El sentido más obvio quizás para el retrato del desaparecido, es búsqueda de la presencia y eso se va haciendo a través de la deconstrucción-reconstrucción de la imagen que es el hacerla y volverla a hacer, es decir para poder trabajar esto se requiere el saber qué situé en el momento inicial, pero el saber también proviene del trabajo mismo que muestra, enseña cómo es.

“En resumen, si nunca trabajaba, (se refiere a Brecht) sin tomar posición, nunca tomaba posición sin buscar saber, nunca buscaba saber sin tener ante los ojos los documentos que le parecían apropiados. Pero no veía nada sin *deconstruir* y luego *remontar* por su propia cuenta, para exponerlo mejor, el material visual que había elegido examinar.”³¹⁶

Trato de hacer mejor que el anterior, y van saliendo trabajos que cambian la imagen.

Allí redefino todo, paso a un momento de:

Ejecución. Me dedico a ejecutar los suficientes trabajos de cada uno como para lograr en el conjunto proporcionar una idea global. Doy importancia a consignar las distintas concepciones que tengo de cada parte del rostro, que provienen de mirarlo, porque contribuyen a compartir la contemplación como un proceso, que no está orientado a llegar a resultado sino a dibujar. Son distintas descomposiciones del volumen del rostro en planos, estudiándolo. No son variaciones, y me prevengo de atender a una observación centrada en el dibujo que hace ejercicio de percepción en todo momento. Es un acto de ver y es amable. Es un acto de dibujo a conciencia, que nos involucra físicamente y en el que es necesario tener presente nuestro cuerpo: atentos a la naturaleza física de la experiencia del momento, centrándose en las experiencias sensoriales.

Búsqueda es incerteza, vulnerabilidad, sostén colectivo

Mi propuesta va en la dirección del establecimiento del vínculo con ellos y eso es lo que produce la variedad de representaciones de cada uno entendida como expresión de un proceso del mirar y dibujar que deviene un acto continuo, que cambia de papel de soporte porque se ha producido una solución, pero que mantiene interés en continuar. Pues de los diversos vínculos que ejercito hacia esa imagen fotográfica tratando de entender, conocer, suponer a la persona, —que se expresan en una variedad y

³¹⁶ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 34

ambigüedad de resoluciones— surge la fragilidad acerca de cuál es la representación y se plantea el ejercicio de la búsqueda: el mío y el del espectador, en oposición a la afirmación exclusiva de una memoria instituida. Lo que también habla de su vulnerabilidad y de la nuestra, en el sentido de la incerteza, la que conduce a que la memoria se sostiene entre todos.



Jorge Troncoso Aguirre
Carbón sobre papel Fabriano 5, 35 x 50 cm
octubre 2021.



³¹⁷ Jorge Troncoso Aguirre

Los criterios en el dibujar tienen que ver con el respeto a la imagen que representa; con la necesidad de extraerle a la imagen lo que tiene, pero a simple vista no se ve, y que no es más que, finalmente, mi diálogo con él o ella, el entendimiento de su expresión y su forma. Mi deseo de encontrarlo y encontrarla en el dibujo. Mi tiempo en su compañía. Tocando, insistiendo, avanzando táctilmente sobre la superficie del rostro observado, voy haciendo un acto de entrega, de afecto, de restauración, de homenaje.

³¹⁷ Fotografía tomada de: Arzobispado de Santiago. Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la solidaridad.
<https://www.vicariadelasolidaridad.cl/recordamos/jorge-andres-troncoso-aguirre-48-anos-joyero>

En algunas fotografías son los detalles los que permiten generar un acercamiento a la persona y elaborar la singularidad del retratado, en otras puede ser la captura de las “grandes formas”; cada fotografía genera distintas maneras de acercamiento. Son fragmento y son vestigio. No abarcan, no completan, no podrían hacerlo; pero provienen de alguien situado delante de la cámara. Se produce en algunos casos una sucesión de concepciones desplazadas por elecciones en el proceso, de capas que hablan de lo que pertenece al rostro, la marca de un gesto, una zonificación segmentando la forma, quizás motivada por la estructura de sus huesos, o por sus gesticulaciones, por como incide la luz en la instantánea. Marcas que en un instante son tan nítidas a la percepción, que poseen forma, estructura, dirección; pero que, pueden ser desplazadas por otras que están encima y adyacentes, que van en dirección opuesta y que terminan más allá, de otra forma, unas más duras o blandas que otras. Mientras esto va sucediendo, el sujeto tiene una potencia de vida, cuando llegamos al dibujo terminado, muchas veces todo eso ha desaparecido.

Una producción de la imagen así planteada permite incorporar el tiempo: se produce una experiencia material del mismo; que es un factor fundamental en la concepción del detenido desaparecido, que no puede estar ausente en su imagen. El tiempo que las familias pasan buscándolos. El tiempo entre la detención y el hoy, que no termina. El tiempo que entra en juego siempre al hacer memoria.

La versión de la persona se funda en cómo se plasma la relación entre lo que se mira y cómo se dibuja. En realidad, se busca y se produce la imposibilidad de encontrar. Mi dibujo habla de esa relación de dos términos: buscar y no encontrar. Es mi modo de empatía con los familiares, en los que pienso muchas veces, no está destinado específicamente a ellos como público, pero los considero.

La imagen comienza en una proximidad a la copia ilusionista, como una manera a la que me sentí obligada: rendir respeto a la imagen primera y con ello a quienes al verla evocan a alguien conocido íntimamente. Y sólo después de ese tributo a lo tradicional, —que indica un respeto a la rememoración, a la mirada que es propia del familiar— siento que adquiero el espacio para la interpretación más libre de la semejanza. Una semejanza asumida como un punto de confluencia que creo puede impedir dificultades de aceptación para estos dibujos, que de otro modo pudieran presentarse. Es ésta, una primera inscripción de la idea, es contar con un punto inicial de apropiación. Partida hacia una interpretación más libre, que participa en la realidad que se recuerda; haciendo la lectura no sólo en términos del medio con que se lee, el dibujo; sino también desde quién y

quiénes leen, ya no tan sólo desde un carácter personal de la memoria, desde la mirada interior de la vivencia de un dibujante, sino jugando a hacer con el conjunto de dibujos, las veces de un marco colectivo de búsqueda, que hace las veces por el hecho de no ofrecer una única mano y mirada, conocimiento, habilidad e intención.

Es el ejercicio de la memoria como el viaje a Ítaca, no es el mejor retrato de cada uno sino el viaje para ir encontrándolos el que tiene el valor, la memoria es el camino que va develando verdades, la que permite que se vayan sabiendo las cosas que activamente fueron ocultándose. En este caso, se trata de ir logrando para la gente que no son sus cercanos, la recuperación de los lazos afectivos con el otro. Es una invitación a dialogar a través de la mirada con una postura abierta a las libertades y al afecto, dos ausentes del contenido discursivo que ha estado abonando a la conservación de lo establecido, en una lógica represiva y autoritaria que promulga el orden en contraposición a la transformación.

Por sí mismos los dibujos seguramente no contribuyen a la memoria o lo hacen de manera indirecta en tanto soportes de una experiencia. Lo importante de lo que hago es el volver yo la mirada sobre ellos, en ese gesto está el valor. No obtendré por ello que sean vistos por aquellos que no los quieren ver. Con mis dibujos sólo estoy diciendo que los he mirado con el ánimo de encontrarlos, y que no creo poder encontrarlos sino sólo proseguir buscándolos. Lo que es un acto que tiene vitalidad. Es una acción perteneciente a la memoria como dinámica. No he pretendido abarcar el problema en su totalidad, ni creo que se pueda proporcionar una concepción completa de ellos. Tampoco creo que hacerlo como lo hago sea romantizarlos: sólo estoy concentrándome en una posibilidad de tantas para obtener que la mirada gire hacia ellos. Es una llamada de atención a una sociedad desinformada, aturdida o adormecida, con poca capacidad crítica, y poca pasión por los principios que abonan al cambio social.



Víctor Daniel Arévalo Muñoz, 119 ³¹⁸

³¹⁸ [Fotografía tomada de Memoria Viva: https://www.memoriaviva.com/Desaparecidos/D-A/are-mun.htm](https://www.memoriaviva.com/Desaparecidos/D-A/are-mun.htm)



Víctor Daniel Arévalo Muñoz
Tinta china negra, amarilla, y acrílico azul sobre papel.



Víctor Daniel Arévalo Muñoz

Acercarse a través de la fotografía a quienes desconoces totalmente

No he trabajado aún los retratos de casos en que conocí a la persona antes de que desapareciera, porque era importante hacerlo desde una distancia y un desconocimiento, especialmente en la etapa inicial de este proyecto. Aprendí que para propiciar el acercamiento me es útil buscar indagar en lo totalmente desconocido. Porque me permite ser más libre frente a lograr o no un parecido y reconocimiento, porque en él es donde no radica la importancia de estos retratos; aunque mantenga esa tensión y ésta deba rescatarse.

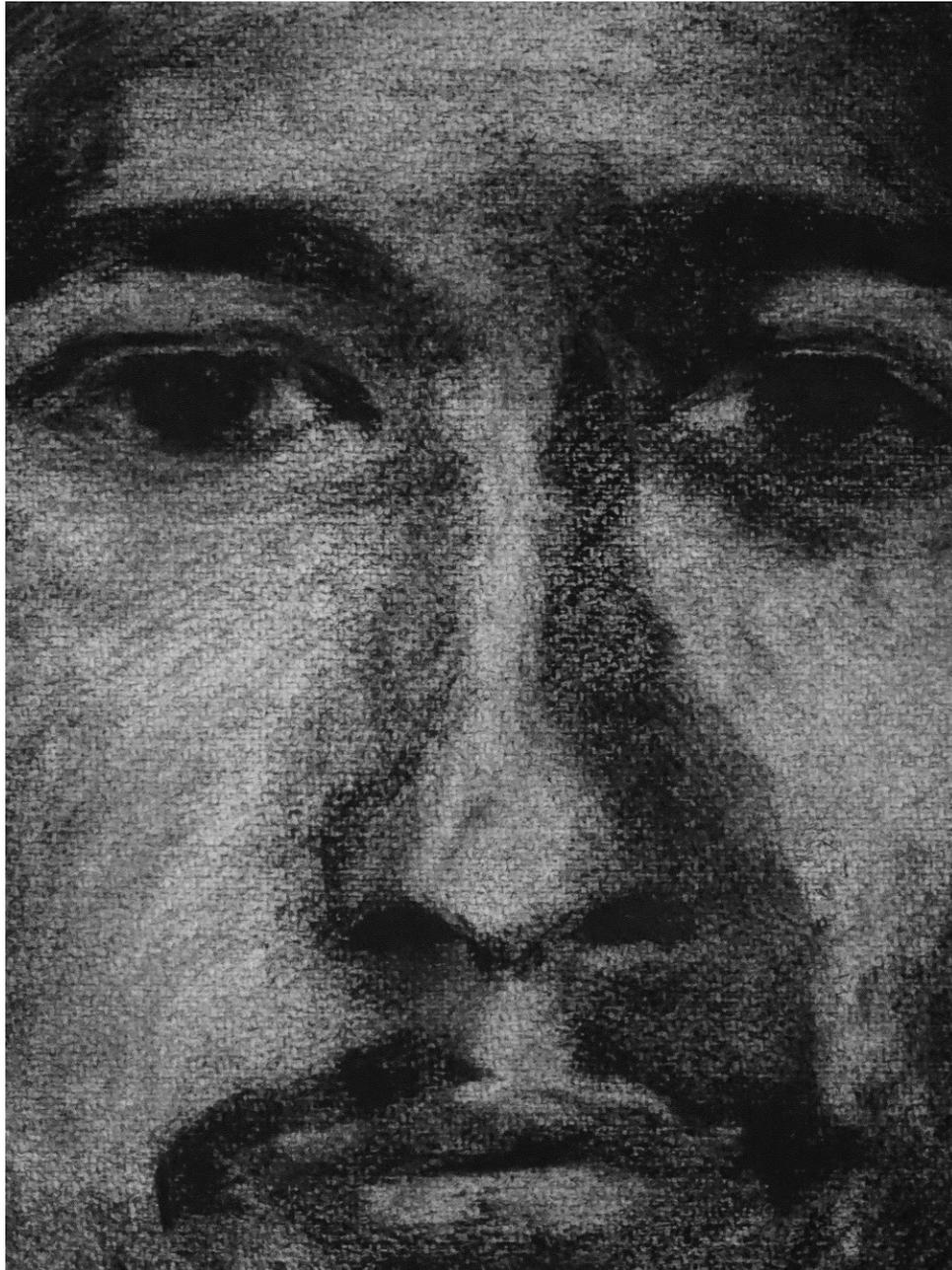
Este modo de abordar forma parte precisamente del plan de trabajo. Encontrar el parecido refiriéndome sólo a la fotografía: esto es así porque ahí está una versión de máscara, de síntesis de persona, a la que requiero ser más o menos fiel en tanto de allí proviene su identidad jurídica. Un grado de ambigüedad me permite y es necesario para reflejarlo humanamente, y es por eso que este modo de abordar es el plan de trabajo. Permite elaborar rostros de sujetos singulares, diferenciados, con idiosincrasia, sin que el rostro pertenezca legalmente a uno en particular; liberando al rostro dibujado, de constituir prueba. Hay una individualidad de manifestación no anclada en la anécdota individual, que permite representar a un sujeto como dueño de una historia, un carácter, una personalidad, sin necesidad de que sea una copia de su aspecto exterior, pero suficiente para que se entienda como persona diferenciada de otra. Y sobre todo alguien a quien se está dirigiendo constantemente la mirada.

Es la individualidad de los sujetos desaparecidos en general. Y la subjetividad mía en la representación. Las imágenes, independientemente de su parecido mejor o peor logrado, o de la fragmentación de la imagen original, representan a un individuo concreto, su existencia real visible en la fotografía, y por ello consignan su nombre: como registro específico de un ser humano concreto pues provienen de sus fotografías. Por esto último, tampoco he trabajado la imagen de los detenidos desaparecidos de los cuales no contamos con imagen.

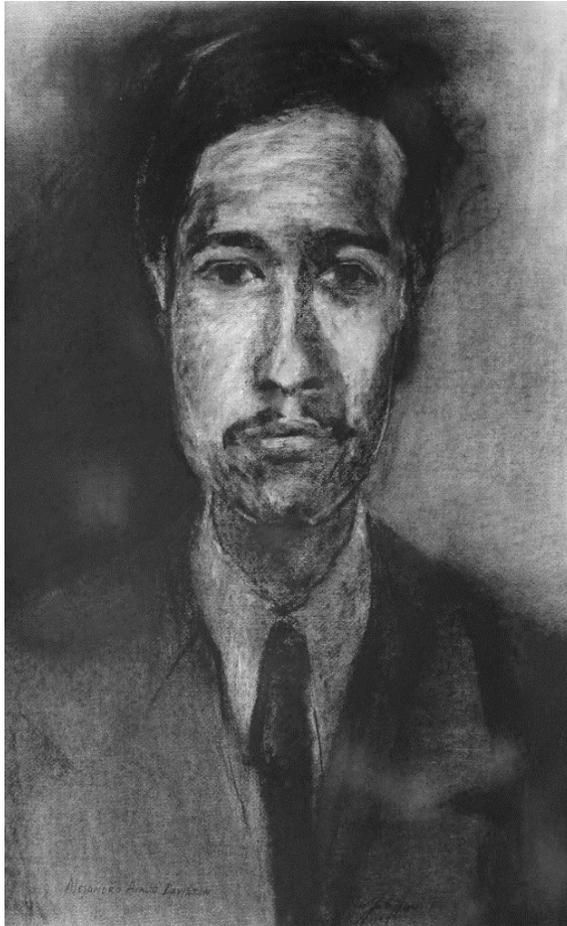
Estrategias de trabajo y significado, capas e insistencia

Sumar capas de elaboraciones, borrar, recuperar; son operaciones que confluyen en la noción de indagar, de hacer memoria, evocar: allí el modo de proceder contribuye directamente y está presente en algunos trabajos de este proyecto. Es una experiencia que extrae sustratos de memoria desde las imágenes, que nos habla de ese hacer, rehacer y transformar como las operaciones que se traducen en la noción de algo vivo, no

determinado sino detenido en un punto, a partir del cual continúa. El modo de trabajo que adopté en dibujo, consistió también y en alguna medida, en reproducir mis prácticas en el grabado: una forma de trabajar insistentemente la superficie, labrando de una manera no mecánica, pero muchas veces redundante, que va generando sucesivas capas o estados.



Alejandro Avalos Davidson, carbón sobre papel Fabriano 5, 2020, 50x70 cm, detalle



319

Alejandro Avalos Davidson, carbón sobre papel Fabriano 5, 2020, 50x70 cm

Esto puede encontrarse trabajado en un único espacio o en distintos espacios del papel. No siempre la capa es sinónimo de insistencia sobre un mismo soporte, muchas veces la noción de capa está funcionando como lectura y búsqueda para entender cómo funciona una forma, entonces hay un ejercicio de mostrar las distintas maneras de ver y dibujar, como es el caso del dibujo de Waldemar S. Monsálvez Toledo, donde las mismas partes del rostro aparecen resueltas de diferente manera.

Entonces, parte del trabajo tiene que ver con esta acumulación de dibujo sobre un mismo soporte, en la superficie aledaña, y con develar esa operación, que es muy propia del dibujo. Este trabajo obedece a que ya he arribado a la naturaleza de mi actividad como dibujante en este propósito de dibujar al detenido desaparecido: son ejercicios, son de búsqueda. La memoria de trazos que se acumulan y el recurso de desglosarlos: de ir

³¹⁹ Fotografía tomada de: Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos
<https://afdd.cl/detenidos-desaparecidos-a/>



Waldemar S. Monsálvez Toledo
Tinta china sobre papel Fabriano watercolor 200g, 70 x 16.7 cm



determinando estados en los cuales se considera que está terminado; aunque devengan luego puntos de partida. Es decir, parte de mi trabajo tiene relación con la insistencia, y ésta se va a transformar desde la posibilidad de ser redundante y agotar todo hasta cansarlo, hacia incluir diferentes perspectivas.

Este proceso de encimar es como el de velar la imagen, subsumirla al interior de capas, estratos de dentro de los cuales pueda emerger; o desglosarla. Estas maniobras están en la base de lo que después se va desarrollando. En ese sentido, la imagen obtenida es en parte, una metáfora del modo de trabajo por capas e insistencia.

Dibujar a partir de la fotografía del detenido desaparecido; duración al construir subjetividad para el sujeto

“La huida de la máscara se produce al reconocer que, en última instancia, lo único que puede hacer la cámara es producir máscaras. En una fotografía, cuando

³²⁰ Fotografía de Waldemar S. Monsálvez Toledo, tomada de: Arzobispado de Santiago. Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la solidaridad.
<https://www.vicariadelasolidaridad.cl/recordamos/waldemar-sergio-monsalvez-toledo-26-anos-mecanico-industrial>

quedamos solidificados en la imagen, llevamos una máscara pegada al cuerpo propio. A pesar de cualquier reflexión racional, retornamos a una praxis mágica cuando a una fotografía, que registra una sombra, la dotamos de una vida prestada. Vemos a alguien que en absoluto está allí. Si se trata de nosotros mismos, surge una inoportuna e incómoda distancia respecto a nuestra propia vida. Nos encontramos a una máscara que nos mira ajena, como si la hubiera llevado otra persona. En cuanto las contemplamos, las fotografías pertenecen ya a un tiempo otro. El “Así fue” se invierte en el “Ya nunca será así”. En este sentido, toda imagen es irrepetible. Aun cuando el hecho de hacer imágenes se pueda repetir, el resultado no son imágenes. Devuelven al momento de la toma y, a la vez, van más allá de nuestra propia vida. La ausencia de un cuerpo es permutada por la presencia de la imagen, que nos extraña (en el sentido literal de la palabra), porque las imágenes quieren atrapar la vida fugaz.”³²¹

El problema planteado en la cita anterior, de la máscara que se nos aparece en nuestra propia fotografía, es el mismo al ver al rostro del detenido desaparecido y se presenta también en la traducción desde una imagen de naturaleza fotográfica hacia una de naturaleza gráfica, por ello, dibujarlos es de alguna manera, desarmar la máscara que la fotografía pone entre él y nosotros, a conciencia de estar frente a una fotografía, es decir estamos destripando esa *praxis mágica* a que se refiere, en dos fases simultáneas: reconocerla como expresión de alguien, saber que no está ese alguien, lo que se hace en un juego alternado de distanciamiento-empatía:

Fotografiar significa fijar una percepción, dibujar a partir de una fotografía establece una relación de indagación, de escudriñamiento sobre esa percepción, en ese sentido, dibujar desde la fotografía es conocer a partir de una superficie. El retrato fotográfico identifica, registra, organiza, reinterpreta y ayuda a comprender la forma y la estructura del retratado. Es ya, una lectura, no es neutral, pero no deja de ser una imagen que capta la realidad física, “hecha por la naturaleza”, es decir idea de verdad y realidad física y natural. El dibujo es una relectura, en este caso resguardada por el proceso ya efectuado en la fotografía, algo favorecida por el mismo, pero también hasta cierto punto teledirigido por éste. Es, finalmente, tan solo una lectura superpuesta a una lectura existente. Es un acto de interpretación.

³²¹ Belting, *Faces: Una Historia del rostro*, 171

Acto que, por superponerse al otro, tan sólo hace un poner en presente el retrato: lo actualiza porque lo sitúa en el hacer hoy. El acto es el de, en cierta forma, un traerlo al instante del estar generando información que es captada.

Disolver en cierta forma, el carácter icónico de la fotografía del detenido desaparecido, para restituir una mirada sobre la persona, sin que eso en sí pueda ser considerado como un punto final a una imagen que habrá de regresar siempre a esa fuente histórica original: la de ser propiamente la imagen de un detenido desaparecido: aquella que lo identifica, se asemeja a otras, y forma parte de un conjunto.

Es decir, lo que aquí propongo es tan solo un desliz momentáneo. Que es, producto de considerarme un espectador empático de esa imagen primera, que necesita recrear, imaginar y compartir algo de esa vida que ha sido segada. Ese dibujar es un conversar, un improvisar en el sentido de que hay un camino abierto que regresa. Donde la laboriosidad sobre la imagen va cambiando de soporte, no se agota en un único y primer inicio llevado a su término, cambia de papel.

Dibujar la foto, también es desplazar, mover un poco, ese momento definitivo en el cual se ha congelado a la persona, hacia otro que, indefectiblemente es también un congelamiento, pero distinto porque ya no depende de la presencia del retratado frente a la cámara, sino de nosotros dibujándolo.

Lo que yo he querido hacer aquí, ha sido transformar en imagen lo que la lectura de los testimonios, las noticias, los libros y mi impresión desde un principio, me deja. He necesitado de cierta manera, procesar e intentar que ese procesamiento comunique a otros una lectura visual, distinta de la imagen que conocemos.

Se origina en el cuestionamiento de la imagen del detenido desaparecido con que contamos, abordando desde diferentes estrategias de solución, en parte porque las imágenes van resultando, inevitablemente quizás, insatisfactorias. En parte porque se reconoce que es un tema que requiere diferentes abordajes. Esta estrategia busca establecer una red de relaciones al interior del tema, las que develan el significado búsqueda. Es decir, el retrato como acto de retratar; la fotografía como hecho del pasado, ponen en evidencia este contenido implicado en la desaparición. Provino de hacer una lectura de la imagen de que se dispone basándose en que en ella hay algo más.

Como estrategia de trabajo empleo un viaje de lectura de la imagen, de ida y vuelta, donde la empatía se mueve entre dos extremos: el de la imagen evocadora y el de la imagen concluida y precisa, que son los extremos que permiten que lo que veo tan solo evocado sea completado y que no todo pueda ser completo porque para establecer un

vínculo es preciso que necesite ser completado. Necesariamente el trabajo requiere ser un conjunto que se explica mutuamente.

La representación es considerada como posibilidades de figuración que sólo establecen diálogos con los otros para poder afirmar la existencia de la singularidad. Situarse de esta manera permite amplitud en la propuesta visual a partir de que no se trata de imágenes especulares de las fotografías. En estos retratos no hay una relación clara y positiva con la naturaleza, a la manera de la razón, no es modelo e imitación. No hay certeza teórica ni son inmutables ni universales los conceptos. Desplazar la mimesis con la relación con el otro a través de cómo se interpreta su imagen fotográfica y obtener de esa manera una singularidad, que es la de mirarlo con el compromiso de verlo, dialogando, permitiendo la manifestación de la propia factura y de las variadas lecturas que nuestra percepción otorga a la fotografía presente. No es el retrato en tanto producto lo que llama, sino el acto de retratar. Lo que reivindica el dibujo como proceso.

Se establecen conexiones desde una imagen que capta pormenores, como lo es la fotográfica que se asemeja a la realidad, que "...es igual a la realidad misma, esto es, la realidad percibida al natural es la misma que vemos fotografiada o reflejada en el espejo",³²² hacia una imagen dibujada que depende de la foto y no de la realidad.

La búsqueda generada por este proceso de aprendizaje de dibujo, mirar haciendo y volver a hacer, mirando; prolonga en una serie de instantes, representados por cada dibujo, el significado de este tan sólo instante, que Berger nos señala es la fotografía. La contextualización es compleja, pero; sin embargo, hemos de considerar la serie elaborada: la búsqueda de cada uno, como un mecanismo de contextualización dado que, es *el buscar* un contexto fundamental de significación de los detenidos desaparecidos, más amplio, digno e involucrado que la fosa. La *búsqueda es "su" contexto real*: es el contexto en que se encuentran. Es su equivalente a espacio físico. Estar siendo buscado lo denota como sujeto y como contexto.

Ese encuentro es un momento de elaboración, una etapa en el trabajo que, para cada detenido desaparecido buscado a través del dibujo, se aborda y se resuelve de una distinta manera, en un primer paso que concluye esta etapa situada en los primeros dibujos de él que elaboro, cual es "el dar por concluido un dibujo", tener claro que se llegó a su punto. Y por una siguiente etapa, necesariamente consecutiva, en la cual se puede producir la libertad icónica del dibujo respecto de lo representado y emerge el dibujo como

³²² Acha, *Teoría del dibujo...*, 100

tal, aparte o distanciado de la fotografía, aún dependiente del referente icónico (no queremos borrar, desaparecer nuevamente al desaparecido) pero ahora más dibujo que antes. Esto sucede con algún grado de diferenciación de lo fotográfico:

“El dibujo se consolidará como arte, sobre todo, cuando hayamos aprendido a apreciar las virtudes de su naturaleza gráfica, su componente específico, previa difusión de la necesidad intelectual de diferenciarlo de lo pictórico y de lo fotográfico.”³²³

La estrategia de trabajo es dibujar a partir de las fotografías que hay, tal como son: de buena o muy baja definición, de escalas tonales muy extensas de las cuales la fotografía reproduce unos cuantos pasos consecutivos, (es decir, no hay generalmente riqueza de contrastes), a retratados en ellas que nos son desconocidos. De la valoración que se realiza durante el trabajo, o del trabajo terminado, tomar los motivos de un nuevo trabajo a partir del mismo modelo, y así sucesivamente, hasta que se produzca un grado de satisfacción o se agoten las valoraciones.

Buscar en ese acto, el encuentro de algo de su subjetividad, la que se considera ausente en la memoria pública que de ellos se tiene. Estando restringida a no dañar la máscara que en cada retrato fotográfico subyace: puedo desplazarla, pero no puedo desfigurarla ni destruirla a la manera en que nos describe Hans Belting el trabajo de Francis Bacon:

“Pienso que a veces las desfiguraciones pueden dotar de mayor fuerza a la imagen (*The image*)” (David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*). Evidentemente el pintor quería llenar la “imagen” de la vida que echaba en falta en la mayoría de retratos. De ahí que le gustase trabajar con fotografías, pues ya eran una imagen de lo que mostraban, y le permitían traducirlas en “su” imagen.

En los retratos de Bacon también tiene lugar una lucha con la máscara, que el artista quiere arrancar del rostro devenido retrato. Por ello vincula el rostro a la cabeza y a todo el cuerpo, que es el que le puede dar vida. Un rostro vociferante es un rostro activo, mientras que la máscara permanece pasiva. El pintor dirige ataques cada vez más furiosos a la máscara que lo mira fijamente desde el antiguo retrato papal” (...) “Para plasmar la expresión de vida, Bacon no se amilanó y deformó el rostro hasta desfigurarlos.”³²⁴

³²³ Acha, *Teoría del dibujo...*, 34

³²⁴ Belting, *Faces: Una Historia del rostro*, 166

La estrategia ocupa el recurso del dibujo como medio para rescatar subjetividad de una fotografía, que es el único elemento con que se cuenta en este caso, para conocer a alguien.

¿Podemos conocer a alguien de esta manera? No. No podemos, lo único que hacemos en este retrato que intenta reconstituir esta realidad desconocida es elaborar nuestro autorretrato empático con el otro. Hay algo de actualización de la memoria.

En el dibujar están presentes la propia gestualidad y la significación gráfica de la misma como recursos que uno emplea para representar. Es en cierta forma, tomar un resultado del aparato fotográfico y procesarlo con la mano, el cuerpo, la emotividad, buscando restituir un “aura” de “lo humano”.

La estrategia es hacer que la propia subjetividad contribuya a elaborar la del sujeto representado y proporcione un vehículo (el dibujo) para vincularla con la subjetividad social. Que sea admitido construir subjetividad para este sujeto, como una manera de entender que es esa manera de abordar la que nos permite un acercamiento a él; y, por consiguiente, quizás, una dificultad para obviarlo.

Elijo la búsqueda por preferencia en oposición a la borradura

Se trata de elaborar en su identidad. Más que trabajar con el espacio vacío, la borradura, la tachadura; se trata de buscar la contrafigura, dar cuenta de la ausencia de manera distinta a las asociadas al acto mismo de desaparición, ya se ha dicho que han sido hechos desaparecer, ya lo ha afirmado el arte. En esta otra propuesta, se trata de dar cuenta de la ausencia a través de dar cuenta de su búsqueda, el tema de estos retratos es su identidad, su diferenciación y su búsqueda, siendo esta última, en su vertiente sociopolítica, la responsabilidad social respecto de ellos que es necesario tome cuerpo. Y es el tema de fondo al ocupar la búsqueda en su vertiente gráfica, del dibujo: el modo de tratar la representación, parte fundamental del tema es cómo trabajo esto. Su búsqueda en el dibujo. La búsqueda posee una actitud dinámica que se aproxima, —aunque no se ocupa— a hablar de verdad y justicia. Búsqueda como una manera de amor, de entendimiento, un signo de consideración social, de hacerlos valer afirmando y promoviendo la toma de conciencia de su individualidad, también, un intento de ser un acompañamiento digno al duelo, con decoro; un acompañamiento que se prefiere social y distanciado de la relación directa con el familiar, por entender que allí sólo cabe una amorosa y silenciosa debida distancia. Una búsqueda que no sólo se refiere al parecido sino también al cómo pueden ser o deben ser representados desde el punto de vista del

estilo, entendiendo que para expresar al “sí-mismo” del detenido desaparecido estoy contando con el recurso de la búsqueda, pero también ha de incluir un modo de hablar de su condición de desaparecido, que limita la expresión del dibujo a una idea del decoro en la representación respetuosa de la persona, considerando un marco social común, es decir, sin las libertades comunicativas y expresivas que deforman el rostro o que lo hagan en forma exagerada o distante respecto de su fisonomía para el común de las personas. Siendo muy importante, además, que estos retratos sean acompañados por la información que los contextualiza históricamente. Pero también forma parte de esa expresión del sí-mismo, la cualidad gráfica, el tratamiento, dado que no contamos con una variedad de referencias para cada retratado, que nos permitiera la expresividad del gesto, elegir la mirada, la postura.

(En la Edad Moderna) “El retrato no se podía limitar al grado de semejanza, sino que planteaba el cómo se quería representar o hacerse representar. Para ello necesitaba de la puesta en escena más que del mero registrar un rostro, y el acto del habla se tornó más importante que el parecido. Sin embargo, era un acto de habla sin el apoyo del lenguaje verbal y tenía que cumplir su objetivo con medios retóricos como la expresión, la mirada, los gestos y la postura.”³²⁵

Al dibujarlos, empatizo con ellos. Porque mantener la memoria, y en ella la búsqueda es una manera, es el recurso para rebelarse contra la voluntad de quienes los desaparecieron, que fue, entre otras voluntades, la crueldad de que otros, para proseguir la vida, se vieran obligados a darlos por muertos.

Cuando los dibujo, intento recuperar a la persona que está en esa fotografía, pero nunca los encuentro; puedo decir este dibujo ya está terminado, o esta serie se ha agotado; pero me es imposible decir que lo he encontrado, no lo puedo encontrar.

“...la actividad de dibujar y la percepción del dibujo logrado van juntas, en cuanto a la cantidad de información visual o iconicidad que debe tener el dibujo para ser reconocidas las realidades dibujadas. La cantidad viene a ser una convención cultural del momento. Todo depende de la información que se quiera dar y ésta es función de la actividad a la que el dibujo le sirve de medio. Si ahora enfocamos el proceso lingüístico, hemos de admitir que la actividad de dibujar goza de inevitable primordialidad (no de principalidad) en muchas ocupaciones humanas. Leonardo aludía a “el arte de diseñar”. Es que en italiano al dibujo se le denomina *diseño* o

³²⁵ Belting, *Faces: Una Historia del rostro*, 143

diseño y como tal sus informaciones dependen de la naturaleza de la actividad del dibujante: si es sastre u hojalatero, técnico o científico, artista o diseñador, artesano o comerciante.”³²⁶

Las diferencias de aproximación y de vínculos logrados en fotografía o en el dibujo no significan jerarquía, la percepción de logrado por mayor iconicidad atiende en este caso no únicamente a mi propia convención cultural sino a la de la comunidad de memoria del desaparecido, las que obedecen a menudo a distintas convenciones. En principio ha de resolverse en torno a las mías, que soy quien dibuja, pero es inevitable que esté haciendo una negociación con las que creo son las de los otros, por lo mismo, libera este dibujo forma parte de un proceso participativo que haga que yo no esté suponiendo cuales son las convenciones de los otros sino que las apreciaciones de los trabajos por parte de ellos, así como mi apreciación de las propias respuestas dibujísticas de los otros, entren en juego.

En las fotografías, particularmente en las que se conocen de los detenidos desaparecidos cuya existencia inclusive fue negada, la prueba de existencia real y la captación del instante juegan un rol primordial e insoslayable, como en el dibujo lo es su capacidad de mostrar un nexo de comunicación corporal entre el momento y el acto de realización del dibujante y lo dibujado. La realización del retrato mediante el dibujo otorga importancia al proceso de elaboración. Como nos señala Bohem, las imágenes son un objeto y un proceso a la vez: “...las imágenes son al mismo tiempo cosa y proceso. Operan con el entramado de ambos aspectos, son, en este sentido, “híbridas”.”³²⁷

Un dibujo no significa necesariamente una mayor cercanía, dependerá ciertamente también de con qué tipo de fotografía comparamos y cómo se presenta; lo que sucede es una manera distinta de comunicar, más expresiva y emotiva que lo que en general llega a ser una fotografía de archivo, un diálogo con la imagen, y mediado por una labor manual, genera un vínculo del dibujante con la fotografía, y con el retratado en ella. La existencia de una cualidad gráfica que modifica la información que proporciona la imagen; la propia sensibilidad y percepción, la capacidad de interpretar, son los recursos para comunicar esto. En cierta medida, el aura se restituye.

“Siempre los objetos del pasado han sido encajados en el presente a través de la mirada puesta en ellos, y la irritación, la seducción, el secreto que puedan encerrar, nunca esta sólo del lado del objeto en un estado de pureza, por decirlo así; esta

³²⁶ Acha, *Teoría del dibujo...*, 101

³²⁷ Bohem, *Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen*, 34

siempre, y con la misma intensidad, ubicado del lado del espectador y del presente. Es la mirada viva la que dota al objeto de su aura, pero esa aura depende también de la materialidad y la opacidad del objeto.”³²⁸

En cierta forma, es *contaminar de búsqueda* su imagen. Es una forma de presentar a los detenidos desaparecidos afirmando junto a sus imágenes: ¿Dónde están?, a la par que se afirma soy yo quien busco; esta mano, este gesto gráfico, busca, de manera viva.

La capacidad de interpretar y el nivel de iconicidad registrado en el dibujo resultan ser un factor fundamental y distintivo entre fotografía y dibujo. No se *contamina de búsqueda* agotando la iconicidad, haciendo una completitud que sature al máximo, al contrario, se produce una distancia aún mayor. Pero esto es porque he decidido que el dibujo sirva de medio a una distinta actividad de la que ha estado la foto al servicio, y eso cambia la información que se quiere dar. Esta distinta actividad está fechada en el presente.

“Un retrato, que alcanza un completo parecido con lo representado, según Cusa está muerto. Mucho más viva está la obra que, junto con el parecido, revela también una diferencia frente a lo representado. Esto estimula un continuo ejercitarse en el perfeccionamiento para poder entender lo infinito de todas las posibilidades al menos como vector de un movimiento potencial. La imagen menos parecida está, según Cusa, auténticamente “viva, de tal manera que, animada por su objeto al movimiento, se pueda conformar a éste con un parecido cada vez mayor.”³²⁹

Es imprescindible la incompletitud, lo fragmentario que brinda la posibilidad, lo abierto, lo que no cancela la interpretación, que incorpora al espectador en la búsqueda; la viveza de lo inacabado contribuye a crear cercanía con el retrato de alguien con quien no tenemos recuerdos. Esa incompletitud también nos proporciona en tanto dibujantes un espacio de tensión imprescindible.

Y lo anterior no sólo sucede respecto del cómo dibujar: la disposición al acometer el trabajo, sino, y constituyéndola, respecto de mi justificación para tomar estos retratos desde el archivo público fotográfico y distribuido en línea. Resulta que cuando busqué una resolución figurativa tendiente a completar todo, a asumir una totalidad; a raíz de ello, entró en crisis mi justificación para ocupar el archivo sin solicitar su permiso a cada familiar, y me he dado clara cuenta que, se debe a que sólo me es éticamente posible

³²⁸ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 68-69

³²⁹ Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, (Madrid: Akal, 2017):181 (se refiere al pensador del s. XV Nicolás de Cusa).

ocupar las fotografías desde una posición de búsqueda, —me refiero a lo que yo estoy haciendo, que es desde el dibujo, a diferencia de otras posibilidades— y que un grado de fragmentación, abstracción, indefinición, vacío; que son recursos propios de la representación en tanto es selección de lo fundamental, y de la búsqueda en tanto incompletitud; pasa a ocupar el lugar —lo representa— de necesaria debida distancia respecto de la imagen que yo he de guardar, a diferencia de la relación de distancia-cercanía que experimenta el familiar. Evocar es respetuoso; presentar, no me resulta así.

Sucede que la fotografía del detenido desaparecido en el contexto de las características del cartel *Dónde están* se ve hasta cierto punto neutralizada y convertida en unidad de un conjunto —encajado en un formato único— agrupado y asociado a una ficha de archivo. El dibujo distancia a la imagen de esa connotación. Es necesario mantener el vínculo con el archivo, en texto y fotografía, pues estas imágenes ni pueden quedar anónimas, ni sin historia de vida, ni descontextualizadas del momento histórico: acompañar los dibujos con sus nombres y una mínima contextualización histórica, ocupando —por ejemplo— extractos de los textos de archivo, enlaces y códigos QR de parte de distintas páginas web donde esta información se encuentra controlada en su veracidad. Valoro la fidelidad del dibujo a la imagen e inevitablemente me encuentro con su imposibilidad, y luego, con la valoración de este suceso que se repite en cada dibujo. El dibujo en sus cualidades expresivas está limitado por una producción de sentido por los contenidos. Con el dibujo se vive un nexo personal, expresivo, de apreciación y gestual, en el trazo y la mancha, delimitado a la representación figurativa. Esto último a menos que, y así lo entiendo, se supere una primera etapa de lectura figurativa abarcando al conjunto, que siente una base y desde allí poder salir de ello hacia una mayor libertad expresiva. Es decir, he elegido un tema que encasilla en unos parámetros de representación y lo estoy entendiendo como necesario por ahora, no sin contemplar que inmersa en el trabajo, deba de surgir algo distinto. Mi representación es desde ya ecléctica —con elecciones de estilo más o menos espontáneas, motivadas por la configuración general en cada fotografía y mi emotividad en el momento— y contempla la posibilidad de derivaciones. Y eso, necesariamente conducirá hacia que me ocupe más de los problemas del dibujo. Para el espectador la contemplación puede resultar más desafiante e inclusive chocante. Mi representación también puede a futuro, implicar otras presentaciones para la imagen propiamente fotográfica; en un tratamiento integral de la imagen, ya no únicamente desde el dibujo. Por eso, estos ejercicios de búsqueda, se plantean como una plataforma inicial de un trabajo mayor.

El dibujo también se ocupa del silencio porque traslada desde el ámbito público a una clave más íntima: la búsqueda a través de él, plantea una semejanza con la comunicación en silencio, pues pertenece al ámbito de lo no dicho en la ficha o en voz alta. Trabaja una forma no literal de la búsqueda, se convierte así en su metáfora.

Las imágenes abren la posibilidad de un diálogo allí donde en la palabra no se haya presentado: uno que pueda abrir espacio para que lo negado sea percibido como merecedor de nuestra mirada. Una imagen que realmente es mirada abre posibilidades de interpretación para ese retrato.

La necesidad de contextualizar a cada retratado ofrece la oportunidad de contraponer *dibujo y fotografía expuestos en conjunto* colocando el acento en el contraste al interior de ese par; y que se produzca, materialmente, la búsqueda del espectador a través de su búsqueda del parecido, dando por resultado una contemplación más larga sobre la persona y una distinta y más humanizada apreciación.

Puede ser un dibujo que simplifique o aumente la cantidad de información; apuntando a la abundancia o economía de medios. Pero siempre diferenciado de la imagen que proporciona la fotografía, es decir, con una carga interpretativa mucho mayor. También el dibujo proporciona las riquezas de los sucesivos bocetos, los estudios; infinidad de recursos que sondan el rostro para conocerlo, y representarlo.

“El dibujo, en cambio, trae consigo una elíptica (o esquemática) iconicidad y sus vacíos o enrarecimientos nos incitan a fantasear, como si buscásemos llenarlos, participando activamente en su lectura o interpretación con las vivencias personales que traemos sobre nuestras espaldas.”³³⁰

Mi propia mirada a través del dibujo me enseñó que lo que leía como escasa individualidad manifiesta en cada uno de ellos, no era tal. Era en gran medida debido a yo no haber ejercido realmente la mirada. Demostrando de esta manera que el dibujo es en sí mismo una herramienta interpretativa de la realidad, que me permite este conocimiento cuando me aproximo a lo observado trabajándolo. No sólo a través del dibujar mejoro mi mirada, también sucede que mis imperfecciones o errores en la representación también colaboran en la capacidad de los dibujos de comunicar la humanidad y diversidad de los retratados. El dibujo rompe de diversas maneras con el cómo son presentados públicamente. La fotografía del detenido desaparecido nos interpela y por ello es posible extraer de ella las motivaciones que van dando paso a los registros gráficos del dibujo.

³³⁰ Acha, *Teoría del dibujo...*, 114. El autor se refiere al dibujo en cambio de la fotografía.

Como ya he dicho, esa interpelación requiere que nos dispongamos a mirarla. El par fotografía-dibujo posee una distinta posibilidad de interpelación que la de la fotografía en sí misma. Hay algo dislocado en esa relación y en el dibujo mismo, que se refiere a algo que hay que develar, que genera interés. Estos dibujos existen junto a las fotografías que les dieron origen.

Proximidad a la representación

Por otra parte, la importancia que la identidad tiene para el retrato no necesariamente se resuelve en el parecido. En este caso es natural que el parecido adquiera un importante valor, hay en el retrato con su presencia captada por la cámara, un respaldo al *habeas corpus*, y también el respeto a la memoria que el familiar tiene o los testigos de su vida tienen, del sujeto desaparecido. No estamos nosotros ante una memoria lejana, donde lo que queremos recordar esté marcado por el tiempo. Aún están entre nosotros los contemporáneos de aquellos que fueron desaparecidos. Sin embargo, la proximidad en la representación si bien es un requisito que se antepone en mi trabajo, no lo es de manera exhaustiva ni puede serlo, constituye precisamente una tensión que permite el distanciamiento.

El sentido sustancial no se encuentra en la réplica documental, el dibujo está liberado por la fotografía de la misión de ser un registro de autenticación, y puede intentar dar cuenta de lo que en la imagen del detenido desaparecido no es evidente, o no está allí desde una visión concreta y documental, sino exclusivamente desde una dimensión interpretativa.

“La verdad documental está en otra parte, como dije: en la mirada del espectador y en la saga de sentidos que le otorga la ficción.”³³¹

El dibujo habla de una realidad, pero no es registro de la realidad misma, y gracias a ello tiene la posibilidad de comunicar más allá de la enunciación de una identidad, que ha sido un punto de partida en la demanda de verdad y justicia. Aunque las identidades logradas en el dibujo no sean precisas, intencionarlas genera ese espacio necesario de apertura hacia la profundización, valorar el proceso más que cada resultado, encontrar la tensión y el motivo del trabajo, pues en la representación de cada uno de ellos se genera un significado distinto, la propuesta de un distinto registro, abre la capa cósmica superficial

³³¹ Diego Lizarazo Arias, “Memoria y mirada. El sentido del tiempo en Ararat de Atom Egoyan”. *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía* 28 (2015): 130 <http://hdl.handle.net/10391/4857>

para señalar aquí detrás de la superficie que recubre estos datos de vida, hay algo más. Para comenzar, un sinnúmero de momentos trascendentes de cada persona, no tan sólo únicamente el instante fotográfico. Y se produce el encuentro con ese otro, que es el encuentro ante una semi presencia y una semi ausencia. Porque está y no está ahí, es que se puede producir la inquietud.

Se produce el participar de esa representación colocando lo propio, que es, precisamente lo que va al encuentro y muestra la naturaleza del mismo. Tanto para mí al trabajar con esa imagen como para alguien que la mire. Y eso, que ya en ese momento reúne pasado y presente; puede llevar a entenderlo como una búsqueda, porque no han sido hallados ellos, ni la verdad en torno a sus desapariciones, ni la justicia.

El croquis y el propio proceso creativo. La expresión, el sentir y la empatía

Visto desde la vertiente del dibujo, esta propuesta proviene de las formas en que aprendí a hacer croquis: la forma de sentir el dibujo, su expresión, el modo de vivir la empatía con lo observado.

Trabajo con la visión fotográfica del retrato, tan distinta de la del dibujo. Intento dar a la fotografía el tratamiento que se da al modelo vivo en el croquis del natural. Las expresiones de Alberto Giacometti en el siguiente párrafo de una entrevista, ilustran bastante lo que son mis propósitos acá:

“Los rostros que yo pinto o esculpo hoy, trato de hacerlos de modo que no tengan ninguna relación con la visión fotográfica. Si se busca ver de manera no fotográfica, todo deviene nuevo y desconocido; y por consiguiente para darme cuenta de lo que veo, *debo* pintar y esculpir. No me importa en absoluto el problema de hacer un bello cuadro o de *terminarlo*. Veo la persona que está frente a mí, como una cosa compleja, contradictoria: por eso, para comprenderla, debo copiarla; así la veré mejor, la descubriré un poco más; y por consiguiente sigo copiándola.

Mis pinturas son copias no logradas de la realidad. Cada vez que trabajo recuerdo que la distancia entre lo que hago y esa cabeza que quiero representar, es siempre la misma.

El día que no llegara a comprender totalmente una cosa, sería capaz de rehacerla. Pero ello es imposible, porque esa cosa y yo estamos dentro del

movimiento de la transformación continua de la vida, que no puede ser inmovilizada”³³²

Aplico a la representación del detenido desaparecido el enfoque del dibujo del natural, hago de su representación una no-fotográfica a la manera de la descripción de Giacometti —la que he encontrado después de concluir prácticamente todo este trabajo— Entonces la mirada ha sido, y retomando palabras claves de la cita: concebir, acercarse, darse cuenta quién es, liberar de estereotipos, comprender que se trata de algo más profundo que su fotografía, comprenderme yo en relación a él desde mi visión cambiante.

Hago un dibujo de estudio, el trabajo se va a situar en una tensión entre el desprendimiento y la dependencia de lo fotográfico. Los modos del croquis se cruzan además con el hecho de haberme formado en el grabado en metal, llegando a incorporar en cada trabajo una manera de abordar combinada entre dos opuestos que provienen de diferentes fuentes: registro *a la primera* en el dibujo, y trabajo por capas en el grabado. Cada plano de tono a obtener en aguatinta ha de aguardar su baño en el ácido, suspendiendo las intenciones para el siguiente, ordenando, parcializando. Estos planos son partes de lo que adquirirá resultados en sus relaciones de superposición con el aguafuerte, azúcar...y nuevamente. Plantean una relación de análisis-síntesis de la forma. Los sucesivos estados de una obra, que devienen algunos ocasionalmente: trabajos distintos y terminados. La disposición a acometer el trabajo en grabado desde un esquema muy genérico, resolviendo sin un mapa del detalle, sino directamente en la placa, es, también una retroalimentación desde el aprendizaje del croquis, *a la primera*.

Del huecograbado aquí están presentes el trabajo por etapas, la paciencia e insistencia, la capacidad de suspender y retomar. Tuve importantes profesores de dibujo: Robin Bond, Cecilio Balthazar García, Gilberto Aceves Navarro, Javier Anzures Torres, Pedro Millar, de este último su artículo sobre el tema ha sido un importante aporte. Todos ellos abordando desde la influencia del dibujo moderno. Los dibujantes cuyo trabajo me interesa más: Francis Bacon, Henri Moore, Alberto Giacometti, Fritz Wotruba, Picasso, Francisco Toledo, José Luis Cuevas.

En lo que se refiere al croquis, éste es un tipo de dibujo del natural que se caracteriza por conjugar lo gestual y el tiempo de duración: es observación intensa en

³³² Antonio del Guercio, Entrevista con Alberto Giacometti: “El arte en la sociedad de hoy” <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-alberto-giacometti-coleccion-de-la-fundacion-alberto-y-annette-giacometti-paris-textos.php>

breve tiempo, una forma de estudio que sincroniza en una misma duración, la mirada con el avance del trazo, incorporando así la participación sensible del cuerpo, reaccionando. Conlleva experimentación, aporta al conocimiento de la forma, la expresión y el desarrollo de un lenguaje personal. Se capta la forma general, las fuerzas, tensiones, direcciones, el contorno, el relieve, superficie, la exploración interior de la forma mediante ingresar a marcar contornos que delimitan planos, que nos hace observar la forma ósea y muscular, ésta última exploración ha tenido importancia en este trabajo. El artista y docente Pedro Millar, la describe en su artículo:

“...la exploración del interior de la forma. Puntualmente, el tema de la observación es el modo como el contorno exterior, que delimita la forma global, se continúa al interior de la misma, describiendo la estructura ósea y muscular. Como resultado se genera una variedad de superposiciones de líneas y planos, superposiciones que se resuelven como percepción espacial y efecto volumétrico. El ejercicio se apoya en la internalización que se tenga de la estructura ósea y muscular y la certeza que se alcance, para interpretar las señales en el cuerpo, de dicha estructura.”³³³

Aparte del cruce con el trabajo por etapas propio de los tiempos y las técnicas del grabado en metal retroalimentadas por mi formación en dibujo, se produjo otro entre esos aprendizajes basados en el método de Kimon Nicolaïdes aprendido en México en las clases del maestro Aceves Navarro y sus ayudantes, conjuntamente con la asistencia a clases y audiciones de danza contemporánea las que produjeron la internalización de la vivencia corporal a la par en que se aprendía el método: la relación entre cuerpo y croquis quedó consolidada mediante observar y *ejecutar* el gesto en el propio cuerpo y en el del otro, lo que se incrementó al trabajar en Chile en las clases del profesor Pedro Millar, parada frente a un caballete, con libertad del cuerpo para moverse al registrar, en un formato de escala cercana a natural, la que vincula visión y acción, avanzar o retroceder, girarse un poco. Esto se complementó con una cantidad importante de bocetos realizados a partir del esqueleto humano.

Durante la formación y aprendizaje fue de esa manera, y en el trabajo presente no es igual, pero el vínculo entre la sensación corporal de las formas observadas, es algo que no se pierde: observamos el impulso interno de la acción que la provoca, lo que entendemos desde nuestra propia experiencia corporal, produciéndose una identificación,

³³³ Pedro Millar M., “El croquis, una estrategia en la enseñanza del dibujo. La Figura Humana”, *Revista de Arte UC* año 6, N°10, (1993): 46

que nos aporta parte de la comprensión: *un sentido de observación de la realidad*, que tiene acento en la sensación, el impulso, el afecto o emotividad, es un tocar empático y un sentir las relaciones internas del cuerpo. Es decir, se desarrolla el plano perceptual de la experiencia del dibujo con una marcada inclinación a la afectividad, la empatía. En el plano expresivo el desarrollo de la expresión gráfica.

En este trabajo, de los problemas plásticos de la forma que se atienden en el croquis, como: *gestualidad, movimiento, contorno interior, ejes y tensiones de la forma, valoración descriptiva del contorno, la distorsión, y la impronta de la materialidad* elegida sobre la disposición anímica y estratégica al acometer la tarea; de todos ellos, tienen protagonismo la gestualidad del trazo, el contorno interior, la deformación y materialidad.

El croquis trabajado de esta manera enfatiza en lo afectivo, los conocimientos se ocupan pero en un ejercicio que no busca reafirmarlos y tampoco los desconoce. Inicio con dibujo a la primera, de resultado final desde el momento en que se hace cada trazo, no exento de valoración en el momento. El trazo gestual, la lectura de la forma interna son importantes, distante de lo académico. La deformación se presenta generalmente con interrupciones en la continuidad de la lectura, es decir, involuntariamente, como algo que esta habitual manera de dibujar me ha permitido tener: dejar hacer, *laissez faire*.

“Entiendo la gestualidad como expresión de la línea singularizada por su dirección, continuidad, énfasis tonal y carácter escritural, que denota la espontaneidad de la acción dibujística generada por un estímulo visual. La gestualidad marca el predominio de los factores dinámicos de la pose sobre la forma, la proporción, control y medida.”³³⁴

La distorsión, o deformación de la forma es propio del modo de trabajo elegido y conlleva la expresividad de los contrastes de proporciones que se apartan de la norma. Esto ha constituido parte muy importante del presente proceso de trabajo: me estaba sucediendo, y estaba “consciente” pero realmente no lo había visto bien, no lo había contemplado plenamente en la construcción de mis dibujos como un problema plástico interesante a la expresión que estuviera empleando de manera consciente. Y resultó ser un desencadenante casual, como veremos adelante, a la noción de *búsqueda*.

El croquis desarrolla en conjunto la empatía, observación, gestualidad. En este caso la expresión de la gestualidad es moderada, así como el de la distorsión, porque la expresión del dibujo ha de corresponderse a una comunidad cultural, incluyendo una

³³⁴ Pedro Millar M., “El croquis, una estrategia en la enseñanza del dibujo. La Figura Humana”, *Revista de Arte UC* año 6, N°10, (1993): 45,46

comunidad de memoria constituida por familiares de víctimas, la que pudiera llegar a interpretar demasiada gestualidad en retratos personalizados, como falta al decoro. El expresionismo en las representaciones de víctimas tiende a hacerse para las que se representan en forma anónima o ajena.

Registro: su sentido y connotaciones expresivas van más allá de la sensibilidad desarrollada para notar gráficamente, y éstas son el carácter de cada dibujante, marcado por una disposición, dentro de la cual podemos poseer un abanico de posibilidades. A mí me pasa que cambio el carácter de mi trabajo, el estilo del dibujo según lo que observo y según la disposición que me dicta, o que a veces elijo tener o mantener. Decido no intentar gobernar este cambio de carácter frente a una imagen, y si lo decidiera, no siempre puedo. Algunas exigen un tipo de respuesta, pero sé que ése viene mediado también por la cantidad de días corridos que vengo dibujando, el tiempo en ese día, las evaluaciones de resultados. A veces, simplemente son vistas por mí como algo nuevo, a la manera en que explica Giacometti en la cita que he puesto: “Si se busca ver de manera no fotográfica, todo deviene nuevo y desconocido; y por consiguiente para darme cuenta de lo que veo, *debo* pintar y esculpir.” Es decir, sentido y connotaciones expresivas se encuentran inmersas en el proceso creativo, sujeto a evaluaciones que contribuyen a fluir en la observación o notación, o que la orientan hacia determinados intereses particulares del momento.

La expresión dibujística cambia según la situación. Tiene relación con una porfía personal y también una dificultad —que subsiste gracias a no existir ánimo de domeñarla— para mantenerse constante en un mismo tipo de respuesta gráfica. Lo importante es que la observación y la notación mantienen su relación con lo sentido. Captando la sensación y concretándola de inmediato, cada dibujo posee una particularidad expresiva que es la de ese rostro en ese momento mío, donde se conjugan dos fuentes: de una parte las características de la forma del rostro del retratado, en este caso sus rasgos enormemente elaborados ya por la fotografía que me ofrece una lectura y además los simplifica, unido a los sentimientos que me comunica y de otra, mi lectura y traducción de esos sentimientos y rasgos en la que intervienen mis habilidades y estados particulares del momento. La fotografía mantiene estos rostros congelados en una delimitación finita de sus características, lo que hace que en la factura no participen proporcionalmente los dos términos (el retratado y el dibujante). Yo sigo variando constantemente la situación, protagonizo el cambio a partir de mi mirada, gesto, situación en general de los recursos materiales, el momento en el proceso, etc. Hay un elemento

inicial que proviene de la primera observación que causa una noción de la expresión de ese rostro y de su configuración general, que en sucesivos dibujos, observaciones y momentos del proceso va adquiriendo determinaciones, indeterminaciones y nuevas lecturas, pero que en general conserva una impresión inicial que se enriquece. Y siempre la observación vuelve, y puede hacerlo, sobre una misma imagen fotográfica. No es una falta de decisión, o una variación incesante ni por un valor en sí misma, sino que la experimento como una profundización en esa configuración específica que ya he decidido examinar, que no desecha lo anterior logrado (cuando así lo es) y pasa a afirmar nuevas observaciones. Porque las creo todas válidas y pertenecientes a una manera ya elegida en cierta forma, la que, si tomamos todos los retratados en conjunto, acusa diferencias radicales. Es por esto que los llamo ejercicios. Y también llegan a un momento en que se agotan, pero aun así, quedan abiertos.

Tiene relación con las experiencias de aprendizaje inicial señaladas, que fueron consolidadas como lenguaje, aprehendidas, un pasar del croquis al dibujo de una manera inobservada, donde ya no es croquis pero se mantiene dicha actitud de transitoriedad de la forma que viene de la observación como elemento privilegiado del proceso, puesto jerárquicamente por encima de los resultados, pero que se consolida.

“Para poder ver la expresión, debes ser capaz de sentirla en tu propio cuerpo, debes sentir que haces lo mismo que hace el modelo. Si el modelo se inclina o se estira, si se tensa o relaja, debes ser capaz de sentir que tus músculos se inclinan o estiran, se tensan o relajan. Si no respondes de la misma manera a lo que hace el modelo, no podrás entender lo que ves. Si no eres capaz de sentir lo que el modelo siente, tu dibujo será un mapa o un plano.

Al igual que el contorno, la expresión está íntimamente ligada a la experiencia del tacto. En el dibujo de contorno sientes que tocas el borde de la forma con tu dedo (o lápiz). En el dibujo de expresión sientes el movimiento de la forma en tu propio cuerpo.”³³⁵

En la percepción del retratado se produce la empatía del reconocerse, el espectador se reconocerá como humano en todo rostro. La disposición que tomamos al transcribir del natural, ocupando el cuerpo para sentir, enseña una postura empática en el mirar al hacer y transmite al espectador que podrá recrear, reconocer la sensación ocupando su propia experiencia. La disposición del principiante que ve sabiendo que no sabe cómo son las

³³⁵ Nicolaidis, *La forma natural de dibujar...*, 35

cosas, crea la apertura para esa empatía. El dibujante que la conserva toda la vida está atendiendo el aliento de vida y no optando por el canon.

“Pienso que el espectador no debe descubrir, sino reconocer; desde la infancia hemos almacenado un enorme número de imágenes y de sensaciones, y el artista es alguien que subraya, que pone el dedo sobre algo conocido. La única manera de comunicar es hablar de lo que es común entre el que habla y el que escucha: si digo que tengo dolor de cabeza, cada uno podrá percibir gracias a su propia experiencia lo que quiero decir, y recordar su propio dolor de cabeza. La obra de arte es para mí una especie de estímulo que excita al espectador y le permite recrear una sensación. Siempre es el espectador el que hace la obra, el artista le muestra una imagen que él ya conoce y éste la va a releer con su propio pasado, con sus propias experiencias.”³³⁶

En mi proceso de trabajo surgió la dislocación de la representación y con ello el cuestionamiento. Sucedió al realizar de continuo cuatro dibujos de una misma persona, Miguel Luis Morales Ramírez, en 2019, que guardan poco o nada de parecido entre sí y con la fotografía de la cual parten.

"Para que la representación comunique lo humano, no sólo se precisa que la representación fracase, sino también que muestre su fracaso. Hay algo de irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esa paradoja debe ser preservada a través de la representación que ofrecemos".³³⁷

Esta gran llamada de atención se produjo porque en estos dibujos las formas sutilmente se escinden en secciones separadas por leves cambios en las proporciones, pero influyentes en la percepción de total. Cambié el criterio de proporción dentro de un mismo dibujo porque interrumpí la mirada global por la solución de algún detalle o aspecto. El resultado es que cada retrato está hecho encajando más de un punto de vista con sus proporciones distintas, y esto le da un carácter interesante porque el dislocamiento está mostrado en simultáneo en un dibujo, y luego entre los dibujos comparados. Allí hay un registro patente de la acción de mi mirada de dibujante, el error que muestra mi propio movimiento (un único punto de vista supone la fidelidad a la que estamos más acostumbrados) y entonces da cuenta muy clara del actuar humano.

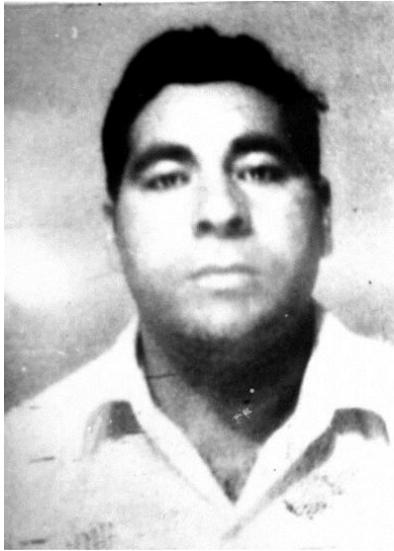
³³⁶ Gloria Moure, *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*, (Barcelona: Polígrafa, 1996), 108

³³⁷ Judith Butler, *Vida precaria. Et poder del duelo y la violencia*, Paidós, Buenos Aires, 2006 citada en Introducción por Nicole Schweizer en: Didi- Huberman, Georges, Jaar, A., *La política de las imágenes*, 17

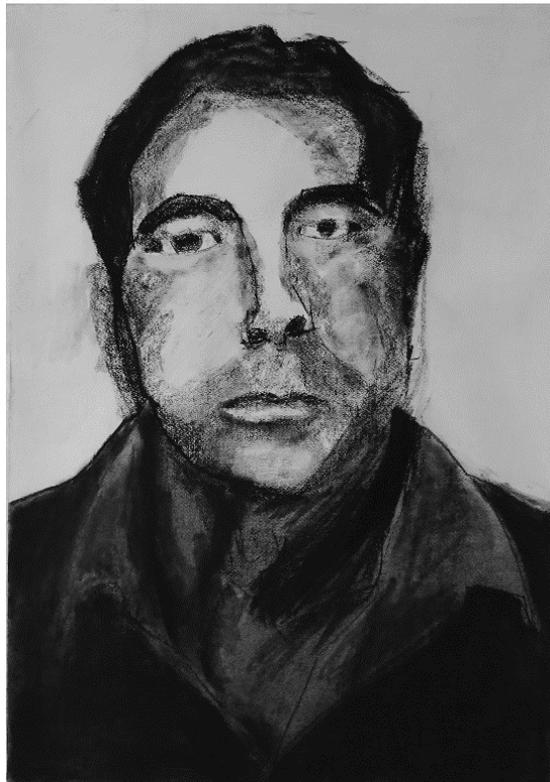
La experiencia que obtenemos del vínculo creado con la persona en el acto de dibujar su retrato es indudablemente distinta si dibujamos a partir de modelo vivo o de una fotografía y constituye de manera importante el significado que obtenemos al dibujarlo.

El proceso de búsqueda de la persona a través del dibujo produce un particular tipo de indagación cualitativa acerca de ella, que acaba hablándonos de nuestro dibujo. Y ese resultado lo arroja desde el principio de cada retrato, como desde el principio de la serie.

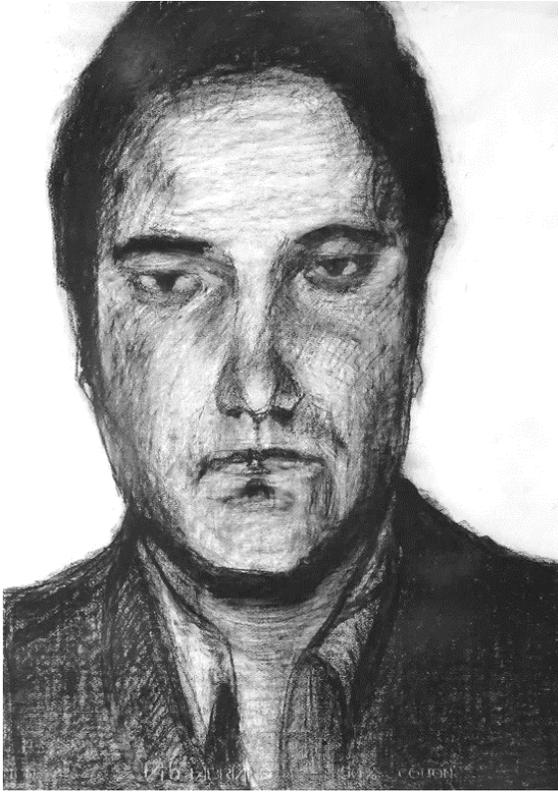
Sin haberlo pretendido al inicio, también se ha dado una indagación acerca de cuáles son mis libertades en mi concepción acerca de lo que es un dibujo válido y aceptable, aun cuando yo decida sustraerme de la idea del familiar como destinatario de mi trabajo, de todas formas, quedo en una constante tensión entre una actitud convencional tendiente al mayor realismo y mis deseos de ser capaz de comunicar y expresar a través del rostro dibujado. Esta limitación justificada por el tema y por cómo lo he planteado, lo es a mi propia libertad, siempre presente en mi modo de trabajar. Mi proceso creativo implica colocar delimitaciones y trabajar dentro de ellas, igualmente llegarían a ser parte del motivo de trabajo, o encontraría qué limitaciones poner; aunque el tema fuese distinto. Es también característico de mi modo creativo concebir todo trabajo como proceso. La búsqueda del detenido desaparecido corre paralela a la noción de proceso de trabajo. El retrato como género, corresponde también a una inclinación personal. La conciencia de esta situación descrita ha llegado en un momento en que el proceso estaba avanzado y existe un cambio radical respecto de mi proceso anterior. Gracias a la investigación en torno al tema, la propuesta se aparta de un ejercicio de búsqueda de logro de recursos formales, que fue gran parte del derrotero de mi producción anterior, para pasar a ser contundentemente más reflexiva y comprender el peso específico de una metodología de proyecto, con su consecuente interrelación con la investigación de contenidos. Y es el lugar de la búsqueda con su significado de ser motor, de movilizarnos hacia el hacer, el que ubica en contexto a estos retratos, que si bien corresponde a personas desaparecidas —es decir, sin un lugar específico— poseen ese lugar: el de la búsqueda, que es el contexto que acompaña a estas imágenes, siempre con su respectivo referente, la fotografía y el nombre, en suma, la identidad de la cual emergieron.



Miguel Luis Morales Ramírez ³³⁸



³³⁸ Fotografía tomada de Museo de la Memoria: <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?p=695>



Junto con las preguntas que nos sirven para situar al detenido desaparecido y aunar elementos para entender cómo podremos representarlo, se presenta la pregunta por el concepto de dibujo: acerca de qué es un dibujo bueno como representación del sujeto, cuál es el concepto de retrato analizado como proceso de conocimiento y trabajo, y como producto.

El dibujo como un lenguaje constitutivo de experiencia:

Poner de manifiesto la cercanía con el detenido desaparecido utilizando el dibujo significa establecer a la vez una relación visual, táctil y corporal. Conjuntamos nuestra mirada con nuestro tacto, ocasionalmente comprometiendo todo el gesto corporal.

“La capacidad de simbolizar sus sensaciones e intereses, se completó cuando el antropoide comenzó a dibujar, lo que presupone una capacidad intelectual de crear patrones o configuraciones de las realidades visibles para representarlas. Esto amplió la capacidad humana de vincularse con la realidad y es que no sólo se reconoce la realidad cuando se la diferencia de otras y se la nombra con una palabra sino también cuando la dibujamos.”³³⁹

³³⁹ Acha, Teoría del dibujo..., 55

“Un punto importante, pero sutil, es que el lenguaje, como cualquier otra forma de representación, es constitutivo de experiencia, y no es meramente un comunicador de ella. El lenguaje conforma, enfoca y dirige nuestra atención: transforma nuestra experiencia en el proceso de hacerla pública”.³⁴⁰

Tenemos por imagen verdadera la conocida, que en algún momento anterior fue elegida, y por eso trascendió hasta nosotros. Esa es la imagen correcta, pero es, sólo por el hecho de la escasez de otras, restringida. Dibujar al detenido desaparecido a partir de la imagen con que contamos, significa efectuar el camino inverso frente al estereotipo que se ha producido en virtud de una única imagen, o prácticamente una única imagen conocida de la persona. No como una mera proyección unívoca de nuestras subjetividades sino un diálogo entre nuestras subjetividades al leer, que conlleva nuestras determinaciones, supeditado siempre e inevitablemente a la situación concreta que nos presenta la fotografía con la que contamos, limitando en este caso nuestro comprender al sólo comprender su imagen, y especialmente mostrar nuestro vínculo hacia él.



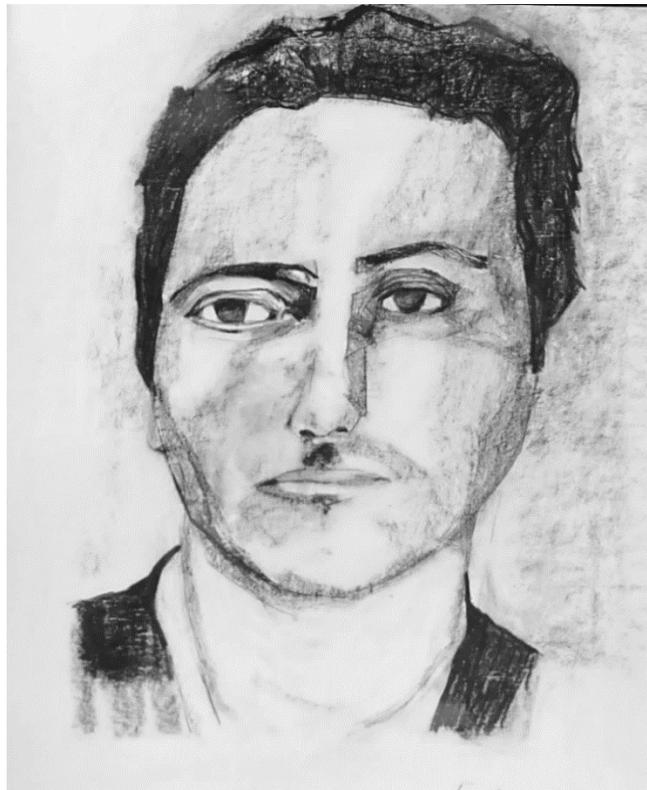
Luis Alberto Cid Cid ³⁴¹

³⁴⁰ Eisner, *El ojo ilustrado*, pág. 44

³⁴¹ Tomado del sitio web del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
<https://interactivos.museodelamemoria.cl/>



Luis Alberto Cid Cid
Proceso de búsqueda
plumilla y aguada de tinta negra y color,
Fabriano 5, 50x 70 cm, 29.06.2022

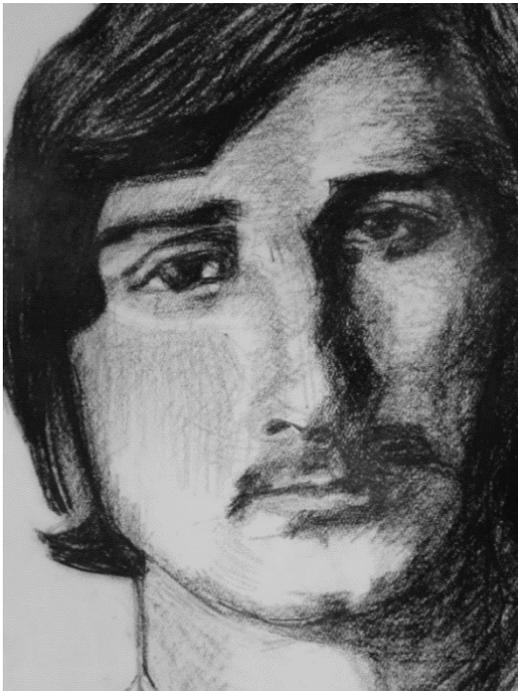


Luis Alberto Cid Cid
Grafito sobre cartulina, 50x 65 cm, 01.07.2022
Dibujar con grafito me permite ir más lento. La línea va más lenta y entonces la observación es más definida. Puedo borrar y volver a registrar.

“...la cantidad de información o de pormenores visuales que porta cualquier imagen, depende del momento histórico. No existe, propiamente, una imagen correcta de la realidad visible, sino muchas y entre éstas elegimos la convencional -o la más fotogénica como la verdadera. No por nada, toda realidad posee muchos aspectos, los que incluso cambian con el tiempo y existen múltiples ángulos de mira, cada uno con su visión particular.”³⁴²

Si para Talbot en 1839, la fotografía es un dibujo que el objeto natural hace de sí mismo, cuando somos nosotros quienes lo hacemos a partir de una fotografía, nuestro trabajo no mecánico efectúa una lectura sobre esa existencia, pero no cualquier disposición hacia el dibujo la produce.

Cuando pretendo llevar al espectador a mirar personas individualizadas, necesito que perciban cualidades, y para ello, que estén dispuestos a suspender el conocimiento que poseen de la persona en la fotografía en tanto las categorías a ella asociadas, lo conducen a proporcionar un sentido a la lectura en esa misma dirección, reafirmando lo sabido. Se requiere de una suspensión, especialmente porque para algunos lo por ellos preconcebido implica un cierre. No se trata de ingenuamente situarse a dibujar sin más



Luis Recabarren González, dibujo 1, octubre 2021



Luis Recabarren González, dibujo 2, octubre 2021

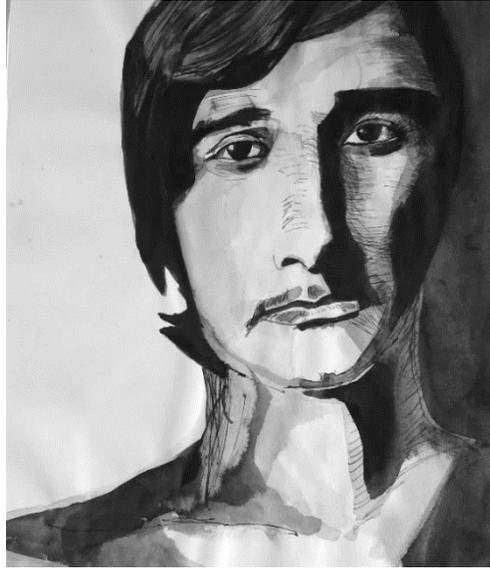
³⁴² Acha, *Teoría del dibujo...*, 68-69

carbón sobre papel Fabriano 5, 34.7 x 50



Luis Recabarren González, dibujo 3, octubre 2021, tinta sobre papel Fabriano 5, 34.7 x 50

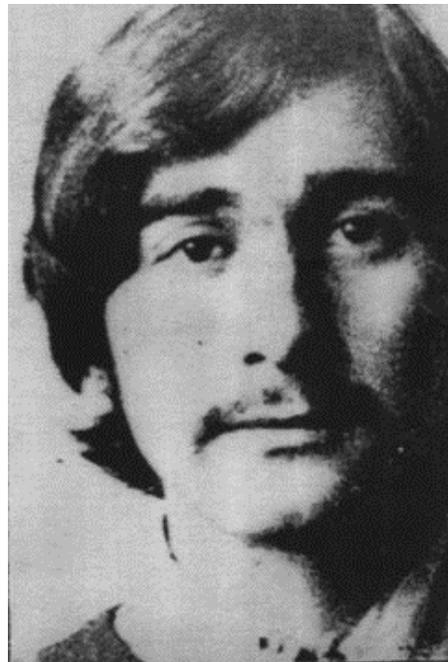
tinta a color y negra sobre papel Fabriano 5, 34.7 x 50



Luis Recabarren González, dibujo 4, octubre 2021, tinta sobre papel Fabriano 5, 35 x 50



Luis Recabarren González, dibujo 5, octubre 2021, Pastel y tinta sobre Fabriano 5, 50 x 35



343

³⁴³ Memoria Viva. <https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-r/recabarren-gonzalez-luis-emilio/>

preparación que una mirada desnuda, dado que esa mirada no existe naturalmente. Hay que voluntariamente hacer el ejercicio de suspender lo sabido.

(los artistas) "...Al menos saben, desplazando los puntos de vista, dando vuelta a los espacios, inventando nuevas relaciones y nuevos contactos, encarnar las cuestiones más esenciales,..."³⁴⁴

Desde su diferencia como modo de comunicación y conocimiento, el dibujo o el arte, aportan una mirada distinta, que tiende a complementar a otras, se espera constituya una puerta de entrada y comunicación con el concepto detenido desaparecido, desde otras fuentes de acceso al contenido. Es decir, que constituya otra mirada en tanto ser otra forma de representación; y también distinta experiencia en tanto incida en algo sobre el armazón conceptual con el que se le mira. Para invitar a otros a dibujar, se requiere organizar un trabajo de aprendizaje previo, que al menos incluya técnicas básicas para suspender la mirada estereotipada.

Porque lo que es importante a la memoria para la actualidad no es a mi modo de entender su actitud de *resistencia*, auténtica, real, apropiada e ineludible en dictadura pero que a su vez la hace un ejercicio duro; sino que lo que importa hoy es la capacidad de convocar a hacerse responsable por el otro pero en un sentido ya no resistente sino que tome algo de los ideales y valores que hay que recuperar, y que hablan de construcción, de colectivo, de liberar las potencialidades, de retomar y en donde entronca en forma coincidente la manera de abordar elegida para dibujarlos en lugar de reproducir. Es en la característica de indeterminación de la memoria, de su inútil domesticación como le sucede al dibujo, de imposibilidad de abordar desde la forma previa y tampoco copiamos por fotocopia, transferencia, etc., y hacemos el dibujo con espacio de acción más allá del control.

El dibujo comunica algo distinto que las palabras de la ficha y el cartel, o lo que la fotografía: son distintas formas de abordaje y comprensión. Diferentes modos de representación nos conducen a diferentes contenidos que pueden actuar en conjunto. La forma de representación elegida define, y también lo hace nuestra preconcepción: el armazón conceptual que empleamos. A los detenidos desaparecidos, en general, los hemos conocido a través de un resumen de la tarjeta informativa o ficha, elaborada en Vicaría y comunicada en los libros "*Dónde están*", en sitios web, o mediante la performance en la calle. Allí hay una armazón conceptual que siendo vigente y efectiva

³⁴⁴ George Didi-Huberman, *Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2008), 9

para los fines para los cuales fue elaborada, se focaliza en la identidad y la demanda. Obedece a una unidad de abordaje y comprensión y permea nuestra mirada. Por eso, incorporar particulares formas de ver distinto desde el dibujo, desde otro entramado conceptual, pueden hacer que se cuestione la forma habitual de concebir o incorpore una mirada que no afirma lo instituido sino que incluye en la visión, con mayor relevancia, la mirada de quien mira, aporta una herramienta distinta: ofrece además una experiencia en tanto conforma como miramos: pasa a ser a la vez que mirada, apertura hacia otra armazón conceptual en el sentido de referirse a una actitud inédita en el modo de tratar estas imágenes: no reafirma lo existente, dialoga.

“..., el armazón conceptual que empleamos dirige nuestra atención a maneras particulares y, por lo tanto, lo que experimentamos se forma a través de este armazón. De esta manera, las preguntas que hacemos, las teorías que utilizamos, guían nuestra indagación; en realidad, lo que llegamos a saber sobre el mundo está influido por las herramientas de que disponemos.”³⁴⁵

Dibujar la imagen afecta lo que se reivindica, le asocia un contenido que puede llegar a establecer una perspectiva, definiendo como de interés algo que, por ejemplo, no haya estado antes presente o no haya sido relevado, es dejar que la imagen de una persona hable antes que el concepto de persona desaparecida.

Colocar al espectador frente a la situación de comparación entre fotografía y dibujo

Como se ha dicho, debido a que situar en contexto es fundamental, los dibujos deben exhibirse junto al nombre, fotografía, referencia histórica. Esta exhibición en conjunto de dibujos junto a la fotografía, es importante en la propuesta porque pasa a ser parte de su diseño y definición: descubro que su lectura comparativa cumplirá el rol de activar en el espectador la búsqueda del parecido, y con ello, la mirada atenta y el entendimiento de que no está en ninguna de las imágenes, incluyendo la fotografía. Llega a ser esencial.

La percepción de la persona dibujada abre la posibilidad de romper con la mirada habitual del sentido común que identifica sin detenerse; cuestiona la percepción acostumbrada de ese rostro que ya ha quedado uniformado en la unidad de los carteles, que representa a una persona en una única imagen: la que es muchas veces la única disponible, la conocida o la más conocida, la pública, la representativa, la aprobada; haciendo la propuesta de detenerse a mirarlo. Esto se acentúa al hacer de la posibilidad

³⁴⁵ Eisner, *El ojo ilustrado*, 44

de comparar la fotografía y el dibujo o los varios dibujos de una misma persona, un requisito de la apreciación de la obra. Donde se valora qué es lo que se disloca, o las diferentes lecturas de lo mismo.

Cuando el espectador compare la fotografía con el dibujo, lo estará buscando: hará el ejercicio de encontrar cuál es la fisonomía más cercana. O, cuando compare los dibujos entre sí, estará viendo en la suma de algunos fragmentos, la construcción de un rostro que se manifiesta en su expresión: la que no está aquí o allí, sino dispersa en fragmentos logrados.

Es también, la expresión y apreciación de nuestras vulnerabilidades a través de la representación fallida, nunca académica. Lo impuro, lo relativo, lo cuestionable. Y eso como una expresión del vínculo con el otro, con los otros, en lo humano, en lo fallado, en el error, la falta en nuestro percibir al mirar y en nuestro captar al registrar, en lo que se encuentra en el proceso y no en una de sus partes.

Si bien este trabajo requiere de la fotografía y se justifica por su existencia; ésta es un punto de partida que no ha de exigir sus características icónicas para el dibujo porque son distintas, no comparables, y porque precisamente en ese desplazamiento entre foto y dibujo se encuentra la apropiación, el encuentro con el detenido desaparecido que requiere, necesariamente, de un proceso de búsqueda que está marcado por ese diálogo con la iconicidad del dibujo del retratado respecto de la de la fotografía de él. Esta es una de las razones para exhibir dibujos y fotografías juntos. Se incorpora la vulnerabilidad del dibujante no perfecto que establece una conexión y genera contexto, que le da existencia e identidad trazando; en contraposición al registro, que requirió de la luz y de la persona retratada, que se ocupa para demostrar existencia e identidad.

Es también, encontrar una manera de gestionar la memoria a partir de la fotografía situándola en un contexto vivo, estableciendo conexiones que ramifican su existencia y al espectador que desconocía a esa persona, le otorga una duración.

“Una fotografía preserva un momento del tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos. En este sentido, las fotografías podrían compararse a imágenes almacenadas en la memoria. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: mientras que las imágenes recordadas son el *residuo* de una experiencia continua, una fotografía aísla las apariencias de un instante inconexo.

Y en la vida, el significado no es instantáneo. El significado se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue,

no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significado en sí mismos.” (...) “Un instante fotografiado sólo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo. Cuando encontramos una fotografía con significado, le estamos dando un pasado y un futuro.”³⁴⁶

Aunque la iconografía tomada de la fotografía es un referente existente necesario, uno en principio cree y postula que no debiera la apreciación depender de la fotografía sino más bien de lo que la obra transmite, buscando desnudar de prejuicio la relación entre el espectador y el rostro dibujado: que primero mire el rostro en el dibujo y luego conozca la información que está en la fotografía. No importa el orden en que esto sucede, lo importante es que se produzca la comparación: sin contexto, esta obra no existe.

Mirar es una aptitud educada por la experiencia misma del ver con una disposición y voluntad preferente hacia lo observado, explorándolo cualitativamente. Requiere suspender o postergar el reconocer y nombrar adjudicando una categoría. Ver topológicamente: entrantes, salientes, depresiones, tensiones, direcciones. Estas fotografías están marcadas por la categoría detenido desaparecido, operando ésta como capa cósmica: solemos no atender a cualidades que están presentes.

Dibujar y ver se constituyen recíprocamente, donándose contenidos, generando un nexo donde la facultad de ver se desarrolla y plasma en un objeto que es vehículo que transfiere a otros este ver. Dibujar, en consecuencia, no es sólo producto de modos de ver, sino que los comunica.

El ver también forma parte de la cultura visual de una sociedad, y del desarrollo de la capacidad de comprensión y profundización respecto de ella: no pasar de largo saturándose de imágenes sino elaborar una visión crítica. Para eso resulta necesario un abordaje de la presentación de las imágenes, seleccionar y hacer montaje:

“Es preciso, dice a veces Alfredo Jaar, acompañar los mensajes y las imágenes de su contexto. ¿Qué debemos entender; en realidad, por ese contexto? No se trata, seguramente, de pretender hacernos sentir como si estuviésemos allí” (...) “Se trata de construir un espacio en el cual un tejido inédito de palabras y formas puede dar una resonancia” “en donde haya menos información, pero ésta retenga nuestra atención por más tiempo”³⁴⁷

³⁴⁶ Berger, *Para entender la fotografía*, 85-86

³⁴⁷ Ranciere, J., “El teatro de las imágenes”, en: *Alfredo Jaar, La política...*, 85

Elegir el retrato y una determinada manera de concebirlo constituye en este caso mi respuesta acerca de qué es lo que uno va a mostrar frente al horror de las desapariciones forzadas por causas políticas en Chile.

Que aquellos que desaparecieron debido a sus ideales políticos, su militancia y actos en función del colectivo sean conocidos en sus diferencias individuales es una solicitud situada en el presente y considerando que la memoria ha de establecer una afectividad.

Jean Luc Nancy nos explica parte de este asunto de la siguiente forma:



Padre, hijo, fosa. Familia Maureira.
carbón sobre Fabiano, 50 x 70 cm, 2018.³⁴⁸

³⁴⁸ La fotografía familiar puede verse en: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl>

“El retrato está hecho para *guardar* la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. El retrato evoca la presencia, con los dos valores de la palabra francesa “*rappel*”: *hace volver de la ausencia, y rememora en ausencia. El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte.³⁴⁹ Uno de los primeros trabajos que hago es, precisamente el retrato donde aún no he comprendido bien esto, y por ello, queda fuera de la serie (*Padre, hijo, fosa. Familia Maureira*). La presencia-ausencia se ve complicada con la representación de la calavera, que gravita sobre un fragmento de la fotografía del grupo familiar, donde algunos son detenidos desaparecidos: desvía hacia otros significados: muerte o la vanidad y lo transitorio, como *memento mori*. La calavera es la apariencia común a todos los muertos, en la calavera el cuerpo ha perdido el rostro, es decir la posibilidad de vernos y reconocernos en el otro; comunica muerte de cualquier humano, no desaparición, tampoco individualidad.



Familia Maureira y la muerte, grafito sobre cartulina

Este camino conduce a una imagen muy violenta para las víctimas. Decido dejarlo por eso.

No son las convenciones de composición y pose del género retrato, ni el parecido lo que moviliza a hacerlo, sino el sentido de lo que creemos que es un retrato tanto como objeto producido como por el acto de realizarlo.

³⁴⁹ Nancy, Jean- Luc, *La mirada del retrato*, 53-54, *El francés *rappel*...significa en sentido estricto, “llamamiento, llamada”; en sentido figurado, “recuerdo, evocación” (...)

En las fotografías para identificar un rostro con un nombre están ausentes los planos generales. No hay un sujeto integrado a un contexto, que explique la fotografía y que revista de contenido al sujeto en él. No se sabe dónde está ni qué está haciendo. En las fotos de registro de identificación sabemos, por la pose, el contexto y qué está haciendo (que en este caso es relevante puesto que está dotando a su rostro de un nombre y viceversa, lo que lo hace particularmente sensible porque, como se ha dicho, es prueba legal de su existencia), pero en las otras lo ignoramos. No cuento con el sujeto directo ni su gestualidad corporal que son elementos importantes para captar su relación con el medio y su expresión corporal. Trabajo con documentos que presentan entre sí grandes variaciones en calidad y complejidad, y eso, pasa ocasionalmente a contribuir a generar contenido para esas imágenes.

En los álbumes familiares esto es distinto porque a menudo aparecen de medio cuerpo o más, y algo se avizora de los vínculos entre los retratados.

Los fines del retrato que propongo son apariencia y situación: representar la apariencia física a través de una representación más o menos veraz de sus rasgos y enfatizar en la situación en la que se encuentra el retratado: en un no lugar que es el lugar de la búsqueda.

“El retrato –leemos en la Enciclopedia británica- es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro.” Con esta fórmula ya no es cuestión de imagen fiel, sino de un recuerdo, solamente, de ciertos aspectos, sometidos éstos a la reserva de una visión del otro, de la que inmediatamente se piensa que puede ser subjetiva.”³⁵⁰

Quiero encontrar la equivalencia más cercana con la apariencia y la idea de la persona. No se trata de un dibujo muy descriptivo, ni con mucho detalle, ni idealizante.

En ese sentido, verse sujeto a dibujar a partir de una fotografía es una limitación a la posibilidad de captar su estructura ósea y muscular, el carácter emocional, psicológico, la expresión de su inquietud de vida. No emerge una personalidad del sujeto, no se capta el movimiento que impulsa su postura fija, ni la de su momento de sus emociones a través del gesto corporal.

Un retrato es una manera de destacar a una persona, de hacerle un reconocimiento, de mantener su memoria.

³⁵⁰ Pierre Francastel, *El retrato*, (Madrid: Cátedra, 1978), 9

Parto de fotografías y las reseñas de cada caso para hacer retratos. La relación con la imagen ya plana de la fotografía reduce las posibilidades de observación y sensaciones corporales frente al retratado. Esto es un obstáculo para estudiar y captar la forma.

Al encontrarse empobrecida la percepción del sujeto por la solución de imagen que la fotografía representa, no dispongo de la estructura de la forma, de los volúmenes y las texturas naturales para ser leídas a través del dibujo: han de serlo a través de señas en la superficie, que aplanan, confunden, ocultan.

Allí hay una primera dificultad para dar con la imagen que me permita a mí sentir que el sujeto está mejor representado; aunque una fotografía es reputada como referente seguro de la fisionomía de una persona, sin distorsiones. El mirar para retratar del natural es más complejo, dilatado, cargado de contradicciones.

Múltiples versiones a partir de una misma fotografía me muestran que esta búsqueda de la imagen que represente a un detenido desaparecido se encuentra, desde varias vertientes, conducida a un proceso sin fin.

Por una parte, cuando los busco a través del dibujo, no puedo hallarlos, no encuentro la imagen, o rara vez logro alguna, que me satisfaga un poco. Como en la vida concreta les sucede a los familiares, no los puedo encontrar. Porque es lógico, no se puede encontrar a alguien con el dibujo, siempre es tan solo una aproximación o una decisión de haber encontrado.

“Nos gusta hablar del parecido de un retrato pintado en un sentido fisonómico. Sin embargo, el parecido comienza allí donde el retrato, en general, pretende asimilarse a un *rostro*. Este parecido se basa en una ficción: ¿cómo pueden una tabla de madera o una impresión fotográfica asemejarse a un rostro vivo? Así pues, tiene lugar un acto de transferencia, en la manera en la que se resuelve la naturaleza de la representación. Un rostro está *presente* físicamente; un retrato, por el contrario, ocupa su lugar ante su ausencia física. Está cosificado como representación y no puede ser otra cosa. Libera la visión de un rostro, sin entremezclarla con el juego gestual o con la presencia de vida”³⁵¹

También sucede, que en el dibujo estoy entre dos polos, de copia a partir de un retrato fotográfico y de libertad interpretativa, y allí se manifiesta mi dibujo de retrato de alguien, y más en el fondo, cuál es mi dibujo. Cuál es la libertad de la que puedo dar cuenta para mí misma en la interpretación, cuál la distancia con la imagen especular, cuando, además se

³⁵¹ Belting, *Faces: una Historia del rostro*, 104

trata de imágenes ya elaboradas. La riqueza de la visión del natural plantea imposibilidad de ser abarcada en una obra. Sin embargo, tratándose en este caso de un trabajo sobre un producto ya elaborado, la lectura de la estructura de la forma está muy desmerecida puesto que la fotografía presenta en sí una solución, por ello, leer la fotografía y que la visión no se empobrezca implica un ejercicio de lectura distinto.

“Los estilos, como las lenguas, difieren por la secuencia de la articulación y por el número de preguntas que le permiten al artista hacer; y la información que nos llega del mundo exterior es tan compleja que ninguna pintura la incorporará jamás toda. Esto no se debe a la subjetividad de la visión, sino a su riqueza. Cuando el artista tiene que copiar un producto humano, puede naturalmente producir un facsímil que no distinga del original. El falsificador de billetes de banco logra perfectamente borrar su personalidad y las limitaciones del estilo de su generación.

Pero lo que nos importa es que el retrato correcto, como un mapa útil, es un producto final de una larga travesía por esquemas y correcciones. No es una anotación fiel de una experiencia, sino la fiel construcción de un modelo de relaciones.

Ni la subjetividad de la visión ni el peso de las convenciones nos fuerzan a negar que un tal modelo puede construirse con cualquier grado deseado de exactitud. Lo decisivo aquí evidentemente es el término “deseado”. La forma de una representación no puede divorciarse de su finalidad, ni de las exigencias de la sociedad en la que se propaga su determinado lenguaje visual”³⁵²

Constituyéndose un cuestionamiento acerca de cuál es mi postura respecto de la similitud al tratarse de personas desaparecidas. No deseo volver a desaparecerlas detrás de una interpretación de su rostro que no refleje a la persona.

Por eso, lo que hago son ejercicios de búsqueda que evocan la búsqueda afectiva del familiar y de esa manera me hago parte.

Familiares que en muchas ocasiones eran niños al momento de la desaparición y que no guardan recuerdos, o nunca conocieron a sus padres, y que, en la elaboración de su propia identidad, en algún momento se buscan en los rostros. De los hijos restituidos en Argentina tomo aquí parte del testimonio de Claudia Domínguez para ejemplificar esto, tiene una gran semejanza cuando pienso el problema de cómo se establece el vínculo. Ella explica cómo es su acercamiento a una realidad que desconocía por completo pues

³⁵² Ernst Gombrich. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), 91

creció con otros padres sin saber que los padres biológicos habían sido víctimas de terrorismo de Estado:

“...una realidad...una construcción de tu vida, identidad le puse después...yo no me sentía conectada con esos dos padres, no me veía en sus rostros,...que es lo que por ahí uno necesita primero, decir bueno a quién me parezco (...) “uno por ahí se los inventa, se los construye, no hay otra manera de conectarse, físicamente no va a existir más esa posibilidad.”³⁵³

En este ejercicio sucede el acercamiento afectivo y táctil a los sujetos, en un intento de apropiación y entrega, un modesto homenaje que tiene más lugar en el proceso que en el resultado.

El conjunto sigue una lógica de una serie. En general, se manifiesta una constante, busco captar la semejanza, que logro; pero no lo suficiente, o algún aspecto amerita ser desarrollado. Esto no tiene un desarrollo lineal, no progresa desde una mayor a una menor distancia con el logro del parecido. Más bien, cada experiencia va abriendo direcciones en las cuales desarrollar el retrato. Se trata de diferentes lecturas, las que producen lo que pudiéramos llamar una simultaneidad de capas.

El trabajo oscila entre dos puntas: el deber de parecido en un retrato y la libertad para retratar, donde el parecido no importa. No existe la posibilidad de ver la forma en el sujeto a retratar, sino hacer esa lectura en la fotografía. Y eso es parte de la temática: evidencia la situación. Realizo el trabajo en el límite contradictorio entre la concepción de la superficie y la forma para construir el retrato a partir de la fotografía, y una necesidad de mimesis que proviene de dos fuentes fundamentales: son retratos de personas desaparecidas, lo que genera siempre una necesidad de obtener una imagen de la persona. Por otra parte, al trabajar a partir de una foto la observación de la forma es más pobre que cuando se trabaja del natural, entonces el parecido pasa a ocupar, quizás de manera inconsciente, un rol de validación de lo dibujado, la superficie, lo plano, ya estaban en modo muy marcado en las características de la foto y si bien uno se puede sustraer a ello, siempre retorna, la superficie de la foto está y estará demasiado presente.

³⁵³ Abuelas de Plaza de Mayo, Sitio oficial. Video de Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA), *Memorias en primera persona: Claudia Domínguez Castro, nieta restituida* 117, 22 enero 2018, consultado 08.01.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=hcjYKjtOK7s>, (testimonio recortado por mí, primer parte: (min. 0:52-1:19), segunda: (min. 2:12-2:16))

Aun así, sucede que de una misma fotografía obtengo varios dibujos totalmente distintos. Me es inevitable cambiar la visión dibujo a dibujo.

Registrar una imagen de identidad. Profundizar en el rostro, buscar, encontrar, no encontrar, volver a buscar, no terminar nunca (como la memoria, que no ha de terminar).

Bajo dictadura, en el momento álgido en que las cosas suceden, la fuerza, el poder, la necesidad de la propuesta del arte posee una trascendencia y significado para los temas tratados que hace que éstos sean completamente distintos; aunque sólo aparentemente los mismos, al ser llevados a cabo en otro momento. No es lo mismo, es totalmente diferente, es otro momento histórico y se está situado de muy diferente manera. El tema: los detenidos desaparecidos, o representar a los detenidos desaparecidos podrá nombrarse igual; pero no es lo mismo ni en los hechos culturales, ni en las palabras, ni en las imágenes que se producen. Entre las soluciones posibles se encuentra el realizar precisamente, el retrato de la distancia entre dos puntos:

- *la distancia entre el retratado y la fotografía de que hacemos uso*

- la distancia entre esa fotografía y cómo *nos atrevemos o no a transgredir* una superficie mimética (es decir, la distancia entre fotografía y dibujo), que incluye nuestras habilidades puestas en entredicho o no, nuestras libertades representacionales y nuestras concepciones.

Necesariamente, este dibujo debiera ser capaz de escenificar esas distancias entre persona y fotografía. Esta es una razón de peso para que las imágenes sean expuestas juntas, facilitando la comparación entre fotografía y dibujo.

La comparación entre fotografía y dibujo. Encuentro generado entre extrañamiento y representación.

A raíz de la imposibilidad de lograr la imagen elegible como la mejor, y a que esta imagen tiene en su origen la inexistencia ante la vista del modelo retratado; la representación no debiera hacerse buscando una identificación sino un extrañamiento. La exhibición del retrato junto a la fotografía produce el ejercicio de comparación.

Debe evidenciarlo, no es sólo resolver que se le mira sin mirarlo o que no se le mira, sino hacer ver en el momento de mirarlo, no que está ausente, borroso, sino que no está y llevar al espectador a la acción de buscar. Y hacer esto causando extrañeza, disrupción de la continuidad del ver: hacer ver; pero con la llamada de atención incluida acerca de la imposibilidad de tener enfrente.

No creo en que tenga sentido una representación capaz de generar sensación de presencia del detenido desaparecido ante nuestros ojos, lo que sería una continuidad perceptual entre la realidad y lo representado. Se requiere del distanciamiento reflexivo que facilita la crítica y la propuesta de lectura a lo ofrecido. Frente a la enunciación de verdades, se opone la duda, el error, lo que se interrumpe, lo que se fragmenta. Descoloca.

“La imaginación sale de visita

Apoyada sobre la hipotética continuidad entre experiencia y relato, se reivindica esta proximidad como sustento de una representación verdadera. Sin embargo, una línea decisiva de la estética del siglo XX sostuvo la necesidad de una ruptura reflexiva con la inmediatez de las percepciones y de la experiencia para que éstas puedan ser representadas. Bertolt Brecht y los formalistas rusos pensaron que el arte está en condiciones de iluminar lo que nos rodea de modo más inmediato a condición de que produzca un corte por extrañamiento, que desvíe a la percepción de su hábito y la desarraigue del suelo tradicional del sentido común. La puesta en cuestión de lo acostumbrado es la condición de un conocimiento de los objetos más próximos, a los que ignoramos precisamente porque permanecen ocultos por la familiaridad que los vela. Esto rige también para el pasado.”³⁵⁴

En la propuesta como veremos, se genera o busca esta distancia, que no acude a lo que nos es familiar en la imagen del detenido desaparecido, o al menos no lo replica, sino que, contrariamente, demanda la apertura a la aceptación de una imagen diferente; que, aunque representativa, permite el juego de la imaginación. Con ello, la participación que completa lo enunciado sin que tenga que dogmáticamente adscribirse, es tan sólo una propuesta de diálogo, transcurso durante el cual cada espectador realiza sus propias elaboraciones, admite la posibilidad de que éstas sean sucesivas, expandiendo posibilidades, en el entendimiento de que la historia no tiene un cierre.

“La condición dialógica es establecida por una imaginación que, abandonando el propio territorio, explora posiciones desconocidas donde es posible que surja un sentido de experiencias desordenadas, contradictorias y, en especial, resistentes a rendirse ante la idea demasiado simple de que se las conoce porque se las ha soportado.” ³⁵⁵

³⁵⁴ Sarlo, *Tiempo pasado...*, 53

³⁵⁵ Ib. id, 54

Sin embargo, aún si esto se llegase a lograr en el trabajo que se presenta, está muy limitado y determinado por haber definido a priori que existe la imposibilidad de que las imágenes lleguen a ser demasiado distantes a las conocidas. Pero dicha aparente limitación, es precisamente el punto sobre el cual pivota el encuentro, y por ello, no resulta en una inhibición sino en un recurso en el trabajo, si genera conflicto entre puntos de vista, esto es deseable. No se busca acuerdo, sino una capacidad de recibir esa imagen distinta y mirarla.

Antes que calzarla o no con su habilidad para representar el referente; llevarla a que comunique algo de ese suceso que acontece a partir del momento en que el familiar toma conciencia de la imposibilidad de comunicar realmente su sentimiento y emoción por el otro, en la elaboración de una ficha para la búsqueda.

Es una búsqueda, con cuidado afectivo, por aprehender de alguna manera al desaparecido, sin que esto tenga que estar dentro del canon normado (es decir, sin que tenga que ser una reproducción o una copia hiperrealista de la fotografía). Porque, finalmente, un retrato siempre se enfrenta ante la imposibilidad de satisfacer plenamente la semejanza, entendido como captar lo singular de cada persona, su pertenencia al genérico de las personas y con ello hacerla trascender a la muerte:

“Muchos teóricos sitúan la aparición del retrato en Occidente en distintos lugares y momentos de la Historia. Esto se debe a la ambigüedad natural del término que permite una relativa libertad en la interpretación de su significado, pues se trata de una idea tejida sobre una compleja red conceptual por la que se cruzan nociones como imagen, representación o mimesis, todas ellas impensables al margen del arte y de su preocupación por el hombre. En efecto, el arte debe su razón de ser al impulso del hombre a vencer a la muerte mediante la materialización de lo singular y lo distinto de cada individuo, al tiempo que este se hace consciente de su naturaleza común con el resto de la humanidad. Tal vez esta indeterminación del hombre, siempre a medio camino entre lo particular y lo general, pueda explicar, al menos en parte, por qué fracasa en su intento de verse reflejado en una imagen como realmente es.”³⁵⁶

El retrato se aproxima a lograr el rostro a través de la expresión, la mirada, los roles; pero de todas maneras lo que obtiene es una superficie muerta:

³⁵⁶ David Vázquez Couto, “Retrato: imagen del hombre y origen del arte” *Co-herencia Revista de Humanidades* Vol. 18, nº 35, (2021): 342, DOI: 10.17230/co-herencia.18.35.13

“Un retrato interrumpe o bloquea el curso del tiempo, ese tiempo que transforma continuamente la expresión del rostro. También paraliza la vida gestual que tiene lugar en las facciones vivas. Paradójicamente, sólo renunciando a los gestos puede un rostro, de manera enfática, convertirse en concepto de sí mismo. Pero debe pagar por ello el precio de transformarse en una máscara que en absoluto se puede asemejar a un rostro vivo. Todo retrato suscita la doble pretensión de reproducir un rostro individual y, además, representar el rostro, aunque para ello lo único que puede ofrecer es una superficie muerta.”³⁵⁷

Además de la imposibilidad de que realmente se pueda lograr la semejanza entre retrato y rostro, el tratamiento del dibujo puede producir un extrañamiento capaz de generar un estado de alerta reflexiva en el espectador. A través del dibujo puedo aproximarme a la expresividad del rostro vivo, y hasta cierto punto, salvar la imposibilidad de comunicar lo afectivo, emocional, como sucedió al elaborar la ficha, que es, finalmente lo socialmente conocido de ellos.

La interpretación es un acto de actualización no neutral

Necesariamente todo retrato conlleva contenido de parte de quien lo realiza y su momento, conjuntamente con observación del modelo.

Para este trabajo importa la dimensión comprensiva e interpretativa de su representación, la actualización de la mirada sobre ellos, y también en el tiempo. Realizándolo desde nuestra concepción y observación de la forma y uso del medio y sin pretensiones ilusionistas; es realizar una transcripción que no tiene intención, necesidad, ni posibilidad de ser *real, objetiva*: es en los términos que el empleo del propio medio elegido, el dibujo, la situación en que nos encontramos, y las limitaciones con que contamos nos permiten: estableciendo las propias relaciones entre las partes, jerarquización, cantidad de detalle, elección del contraste, tratamiento, trazo, encuadre que están también, inicialmente delimitados por la fotografía que ocupamos. Hay en ello, una invención de lo táctil: sentir, tocar a través del ver.

La riqueza y complejidad del mundo real que la visión nos permite captar no puede ser abarcada en una obra ni en varias, ni está comprendida en una fotografía; donde quedan rastros de dicha información, que igualmente pueden pasar inadvertidos dado que, como postula E.H. Gombrich, el ver y el registrar están condicionados por lo que conocemos.

³⁵⁷ Belting, *Faces: una Historia del rostro*, 155

Una fotografía no es el modo más vivo para mostrarnos dicha complejidad porque ya es en sí, una lectura, una solución que nos proporciona una visión.

“La fotografía en blanco y negro sólo reproduce gradaciones de tono entre un muy estrecho registro de grises. Ni que decir tiene que ninguno de esos tonos corresponde a lo que llamamos “realidad”. Por ejemplo la escala depende en gran medida de la selección del fotógrafo en su cuarto de revelado y es en parte el resultado de manipulaciones. (...)

Porque tampoco el artista puede transcribir lo que ve; sólo puede trasladarlo a los términos de su procedimiento, de su medio. También él está estrictamente atado al registro de tonos que su medio puede proporcionar. Cuando el artista trabaja en blanco y negro esta transposición se ve fácilmente.”³⁵⁸

La lectura de la estructura de la forma está limitada puesto que la fotografía presenta en sí una solución, lo que favorece la proyección de los conocimientos generales e indiferenciados sobre lo que la fotografía en particular nos permite observar; por ello leerla y que la visión no se empobrezca es un ejercicio del lenguaje del dibujo, de la visión conformada por lo que vemos y conocemos.

“Pero lo que nos importa es que el retrato correcto, como un mapa útil, es un producto final de una larga travesía por esquemas y correcciones. No es una anotación fiel de una experiencia, sino la fiel construcción de un modelo de relaciones.

Ni la subjetividad de la visión ni el peso de las convenciones nos fuerzan a negar que un tal modelo puede construirse con cualquier grado deseado de exactitud. Lo decisivo aquí evidentemente es el término “deseado”. La forma de una representación no puede divorciarse de su finalidad, ni de las exigencias de la sociedad en la que se propaga su determinado lenguaje visual”³⁵⁹

Por consiguiente, nuestro trabajo comienza reconociéndose como una transcripción, una traducción, empleando los medios materiales, intelectuales, filosóficos y prácticos que tenemos a mano y que conforman nuestro sistema de referencias.

La interpretación es una acción no neutral, que supone una apertura hacia encontrar, una disposición a leer lo que se presenta sin conocer de antemano de qué se trata, sino para entenderlo. Dibujar el rostro supone mirar lo que allí está y actualizar en el mundo lo que leo, es una forma de apropiación que ocupa quien soy, situada en el mundo y elabora

³⁵⁸ Gombrich, *Arte e ilusión..*, 43

³⁵⁹ Gombrich, *Arte e ilusión..*, 91

una comunicación de ese, mi mundo. Con ello se actualiza la fecha histórica de aquella fotografía al día de hoy mismo cuando dibujo y con eso adquiere una singularidad: la de hoy. La de quien mira y dibuja, ahora. Y lo hace a partir de una imagen anterior a la adquisición de la característica que reúne a estas personas: su desaparición. Entonces, el retrato se hace ya no desde el natural interrogando la realidad, plasmando lo más representativo; sino asumiendo un protagonismo de la representación desde un comienzo. Se trata de dibujos. Son representaciones donde no existe una que sea “la correcta”.

No se trata de una interpretación caprichosa, sino una que busca acercarse a conocer. Lo que de aquí se trata es un camino, una vía que vamos elaborando y por la cual nos vamos acercando, no una relación directa de captura de datos; es una interpretación, que se liga a la filosofía hermenéutica de Gadamer, declarándolo aquí tan sólo como una sintonía con el modo de pensar, sin pretender estar certeramente aplicándolo. En los términos de un lenguaje, con los recursos propios de su medio y que atiende desde una representación (dibujo) a otra representación (fotografía), debiendo atender a ambas.

Por ello, muy contrariamente a lo que vulgarmente se pudiera pensar; en este ejercicio del dibujo, y a pesar de su necesaria conexión con el parecido que es la expresión de una realidad, nos encontramos distantes radicales del ilusionismo y aceptando a cabalidad nuestras imposibilidades técnicas de lograrla y agradeciendo nuestros particulares desplazamientos de dicha receptividad pasiva de estímulos, de “objetividad”. Estos dibujos al ser una interpretación desde el particular sistema de representar, extienden su significado. Porque al poner en juego la interpretación lo que estamos haciendo es incorporar al mundo en nuestra realización. Esto, en contraposición a limitarse a la reproducción de la fotografía, tiene un significado enorme porque según vamos interpretando a través del dibujar y el apreciar, nos apartamos del objetivar de la ficha antropométrica y nos acercamos al afecto.

Esta labor hermenéutica, que no nos proporciona una forma visual dogmáticamente fijada, que no nos permite tener una certeza cuantificable sobre la identidad del sujeto; no es la verdad sino una ayuda o una invitación a considerar que esos rostros están allí para ser vistos. Para que cada uno vea a través de su propia lectura, y que quizás mejor aún, pueda hacerla dibujando. Porque esta vía de acercamiento a la verdad no puede ser constituida desde la acción de una o de unas pocas personas, sino más bien, desde muchas que crean que mirar para comprender y plasmar. Que puedan extraer algo desde lo observado a la par que describirlo en trazos.

Aunque el proceso de trabajo arroje variantes, distancias en el parecido, oposiciones al parecido, aunque fragmente, etc. Es un proceso siempre ligado a una imagen específica de una persona en particular en cuya historia de vida hay un final conocido-desconocido cual es la desaparición posterior al secuestro por agentes del Estado. Por ello, la imagen se mantiene en relación al archivo, al nombre y a la fotografía específicos.

El problema de la imagen conocida es que quedó arraigada a una necesaria *objetividad*, lo que hago aquí, es un ejercicio de desprendimiento de dicha objetividad para intentar lograr una imagen que releve el hecho de que nosotros constituimos a los otros, así como ellos nos constituyen. La interpretación actualiza a quien es dibujado, desde el ser leído y dibujado en el presente y muestra de alguna manera cómo es que formamos recíprocamente nuestras identidades:

“el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad (Gillis, 1994). La relación es de mutua constitución en la subjetividad, ya que ni las memorias ni la identidad son “cosas” u objetos materiales que se encuentran o pierden. “Las identidades y las memorias no son cosas *sobre* las que pensamos, sino cosas *con* las que pensamos. Como tales, no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestras historias”³⁶⁰

No hay reproducción mecánica cuando hay acercamiento; lo que hay es configurar, organizar la forma, desde la mirada personal, para ver al detenido desaparecido a través de la construcción de una mirada propia, y para compartir con otros esa mirada, así como invitar a que elaboren su propia propuesta.

“a diferencia de la memoria, las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias —con toda la credibilidad y gravedad que normalmente les prestamos— privadas de su significado. El significado es el resultado de comprender las funciones. “Y las funciones tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el tiempo. Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender.” Las fotografías no narran nada por sí mismas. Las fotografías conservan las apariencias instantáneas.”³⁶¹

³⁶⁰ Jelin, *Las tramas del tiempo*, 426

³⁶¹ John Berger, “Usos de la fotografía”, *Elementos*, 37, (2000): 49, <https://www.redalyc.org/pdf/294/29403710.pdf>

Las fotografías son interpretadas por quien las ve, los dibujos ofrecen una interpretación que a su vez ha de ser interpretada.

No son Variaciones de retratos, son acontecimientos

Investigar sobre mí misma en el dibujo y en la concepción del retrato

El riesgo tomado es el que tiene la posibilidad de hacerme vivir una transformación de mi modo de hacer, y estoy convencida de que si eso está sucediendo, es lo que es capaz de conmover al espectador porque el propio dibujo deviene acontecer, entonces no está congelado en una solución. Esa es la vertiente desde la cual el dibujo aporta a la búsqueda del detenido desaparecido: no la de mostrar *variaciones* de posibilidad de presentación, sino que el dibujo, al estar buscando su lenguaje óptimo para ese momento observando, en forma singular y fechada en un aquí y ahora específico para esa fotografía, es el dibujo el que está *aconteciendo* y por eso trayendo al presente, otorgando a través de su trabajo una comunicación de esa transformación que yo estoy viviendo ahí. No es la novedad. Obedecen a que las observaciones van siendo distintas de un momento a otro e intento consignarlas.

También en algunos casos lo que sucede es que consigno algo que me ha aparecido de manera fugaz al observar, hago un trazo o mancha, y ya en otro tiempo, un instante después, no se puede continuar. Entonces le doy valor a eso como lectura: consigno esa forma, o contorno, o el esbozo de algo que se intuye allí, que se reconoce allí; que alcancé a ver, sin pretensión de acabar el retrato y que no tiene caso intentarlo pues la observación que tuve no siempre va a tener una continuidad hacia el total de la superficie observada; pero es una observación que captó algo que es importante, y no es ni bueno ni necesario tratar de concluir eso, de forzarlo para continuar la imagen. Allí el papel ha sido soporte de un fragmento observado. Un modo de encontrar que no se mantiene.

Porque es vínculo, es memoria

La obra de arte es un modo de conocimiento, de comprensión e interpretación que dice algo, no una respuesta definitiva, sino una manera de enriquecimiento que produce transformaciones en el modo de concebir las cosas. Gadamer:

“El arte, en Gadamer, es un modo de comprensión e interpretación. Por consiguiente, no es un ámbito de irracionalidad o una cuestión subjetiva dependiente de los gustos particulares o del genio, sino uno de los terrenos

privilegiados de la verdad y un modo de conocimiento. En el arte opera una racionalidad distinta a la razón estratégica dominante y, por eso, el arte actúa como modelo para las ciencias humanas.”

“Gadamer toma como ejemplo de las mismas la obra de arte, porque es representación u objetividad que incluye la mediación de un sujeto; es decir, la obra de arte no es un simple objeto, sino una experiencia que transforma al que la experimenta. La subjetividad que está aquí en juego es una subjetividad ampliada, porque no es sólo la del autor, sino también la del receptor y la de la transmisión. Del mismo modo, la objetividad de las ciencias del espíritu hay que buscarla no sólo en los datos que éstas nos ofrecen, sino también en el sujeto y en la tradición, es decir, en la comunidad de sentido a la que pertenecemos cuando interpretamos.”³⁶²

Aquí hubo preconcepciones que fueron corregidas porque no eran ajustadas a realidad, o dejaron de serlo. Y en ello, también influye mi mayor acercamiento al tema, producto de esta investigación.

La memoria, si quiere ser viva, necesariamente tiene que estar sujeta a una hermenéutica, no puede ser dogmática sino buscar acercarse el máximo posible a la verdad. Estando la interpretación, la comprensión, sujetas al momento histórico y a la comunidad con la que se comparte el sentido.

Como resultado de este diálogo de comprensión e interpretación, se acaban obteniendo imágenes que se distancian de lo mimético, que van introduciendo otros rostros en los rostros de los detenidos desaparecidos. En virtud de ello, vamos convirtiendo su rostro en el rostro de todos nosotros. Hacemos un traspaso de subjetividades, de ida y vuelta en ese diálogo, donde los rostros se multiplican.

“En realidad el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «horizontes para sí mismos»*”³⁶³

³⁶² López Sáenz, C., *Arte como conocimiento en la estética hermenéutica, ÉNDOXA: Series Filosóficas, n. ° 10, 1998, pp. 325-350. UNED, Madrid, 331 y 334*

³⁶³ Gadamer, *Verdad y método. I, 376-377.*

Es siempre un acontecer, es una construcción de sentido, que en sus términos —sin obligarse a una fidelidad a la realidad— nos habla.

Y es de esa manera, desde ese siempre acontecer, que se genera no sólo el vínculo — que es el del estar haciendo; sino también, el reconocernos en esa imagen porque está siempre actualizándose, llevando algo de nosotros.

“Más este mundo que la obra re-presenta lo vivimos como propio, reconociéndonos en ella. Es este el “sentido cognitivo” que para Gadamer existe en el arte, el cual es entendido como re-conocimiento. Sin embargo, no se trata de una confirmación de lo ya conocido, sino que “se conoce algo más de lo ya conocido” (Gadamer, 1991: 158). La obra construye, transforma y ordena el mundo, lo configura dándole sentidos, lo hace aparecer de otro modo, de uno que sólo está en ella, pone de relieve, enfatiza, dota a la “realidad” de significaciones que previamente no tenía, hace surgir algo que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria, convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas.”³⁶⁴

Desde abordajes distintos se profundiza el significado

Desarticular la obra en unidades que generan un sistema: se desvela así, la finalidad de crear un significado. La imagen posee un espacio fundamental de lo inenarrable, no todo lo que sucede en ella es susceptible de provenir o de desembocar en el lenguaje hablado. Hay una parte muda que surge y se capta contemplando un sustrato material al que le encontramos un sentido, que no desemboca en palabras.

El usar distintos modos de abordaje, de ejecución para afrontar el tema, sirve para evidenciar precisamente que es un tema que, lo primero que requiere es de una interpretación, y, seguidamente, que no hay una sino muchas, para intentar aportar, finalmente, la noción de ser éste, un tema permanente.

“Cuando, por ejemplo, Rembrandt dibuja, graba o pinta al mismo sujeto, genera diferentes puntos de vista, aspectos e interpretaciones de una misma narración (el autor reproduce un óleo y una sanguina de Rembrandt van Rijn, tituladas: El sacrificio de Abraham, 1635). Esto quiere decir entonces que la manera de representar, el cómo, decide sobre el sentido y sus matices. Con esto hemos desembocado definitivamente en el centro del ejercicio de la crítica de la imagen. Éste considera la

³⁶⁴ Belén, Paola, *Ser, arte y verdad en la estética de H.-G. Gadamer. La huella heideggeriana*, en: García, S., Belén, (coord.), *Fundamentos Estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte*, 18

imagen como un sistema procesual fundado en la imagen misma y que a partir de tan distintas premisas materiales —por ejemplo, aquellas que son características del dibujo, del grabado, del óleo, del fresco, etc. — es capaz de generar finalmente un sentido que se hace visible. Su lógica es, se podría decir, de talante deíctico.” (contextual), ³⁶⁵

La representación se obtiene en la unidad del proceso

La propuesta ha sido manifestar la individualidad del retratado, primero mi intención fue arribar a un retrato único validado por mí como representativo, posteriormente, mostrando varios retratos. El dibujar se encuentra en proceso de trabajo.

El proceso de las representaciones es el de cada retrato y sus sucesivos resultados, inscrito en la retroalimentación que proviene de esta investigación, donde el modo de dibujar y la relación mía con el hecho de retratarlos, mi punto de vista: viven un proceso alimentado desde dos fuentes: la práctica del dibujo y la investigación de contenidos, que modifica los resultados. En lo referido a contenidos la realidad chilena ha estado cambiando notablemente ahora último, mostrándose con mayor evidencia la relevancia e influencia del relato; repercutiendo sobre mi propia elaboración del mismo.

Mi mirada desde el dibujo va transformándose, el tema me ha educado en él. Vivir esos procesos modifica la visión acerca de la validez de la imagen, lo que también sucede desde el simple hecho de trabajar la percepción de la forma a través del dibujar. Vamos viendo distinto cada vez.

A través de las distintas imágenes se produce para los otros, como lo fue para mí cuando lo descubrí en su momento, la afirmación de que es válido no instituir una imagen como la imagen preferente o suficiente, siendo la constatación de lo transitorio de cada una, manifestación simbólica de la existencia de nuevos contextos significativos. Es el proceso del viaje el que importa, la memoria es su ejercicio, no un derrotero final. Para el dibujar es lo mismo. Lo importante es que existe siempre un propósito.

No existe equivalencia entre nuevo contexto y nueva imagen, se trata únicamente de que el mecanismo de búsqueda muestra la imposibilidad de representar, así como de la imposibilidad de establecer una totalidad en la imagen. No debe olvidarse que es por obra de la desaparición como herramienta de terrorismo de Estado, que hemos llegado a conocer por una imagen a estas personas. Que la asociación unívoca de identidad entre

³⁶⁵ Bohem, *Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen*, 28-29

el nombre y la fotografía viene exaltada por esa circunstancia: es una solución a un problema que no hemos definido nosotros, sino que nos ha sido impuesto por el actuar dictatorial.

En forma independiente y asociada, se manifiesta la búsqueda. Pero es una asociación poética: siempre que dibujemos el retrato o tomemos la fotografía de alguien, captaremos una versión, un fragmento, que definimos como representativo. En este caso particular, ampliamos la concepción mediante la insistencia con la intención de acercarnos a la noción de acompañar al otro en su búsqueda, desde nuestra distancia y nuestro compromiso. Enfatizando nuestra imposibilidad de encontrar, como viene siendo la suya. Pero no es por reflejar una ausencia, en el sentido de un vacío o de un faltante. El camino elegido, es el de imaginar, buscar, representar esa memoria interior. Es tratar de concretar en algo, esa vivencia, ese recuerdo que se pierde en capas de memoria, esa evocación, que al familiar a ratos le resulta inasible. Y también, me desvíó hacia los recursos de mi búsqueda, que son los de la gráfica, los del dibujo. Allí el proceso y la representación son una unidad.

El parecido: porque la identidad es importante. La presencia: no es posible, están desaparecidos. Por ello el retrato fotográfico se deconstruye en proceso de búsqueda. El dibujo: connota nuestra presencia, la de los otros, los que los miramos; es la manera de proporcionar viveza, riqueza de relaciones, a su retrato y sobre todo: involucramiento con ese otro que no es otro distinto de nosotros, sino nosotros mismos.

En este trabajo no he querido trabajar con el canon estético que se ha ido estableciendo para la representación de los desaparecidos. No busco la imagen borrosa o fragmentaria como expresión de ausencia en cada imagen. No. La expresión de ausencia intento que quede manifestada a través del proceso, donde en una serie se va a presentar el par contradictorio ausencia-presencia: existirán "aciertos" que puedan evocar siempre fragmentariamente, así como elementos o dibujos, que no lo logran en lo absoluto. Y eso, es lo que representa, como acto perceptivo, la experiencia de la búsqueda.

Si el proceso es posible, si existen las variantes, también se debe a que éstas caracterizan a una persona. Considero la diversidad de modos de aparecer, pluralidad, complejidad, como medios para manifestar la individualidad Y, por el contrario, una única imagen tenderá a enmarcar al sujeto, a fijarlo, restringirlo, simplificarlo. No existe una única respuesta ni se obtienen en forma directa. Se encuentran diferentes obstáculos, los propios de un proceso de lectura interpretativa de la imagen fotográfica, que no es mecánico, sino creativo.

Al considerar al retrato un proceso, también sucede que se le otorga importancia al diálogo: el dibujo genera o profundiza la conexión y el vínculo con los hombres y mujeres de las fotografías, buscando encontrar algo de ellos, como lectura que escudriña, encuentra, consolida hallazgos realizados, y puede hacer del proceso, la obra.

Porque en ello quedan establecidas la noción de búsqueda o diálogo.

Asumo la búsqueda como un constituyente apropiado de lo que es la representación de un individuo. Búsqueda que nunca acaba porque no es la representación capaz de dar cuenta, sólo se aproximará.

La búsqueda es una manera de que estos retratos representen el rol social, que normalmente un retrato representa, el cual ha de ser en este caso la constatación de una realidad y de un ideal: el de ser *buscado*, ése es el rol social. Pero no en el carácter “se busca” policial, sino desde el afecto del dibujo, de manera involucrada.

(el retrato) “...a su manera, era una máscara que, al transmitir el rostro, se materializaba en un artefacto. Estaba destinada a representar roles sociales en el rostro natural de una persona. En este sentido, no había contradicción entre el deseo privado de reflejar un *rostro natural* y el deseo colectivo de mostrar un *rostro como encarnación de un rol* con el que su portador manifestaba su lugar en la sociedad. El éxito del retrato residía en ofrecer una imagen especular de la sociedad, aun cuando la mostrase siempre en un rostro particular”³⁶⁶

La búsqueda en el retratar, de un desaparecido deviene en participación vivencial y poética en la búsqueda de los otros, los familiares y cercanos, haciéndola propia. E implica el colocar algo nuestro en los hallazgos, siempre irremediamente parciales.

Imaginar al otro es también acompañar, o replicar de alguna manera, la experiencia de aquellos hijos pequeños, que no alcanzan a tener memoria de sus padres, y que hacen el ejercicio de la búsqueda imaginativa, porque, a fin de cuentas, si no hay memoria, hay necesidad de su existencia:

“A veces, en el lugar vacío de los desaparecidos, no hay ni habrá nada, excepto el recuerdo de un sujeto que no recuerda: “Es difícil darle forma a algo que una no conoce, que una no sabe, que una no tiene la tumba para decir aquí están. No se le puede poner nombre a algo que no se conoce, yo tenía dos años cuando

³⁶⁶ Belting, *Faces: una Historia del rostro*, 111

desaparecieron, no me acuerdo nada de ellos, me acuerdo de mí mirando por la ventana, esperando que vuelvan”.³⁶⁷

No sólo se ayuda a que la individualidad sea apreciada gracias a la existencia a la vista del proceso de trabajo, sino que la incapacidad de afirmar “éste es un retrato adecuado” tiene que quedar de manifiesto. Porque no es sólo la dificultad de logro como dibujante, ni es tampoco el hecho de la búsqueda incesante, sino que es, también, el rechazo a la monumentalización del retrato. Contrario al retrato en su noción de monumento, de imagen que se instituye como perenne; en lugar de ello, imágenes en proceso de trabajo, donde la memoria, necesariamente para estar viva frente a la imagen los dibuja, los rehace, los revisita, los mira. Porque también afirmar un *Nunca más* es aceptar un trabajo permanente. Es una toma de posición que pretende afirmar que nos corresponde a los otros el trabajo por la memoria, se presenta un relevo que indudablemente llegará.

Quizás, el propósito de que sean vistos por quienes no los quieren ver no sólo sea una intención imposible y sin sentido, dado que sería necesario que quisieran comprender y para ello empatizar con el desaparecido. Quiero ofrecer una reconceptualización: que sean vistos desde una perspectiva diferente. Si han estado cerrados a comprender porque su conocimiento acumulado se los impide, es preciso ocupar términos distintos para sorprenderlos, provenientes de otro terreno de la comunicación para que el contenido sea comprendido.

Una parte importante de la poca o deficiente visibilidad de cada uno, proviene del mismo mecanismo que los hace visibles: la performance de *Familiares* (AFDD) con los carteles, que suma retratos en una unidad que acaba borrando lo singular. Que puede resaltar lo individual pero siempre retoma lo grupal.

“Como antes estas cosas terribles nunca habían pasado en este país, el proceso unitario va a ser muy hermoso, va a terminar en algo muy lindo. A nadie le cabe duda. Yo no voy a pedir justicia por mi hijo y ella por su hijo. Vamos a pedir justicia por todos. Eso no está dicho, pero está claro. Todos sabemos que no vamos a pedir por uno. Son todos iguales. Si encontráramos a un desaparecido me voy a alegrar tanto como si encontráramos al mío. Esa es la unidad que se ha formado por ese sufrimiento tan espantoso.”³⁶⁸

³⁶⁷ Ofelia (La historia es ésta, documental de Jorge Denti). Citado en Gelman y La Madrid, *Ni el flaco perdón de dios*, cit., 49, en Sarlo, *Tiempo pasado...*, 153

³⁶⁸ Hernán Vidal, *Dar la vida por la vida...*, 203

La singularidad del rostro contribuye al reconocimiento mutuo como semejantes en dignidad. Una vez producido el reconocimiento de la diferencia, no puede ser admitido el sistema totalitario. La libertad requiere de dicho reconocimiento de la diversidad. Si las pancartas en la calle no fueran fundamentales por el trasfondo al que se refieren, sería irrelevante el que fueran o no imágenes consideradas para ser miradas. Y en ese contenido, el rostro singular tiene un sentido, posee una significación. Si bien la existencia de los detenidos desaparecidos se ha reconocido, documentado, legitimado frente a los espacios legales e institucionales; ellos no lo han sido plenamente frente a los espacios sociales de una memoria subjetiva pública. Ciertamente no tendrán por qué ser amados fuera de su comunidad de memoria; sin embargo, socialmente merecen un espacio más diverso y amplio que el de su consignación e identificación.

Acoger al otro mediante la caricia de la gráfica, el recorrido del lápiz sobre su cuerpo o mi pupila observante acariciando y captando, es algo medular en mi dibujo que proviene de cómo adquirí algunas herramientas en las primeras clases en la escuela de artes, bajo las instrucciones del maestro Gilberto Aceves Navarro. La respuesta a la pregunta inicial de este trabajo es la propuesta de una estrategia específica de representación. Esta estrategia específica consiste en la búsqueda. Es una forma personal de representación-no representación; que trata de recoger la brecha entre realidad y representación, brecha que en este caso se presenta aumentada. No existe una única representación correcta, no es posible representar a alguien.



Marcela Araya, AFI, septiembre 2018, *mujeres de luto portando la fotografía*

“Bailaron con sus muertos. Bailaron con sus sombras. Bailaron con la rabia y la soledad que no termina. 45 pañuelos rojinegros se alzaron a los cielos para gritar ¡Dónde está mi niño! ¡Dónde está mi amor! ¿Dónde?”³⁶⁹

Me sirve pensarlo y tratarlo como un desconocido, desconozco cómo es y me acerco a él o ella a través de observarlo. Deseando encontrar quién es. Trabajo con el lenguaje para trabajar la forma. El conjunto total, la unidad del proceso constituye una metáfora que reorganiza lo dado. No en la búsqueda de alguno, no en un dibujo: en el conjunto del ejercicio: hacerse de un relato, dibujarlos, seguir haciéndolo, convocar a otros. No hay una progresión hacia un mayor o un mejor logro. Es en el conjunto de imágenes que se encuentra. En pequeños fragmentos de cada dibujo que pueden ser importantes para mostrarlo y que en el conjunto pueden relacionarse; y que siempre han de ser comprendidos en relación a lo demás. No son claros y distintos los distintos dibujos entre sí. Se repiten y con ello generan permanencia. Pero no se repiten totalmente en todos sus atributos.

La obra aquí propuesta es una comprensión sobre la realidad chilena de los detenidos desaparecidos, mediante una interpretación. Una interpretación de esta relación problemática de encuentro- desencuentro, de búsqueda, reflejada en las series de dibujos que retratan con insistencia a una misma persona: se produce una interpretación hermenéutica generando el sentido, la lectura de la identidad del detenido desaparecido en tanto persona única en la interpretación de la serie. No se trata de la generación de una multiplicidad de imágenes sino de la insistencia de lectura sobre una misma imagen, que genera varias imágenes.

Hacer unos retratos que den existencia a la búsqueda. Si la memoria busca instaurar el pasado, estos retratos, estos ejercicios de memoria, buscan instaurar la búsqueda. El cómo hacer para ir al encuentro del otro ha sido establecido en el dibujar, entendiéndolo como una manera cuidadosa de ir hacia él. Una manera de hacerlo que admite el respeto y cuidado, que me hace ir en su dirección, estar cerca de él. Y que ha resultado en varias maneras distintas de abordar.

Nunca podré capturar la persona que se encuentra en esa cara; sin embargo, en este ejercicio de intentar lograrlo, he estado constantemente ante el *rostro*. Ha existido un *encuentro*, una comprensión o una relación, que ha existido *en el tiempo*.

³⁶⁹ Tomado de: AFI Santiago, sitio en Facebook
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1801318266648118&set=pb.100050172533177.-2207520000>.

Lo significativo de los individuos específicamente, no es algo que pueda asir; a través del dibujo establezco el diálogo con el rostro: que asocio a la significatividad primera, es decir, el no matarás; pero lo hago de una manera no congruente con la exigencia, de la relación meramente ética, de Levinas donde la apariencia no participa pues lo pide en su desnudez:

“Este sentido ético del rostro tiene una doble dirección. Por un lado, el rostro se muestra en su desnudez: hay en él una pobreza esencial, está siempre expuesto y amenazado. Pero al mismo tiempo ordena y dirige al sujeto el primer precepto: “no matarás”. Entonces, pese a su debilidad y a su indigencia, la aparición del rostro equivale, paradójicamente, a la orden que desde su “altura” da un señor. A partir de aquí deben ser entendidas, según Levinas, las relaciones humanas.”³⁷⁰

El rostro del que nos habla Levinas es siempre el mismo, no individualizado. Lo considero la base de todo rostro retratado, que en cada caso se hace necesario reinterpretar, hacer retrato por dos causas:

Porque es necesario mostrar su individualidad, es decir: declarar, expresar, concebir su sentido individual, diferente, con sus infinitas variaciones.

Y porque estas variaciones que eluden convertirse en variantes porque se encuentran impregnadas de búsqueda, vienen de cómo las interpretamos: es decir nosotros con nuestra presencia mirando e interpretando.

Y en esta búsqueda por lograr plasmar su individualidad, ha quedado de relieve que al ir a su encuentro hacemos un ejercicio de memoria en el cual se les acaricia y honra, se les tiene presente y se llama la atención sobre ellos.

Y también que estamos, estaremos, en un ejercicio de búsqueda que quiere encontrarlos y que, en todo momento, en su síntesis a través del *rostro* busca verdad y justicia.

La acumulación de retratos y miradas provocan tras su vista, la noción que los sintetiza: todos son, finalmente, rostros.

³⁷⁰ Analía Giménez Giubbani, “Emmanuel Levinas: Humanismo del rostro” *Fac. Filos. Let. Univ. Pontif. Bolívar*. Medellín, Colombia, Vol. 19, N. 43, (2011): 339
<http://www.scielo.org.co/pdf/esupb/v19n43/v19n43a04.pdf>

Poner en nuestras manos sus miradas, vulnerabilidad

Parte de mi propuesta es la realización de la mirada, elaborada en dibujo a tinta china sobre papel, resuelta en alto contraste o en medios tonos; en pequeño y gran formato³⁷¹. La serie de miradas, obedece a la idea de remarcar aquello que en cautiverio sabemos estuvo oculto por un vendaje. Esta serie busca interpelar al espectador, mostrar y acentuar la gran variedad de expresiones de sus ojos: que no sea posible sentir ni pensar que sus imágenes son iguales, ni que es válido que se pierdan sus individualidades bajo la noción de una muerte “en serie”. El sentido de vida, de ser sintiente, de igual, sobre todo de vulnerabilidad que transmite la mirada.

La serie de dibujos se propone seleccionar, destacar, ampliar, detallar la mirada de hombres y mujeres antes de siquiera temer desaparecer; y agruparlas en un conjunto. Y que esa agrupación aparezca organizada como un montaje que ofrezca una lectura. Porque la mirada es el ser vivo, la mirada que nos mira y que es mirada por nosotros, es la valoración de la vida. Porque es lo que tapó la venda, es la interpelación, la expresión más humana e individual, la dignidad de la persona, lo más característico del ser humano:

“... es la *cosa en sí* de una salida de sí, por la cual solamente un sujeto se hace sujeto, y la cosa en sí de la salida o de la abertura no es una mirada sobre un objeto, sino la abertura hacia un mundo. En verdad, ya no es siquiera en absoluto una mirada-*sobre*: es una mirada a secas, abierta no sobre sino *por* la evidencia del mundo.”³⁷²

La mirada, aquello que en la mayor parte de los detenidos se encontraba cubierto por una venda para que el torturador no sea visto; pero sobre todo y especialmente, para que no tuviera que encontrarse con el alma humana a través de ella. Esto es severamente cierto cuando sabemos que en relación a parte de los vendados ya sabían sus torturadores que serían muertos, ser reconocidos no sería asunto que se ventilara en la justicia, por sobre la cual se consideraban, además, omnipotentes.

“Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes en él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les

³⁷¹ *Miradas*, tinta china, plumilla y pincel, sobre papel Fabriano watercolor, de medidas variables. *Miradas*, en grupos aleatorios de cuatro: 6.5 x 70. *Miradas*, chicas individuales: 6 x 17 cm. *Miradas*, gran formato: 25 x 70 cm

³⁷² Nancy, Jean- Luc, *La mirada del retrato*, 79-80

dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra (Rancière, 2010, 97).”³⁷³

Esa mirada, que tomo de fotografías realizadas con anterioridad a la captura de las víctimas, no es la mirada propiamente de un detenido desaparecido que está reflejando la experiencia que vive. Es la mirada de la persona anterior a sufrir vejámenes. La fotografía es la misma de un tiempo distante, que hoy en día vemos bajo otra óptica.

“En la fotografía, hecha en vida, se recuerda al muerto sin mostrar la muerte en la imagen. Lo único que ha cambiado ahora es la mirada a la fotografía, que sigue siendo la misma”³⁷⁴

Lo que hago en cierta forma al trabajar esta fotografía, es hacer como que no hubiesen muerto.

Esta forma de solución, en lo formal, no es nueva, tomarla me permite dar cuenta en forma más completa de lo humano, desconozco dónde comenzó la idea de la reproducción del rectángulo que enmarca la mirada, que, seguramente nos proviene del cine. En las artes visuales tenemos un antecedente excepcional, cual es el de Alfredo Jaar en la mirada de Gutete Emerita, en cuyo caso es la mirada del testigo. Ranciere, refiriéndose a la obra de Alfredo Jaar en la fotografía de la mirada de Gutete Emerita (1996) nos explica cómo funciona la metonimia dado que no vemos la masacre de Ruanda, sino que por su intermedio empatizamos con lo que suponemos es su reflexión.

“Es sobre todo porque esa mirada, aunque ha visto la masacre, no reconstituye su percepción de ésta para nosotros. Podemos saber lo que ha visto. No sabemos lo que piensa. Dicho de otra manera, vemos aquello que la masacre y la indiferencia niegan, cada uno a su manera: justamente, que esa no es simplemente una superficie de inscripción y reflexión de los acontecimientos sino un cuerpo que piensa.”³⁷⁵

Elaboro un conjunto de miradas, una serie, que muestra la unidad del grupo y la individualidad de sus personas. Conducir al Archivo a un acercamiento, es ponerlo en las manos. En cierta forma, y esta parte del proyecto lo contempla, quiero que ver las miradas de los detenidos desaparecidos, sea en parte, un tenerlas en las manos, desplegarlas, a la manera en que suele hacerse con los recuerdos familiares guardados en cajas de

³⁷³ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013), 12

³⁷⁴ Belting, *Faces: una Historia del rostro*, 172

³⁷⁵ Ranciere, J., “El teatro de las imágenes”, en: *Alfredo Jaar, La política...*, 79

zapatos que vamos encontrando de manera desordenada y sosteniendo en nuestras manos.

Proyecto que la misma mirada esté —como copia— sobre una mesa, en pequeño formato, para tomar entre las manos, conteniendo su nombre en el reverso y; en la pared dos veces, la original del formato pequeño, semejante al tamaño natural, (6 x 17 cm), presentada en forma conjunta con la mirada de gran formato (25 x 70 cm), que es un dibujo distinto realizado a partir del mismo recuadro de foto; junto a estas imágenes el nombre, y un código o varios QR que vinculen a la información de reseña de vida publicada en organismos de DDHH: la íntima mirada, añorada y la que por formato se impone señalando *tienes que darte vuelta a verme; pero puedes detenerte a mirar mi mirada desde la igualdad de proporciones entre la tuya y la mía, y la puedes tomar entre tus manos, y también puedes informarte de lo que conmigo sucedió. No basta con seducir la mirada del otro sino que requerimos de su comprensión y adquisición de información.*



varias miradas, en el tablero de dibujo, tinta china 2020

“Nancy atribuye acertadamente al retrato la reinención de la mirada inmanente con la que el *sujeto* se describe y experimenta como *sujeto que mira*. La mirada se torna medio y expresión de la *descripción subjetiva* que sitúa al sujeto en el mundo. Con la mirada, el retrato pierde su carácter objetual y adquiere la presencia de un verdadero rostro. Con el que podemos establecer contacto visual.”³⁷⁶

³⁷⁶ Belting, *Faces: una Historia del rostro*, 133-134 (en la cita, Belting está refiriéndose específicamente al tipo de retrato que mira fuera de la imagen)

Cito lo que Ranciere señala de la individuación de una mirada en la obra de Jaar, que nos muestra a Gutete Emerita, porque la idea es la misma que he tomado al considerar que estos dibujos son necesarios:

“...poder de ser uno solo que pertenece a cada uno de aquellos que son contados solamente por centenas de miles, mediante una cifra propia de las víctimas, pues es antes que nada propia de aquellos de los que se olvida que son plenamente humanos.”³⁷⁷



Jorge Herrera Cofré, tinta china

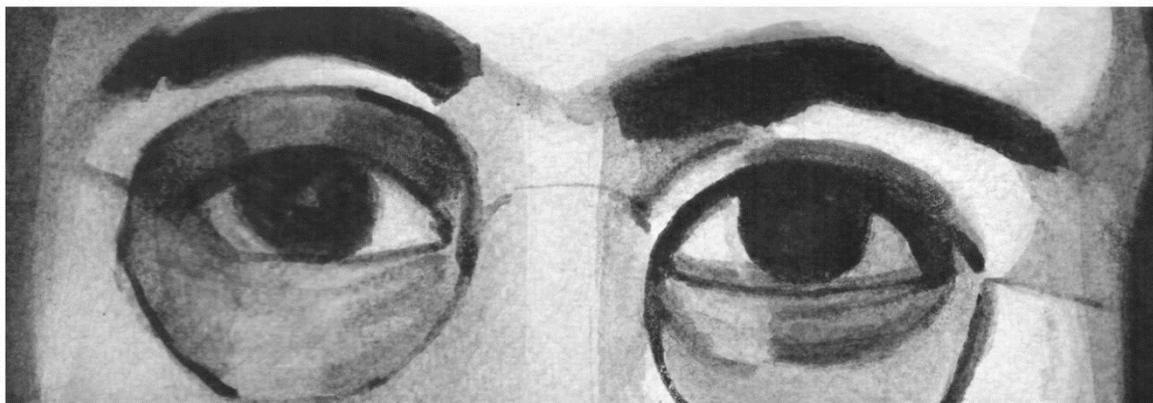
Ranciere se refiere a una sensibilidad para ser testigo en un tiempo y un espacio donde están sucediendo cosas, quien trabaja con ello tiene un conocimiento de la intensidad de ese espacio y tiempo y un modo de vincularse a ellos y de esa manera tratarlas.

La acusación de estetizar el horror ha sido posible gracias a que quien la hace se sustrae de ver la necesidad de dar cuenta de una realidad:

“La estetización: “La acusación de “estetizar el horror” es demasiado confortable, ignora demasiado la compleja intrincación entre la intensidad estética de la situación de excepción capturada por la mirada y la preocupación estética o política por dar testimonio de una realidad que nadie se preocupa de ver’ Si Kevin Carter no hubiese sido capaz de fotografiar al buitre acechando a la niña, tampoco hubiese sido capaz de ir con su máquina a un lugar al que nadie va, en medio del desierto sudanés en plena hambruna. El problema estético no es la elección de fórmulas apropiadas para embellecer realidades sórdidas o monstruosas. Es un asunto de sensibilidad ante la

³⁷⁷ Ranciere, J., “El teatro de las imágenes”, en: *Alfredo Jaar, La política...*, 81

configuración de un espacio y, al ritmo propio a un tiempo, asunto de experiencia de las intensidades que llevan consigo ese espacio y ese tiempo.”³⁷⁸



Jaime Mauricio Buzio Lorca, tinta china

Cuando dibujo miradas, sólo tengo una fotografía frente a mí y aunque puedo buscar esa mirada, nunca es una mirada de ida y vuelta, lo que me impide dibujar realmente una mirada. Lo que logro es dibujar, a secas, una mirada y poder decirme a mí misma, esta mirada, algo de esta mirada fue lo que estuvo oculto tras una venda en cautiverio, el hecho de dibujar la mirada sólo representa para mí en este caso el poder afirmar esto es lo que estuvo oculto porque el torturador no quiso ser visto ni tampoco ser mirado; pero estamos claros en que es tan sólo una mirada de presencia formal que con nuestra interpretación dibujando, acercamos.

Entre las fotografías con que contamos, tomo una sección rectangular de la vista; son variadas, en algunas las miradas ven hacia otra parte, en otras nos miran, en otras los ojos casi no se ven. Se producen distintas relaciones al observarlas.

En los dibujos a partir de fotografías donde nos miran, se produce la relación de igualdad, en la que la declaración de estar viendo al otro en el ver su rostro, parece clara.

Hay un intercambio visual. Sus miradas nos interpelan, nos aproximan. Aproximación basada en la percepción, es decir no la aproximación de Levinas, que es desde la visión ética.

“Recientemente, el estudio del Otro ha cobrado una gran importancia en la filosofía. Este estudio es central en el pensamiento de Levinas, y es al mismo tiempo su

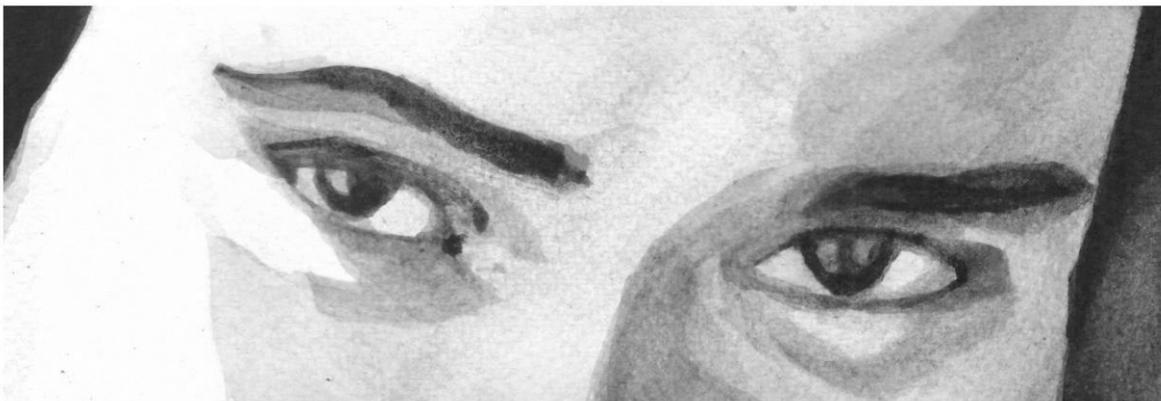
³⁷⁸ Ranciere, J., “El teatro de las imágenes”, en: *Alfredo Jaar, La política...*, 87

aportación más original. El modo por el que se me presenta el Otro —dice Levinas— lo llamamos rostro.

El rostro es una categoría metafísica y ética que el autor utiliza para concebir un tipo de relación con el Otro compatible con la trascendencia. El rostro es aquí algo distinto de los rasgos característicos de una persona, que se ofrecen a la mirada. No debe entenderse en su uso habitual, sino que tiene sentido desde el punto de vista ético. Levinas dice en *Ética e infinito* (2000): “Yo me pregunto si se puede hablar de una mirada dirigida hacia el rostro, pues la mirada es conocimiento, percepción. Yo pienso más bien que el acceso al rostro es, de entrada, ético” (71). La consideración de los rasgos concretos de una persona supone dirigirse a ella como a un objeto. Por esto, dice Levinas, “la mejor manera de encontrar a otro es no darse cuenta ni del color de sus ojos”³⁷⁹



Inés Alvarado Börgel, tinta china



Martín Elgueta Pinto, tinta china

³⁷⁹ Giménez Giubbani, “Emmanuel Levinas: Humanismo del rostro, 339

Intento crear un tipo de puente hacia ella; pero sé que es muy distinto, pues en ese rostro he buscado la riqueza de su diferencia individual. Lo que sucede con el retratado que nos mira, es que se convierte en sujeto, como afirma Belting:

“Mirar es distinto que ver, pues en la mirada hay una autorreferencia del sujeto, una declaración del sujeto sobre sí mismo. Por eso puede entrar en un intercambio visual directo o indirecto con el espectador. Con la mirada, el sujeto se abre y “sólo entonces se convierte en sujeto. No se trata de una mirada dirigida a un objeto”, sino que implica “una apertura al mundo”. En la mirada se constituye asimismo una semejanza esencial entre la persona del retrato y la persona ante el retrato, más allá de toda diferencia fisonómica.”³⁸⁰

El recorte del rostro en la mirada está trabajado con mucho apego a su apariencia, pero siendo recorte, apela a la conciencia del espectador. Abre la serie un dibujo distinto, de la venda sobre los ojos, como contextualización de dicho recorte porque ofrece el contraste, la contraposición que confronta y contribuye a producir el sentido de la serie.

Dibujar el retrato familiar

El retrato familiar detiene en el tiempo al grupo; a su vez, la familia sostiene socialmente el dolor por la desaparición, siendo el destinatario de la misma.

Un interés central al dibujar a la familia está en la individuación que nos ofrece: mediante la situación de estar en el grupo, el sujeto adquiere mayor individualidad que en la foto de identificación gracias al conjunto de relaciones. Se vincula, se sitúa, existe con ellos, pertenece, tiene existencia para otros: hay fe de ello. Es mucho más información que la fotografía de registro de identidad.

³⁸⁰ Belting, *Faces: Una Historia del rostro*, 134



Serie Familia Maureira³⁸¹, carbón, 2018



Parte de la familia Maureira,
carbón, 2018



Padre de la familia Maureira con hijos,
carbón, 2018

³⁸¹ La fotografía de familia publicada en el MMDH, que he ocupado para el desarrollo de la serie de dibujos al carbón de la que presento ejemplos; se encuentra disponible en: <http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/255948:isad>

Conclusiones

Considerando tres sistemas de representación: conceptual, perceptual, simbólico; apelo al sistema perceptual de representación donde nosotros como los observadores subjetivos que somos e inmersos en esa realidad, poseemos un carácter relevante en tanto cohabitamos esa realidad con el detenido desaparecido. No somos otros distantes de él, o por fuera; y por ello, me parece que una adecuada representación del mismo implica comprometernos en esa representación al grado de ser evidente que en ella estamos representados, asumiendo su vulnerabilidad como la nuestra, y viceversa.

No busco una representación simbólica de la desaparición, sino simbólica de la búsqueda, porque esta última me da agencia en la situación. Y para ese trabajo, el modo de realización es de representación perceptual; pero que sólo se puede verificar frente a una fuente fotográfica, lo que hace que mi percepción no directa y mediada por ella, tenga que acudir a la reflexión y, dicho con simplicidad: me sitúe en la posición de búsqueda puesto que el sistema de representación que quiero o puedo elegir no es el conceptual omnisciente, que reduciría al sujeto a los rasgos esenciales de ser un óvalo con un par de puntos alineados por ojos, una nariz y una boca; ni tampoco el sistema de representación simbólica que aluda a la desaparición mediante un tipo específico de figuración, que se va borrando.

Mi acto de no solicitar las fotografías a la AFDD se origina en mi concepción de lo que es necesario hacer. Ocupo la fotografía que ellos mismos han hecho pública, que es la que nos pertenece y coloca en relación con el detenido desaparecido cuando quien lo mira es alguien que no tiene una relación directa. Forma parte de mi postura proceder así.

Cuando los dibujo, en cierta medida desplazo a la fotografía de la cual me valgo (ella como aparato aporta su estructura, su narrativa de época). La desplazo para intentar establecer una relación más arcaica que es la dirección directa del cuerpo a cuerpo, que se da en el dibujo y que es la relación con el otro, en este caso una relación radicalmente imposible pues mi acceso es a través de una fotografía y el cuerpo del otro no está, el otro se encuentra desaparecido y desconozco su historia; aunque he leído su reseña. Pero esta relación del dibujo y la mirada en cierta forma recuperan la relación con el entendimiento de ese otro como otro.

El relato realizado para justificar las desapariciones, que pretende justificar su trato como seres degradados a través de la noción enemigo interno, quitándoles la dignidad expresa en el derecho de ser puestos frente a la justicia si fuere necesario; ese relato es

impugnado por la difusión de su rostro. Hacerlo a través del dibujo, cuando el rostro no se copia, enfatiza la existencia de la expresión. La copia y la fotocopia relevan la identidad de la persona y la muestran para que sea vista y reconocida en sus derechos y se pueda obtener justicia. La lectura expresiva a través del gesto del dibujo genera una manera de reconexión entre el desaparecido y su contexto social gracias a la presencia de lo humano mediando con su mirada y expresión gestual. Es una manera de elaboración en lugar de una recepción.

Este trabajo se trata de una intervención simbólica en las representaciones existentes. Aspira a dar cuenta de la posibilidad de existencia de otras representaciones para el detenido desaparecido, de tal manera de ahondar en la capacidad de verlos que va asociada también a la idea de que merecen ser vistos.

Sólo podemos mirarlos desde la distancia radical que existe entre lo que es la memoria del familiar y el cómo nosotros logramos mirar.

El dibujo deja huella de la búsqueda, que tiene relación con encontrar verdad y justicia.

El vínculo se produce en el intersticio, sólo lo sostiene la acción de elaborar. Es el acto del dibujo el que a la vez que registra el vínculo, le va dando existencia y comunica hacia el espectador. El dibujo descompone analíticamente y también incorpora unitariamente, conociendo y sintiendo.

Se trata de contemplar el rostro del desaparecido y establecer un vínculo a través de los tiempos de dedicación, de tacto con la mirada y registro, que pueda de alguna manera proporcionar un acercamiento para el espectador o el dibujante, a algo parecido al contacto íntimo personal que el familiar y el amigo cercano, tiene con él. Porque esa privacidad de la relación auténtica, ha privado a la población —lo hace necesariamente—, de elementos presentes en el vínculo, los que podemos tratar de atrapar a través del dibujar y el contemplar. Sustituye el evocar lo antes vivido que le sucede al cercano, por el conocer el rostro.

Es la comprensión, de una parte, del marco dentro del cual se manifiesta el acercamiento subjetivo y de otra, de mis limitantes impuestas por ese marco; pero también por mis propias limitaciones a mi desempeño creativo lo que va a dar, a través de un proceso de trabajo, con la solución: que no es sino comprender que se trata y se ha tratado, de un proceso de búsqueda, que poéticamente se afirma en la figura de la búsqueda del detenido desaparecido; y en lo disciplinar, en el reconocimiento, la exploración de mis propios límites. Siendo la escritura un proceso de orden y reflexión que

no aparecerá en la obra más que guiando todo el proceso, no como escritura que conforme la obra, siendo ésta eminentemente visual y muy deudora de esta investigación, incluyendo sus lecturas, las reflexiones, las escrituras.

Formalmente la imagen se nutre de dos vertientes en cuanto tema.

La búsqueda de cada detenido desaparecido y la singularidad de cada retratado, conforman una idea, que se manifiesta en la imposibilidad de responder a la pregunta con un único retrato de cada quien.

La otra idea o vertiente es la pertenencia al grupo. Porque desde enunciaciones individuales no se relatan en su sentido: conforman por definición, un grupo.

El tema: *imagen del detenido desaparecido*, deviene en *ejercicios de búsqueda*; lo que formula el trabajo como, necesariamente, un conjunto de propuestas. Genera un espacio de afirmación de la *interpretación*, que se desprende de la *copia* de la fotografía, dando como resultado imágenes distintas y distantes. Éstas, enuncian de mejor manera que un retrato de cada uno, en tanto conjunto, la búsqueda de aquéllos de quienes no se sabe *Dónde están* ni qué ha sucedido con ellos, y la elaboración permanente en la memoria. La singularidad de cada quien, tampoco es algo que queda fijo en una imagen.

También es consustancial al tema propuesto, el que las imágenes funcionen en conjunto, que no se basten a sí mismas por separado. Existe, además, la convicción de estar frente a un tema que requiere y conjunta singularidad y pluralidad. Individuos pertenecientes a grupo, necesarios individualmente; pero inseparables de su condición colectiva.

De lo anterior surge que la imagen se aborde como algo que puede desplazarse de la semejanza mimética con respecto de la fotografía.

Los retratos que hago buscan mostrar algo más que los puntos de partida de los cuales provienen; eso, parece ser una agudización de la observación: y lo es, a la par que resulta de orden ficcional: es subjetivo. Es representar el sí mismo que se sostiene en la relación con el otro. Representa la subjetividad de lo social al mirar al otro: incorporar en la identidad del otro la mirada subjetiva del observante como válido constituyente de su retrato. No son sus rostros exactamente; pero es imprescindible que la elaboración sea procurando la semejanza, manteniendo ese vínculo todo el tiempo. Todo lo que se elabora en torno a la imagen original, a la ficha que en el archivo la sitúa, nos pertenece a todos y ocuparlo no significa apropiarse mezquinamente de algo para lucrar o posicionarse política o culturalmente, es nuestro derecho porque nuestra historia reciente está allí, allí está lo que nos conforma; aunque sea difícil de comprender para algunos de

aquellos que haber luchado desde el primer día, por haberlo hecho desde siempre y seguir haciéndolo, por tener el dolor en el propio cuerpo, les parezca que los intereses de terceros en el tema, son espurios. Que nos constituya no significa que lo conozcamos y lo comprendemos. Ese camino, crítico, reflexivo, investigativo; es el camino deseable.

Y la crítica a la memoria, específicamente al rostro del detenido desaparecido, aquí recae para poner en cuestión la noción de retrato del detenido desaparecido que ha de conservar el estado en que se encontraba en el momento de su reproducción para ser buscado y demandada la verdad y la justicia, como la única imagen posible. La imagen documental como la única posible. Se trata de un retrato que, perteneciendo al jardín interior del familiar, al haberse hecho público, puede ser restituido en múltiples lecturas, como una manera de participación, de memoria social, de afirmar una realidad desgarrada y no reconciliada que sigue buscando. Es una manera de afirmar a los detenidos desaparecidos, estableciendo un puente entre su imagen del pasado y una imagen de búsqueda, del presente. Una manera de hacer memoria evidenciando el presente.

De un retrato con toda la carga del modelo de identificación, cuando es el caso; o con la pertenencia a una imagen colectiva (la imagen unitaria del archivo general de las fotografías de los detenidos desaparecidos), desde la cual es desvinculado, en otros casos, e inclusive desde la imagen que era retrato fotográfico individual y no identificatorio. Desde cualquiera de ellas, el proceso del dibujo añade subjetividad del dibujante como un medio de *hacernos parte* del otro.

El presente trabajo se sitúa en el espacio entre la marca registral de archivo y la persona que nos importa. Entre la marca técnica de la ficha antropomórfica, objetiva y taxativa y la memoria afectiva.

Una imagen termina reproduciendo lo que muestra, para mí ha sido importante decir con la imagen que un detenido desaparecido no se circunscribe a una única imagen, ni mucho menos a la imagen de identidad. Esencial y finalmente: admitiendo la búsqueda permanente.

La búsqueda permanente de los detenidos desaparecidos, encarnada de alguna manera en la producción creativa permanente: como necesidad del grupo, no sólo de uno como individuo.

Estos dibujos significan para mí, incrementar las representaciones. En este proceso de búsqueda se verifica la noción de la memoria como algo inacabado. La memoria como trabajo, como elaboración. Capaz de dar cuenta de la indeterminación que se vive en la

memoria que se tiene, el conocimiento que se alcanza, o que nos es dado tener. Superar el pasado en un proceso de elaboración que genera conciencia, lejos de olvidar, superar procede de labrar en torno a la memoria.

No hay representación posible del desaparecido en un retrato pues éste nunca se basta para representar, la única posibilidad es la elaboración constante que acompaña en forma empática, como proceso de búsqueda a la búsqueda del familiar. No podemos proporcionar al familiar la imagen de su ser desaparecido, sólo podemos elaborar su memoria en la búsqueda.

La representación por sí misma por supuesto no es suficiente para sensibilizar y comunicar, se requieren otros abordajes para lograr interés y comprensión sobre un tema. La abundancia de imágenes crea condiciones de indistinción o indiferencia: se pasa a un lado de lo representado sin verlo. El trabajo que presento tiene aspiraciones sencillas, no pretende ser exhaustivo en la representación del desaparecido, sino tan sólo llamar la atención sobre su diferenciación individual. Al desarrollar imagen e investigación conjuntamente, este propósito sencillo ha dado con soluciones interesantes para la propuesta de imagen, ha definido un proceso conceptual y abierto las posibilidades de representación.

El parecido, que ha sido una condición del trabajo, acaba siendo el centro sobre el cual ha gravitado el quehacer; pero no para pretender situarlo en estatuto de logrado sino consolidar la noción de búsqueda.

He generado mi propia experiencia de cada uno de quienes he dibujado. Y esa experiencia no ha estado exenta de sensorialidad y emociones.

Trabajo desde la necesidad de memoria histórica, haciendo de la fotografía, conjuntamente con los propios resultados que en el proceso de dibujo obtengo, el referente y los estímulos sensoriales que requiero. Los estímulos sensoriales que son necesariamente distantes de los que un familiar vive al recordar. Porque lo que yo requiero para elaborar esta imagen es interiorizar estímulos visuales para elaborar la figuración. Para hacer figurar. Es decir, a diferencia de las imágenes mentales, requiero de la imagen referente que es, junto con los relatos de circunstancias de desaparición, el dato esencial que de ellos tengo, el que se complementa por haber vivido la época.

Siendo la imagen del detenido desaparecido el recurso más representativo y por consiguiente recurrido, habiendo recibido socialmente un tratamiento convencional; trabajar esa imagen con grados de libertad interpretativa, en cuyos resultados aún se nota

el nexo con la imagen fotográfica, implica una apropiación. Aunque haga esfuerzos constantes por ajustarme a la fotografía, es inevitable que se aleje de ella.

Nuestra necesidad de memoria histórica de los desaparecidos siempre contará con la tensión que plantea la distancia radical existente entre ellos y quien no los conoció en vida, entre los familiares que vivieron esa experiencia y todos los demás que no la hemos tenido. Por ello esa memoria se manifiesta en el plano de la búsqueda que no tiene una conclusión final.

El detenido desaparecido no es una noción genérica y abstracta. La tensión entre la reproducción fiel y la interpretación es requerida porque es, necesariamente, representación.

El detenido desaparecido se encuentra, efectivamente sólo allí donde uno se ha tomado las libertades de interpretación porque él no existe sin el vínculo con quien lo sostiene vigente en la memoria. La libertad interpretativa es, dicho en ese sentido, la posibilidad de su presencia.

Porque somos nosotros en ellos. Expresarse en el dibujo es una manera de dar vida o energía, es decir, presencia. No es la perfección ilusionista, técnicamente perfecta, que confunda con la realidad, sino algo vívido y que por ello exterioriza el sentimiento ante el rostro observado.

Porque trabajar de esa manera plantea un trabajo de búsqueda, y es en la búsqueda que se producen los hallazgos que nos conducen a entenderlo como parte histórica constituyente de nosotros mismos, a la vez que exige que no exista un fin sino un proceso permanente.

Pero no sostenido por familiares, sino por todos los demás. No solidariamente, o no únicamente, sino porque en ello vamos, realmente, a nuestro propio encuentro.

No deja de ser un proceso permanente de búsqueda donde los elementos que se han nombrado o revisado aquí, se encuentran entrecruzándose, rechazándose, fusionándose. En cierta forma destruye y reconstruye la imagen.

Considero válido dar un testimonio subjetivo como manera de elaboración de una experiencia actual con la fotografía del detenido desaparecido.

No se trata de una memoria que pudiéramos señalar como subjetiva, sino de una expresión, una lectura del rostro, subjetivas, por cierto; pero no memoria sino construcciones actuales procesando la información conocida -que me conduce a mirarlos- que no se refleja en los rostros más allá del hecho de darles existencia en interpretación dibujada.

Es únicamente una expresión de mi compromiso personal con mi deber de memoria.

Si sólo se hace memoria de la experiencia personal, dibujarlos es una manera de acercarlos a nuestra experiencia. Para aquellos que no son contemporáneos, hacerlo de esa manera es también una manera de exponerse a conocerlos, vivenciarlos, sentirlos.

Señalé en el capítulo anterior que: “Esta representación en dibujo existe bajo la aceptación de que es posible impugnando la habitual. Aceptar esta extrañeza significa abordar lo que parece no abordable, y en mi caso hacerlo desde un sitio que no es el del familiar, de quien se considera con naturalidad tiene derecho a hacerlo, sino desde alguien que considera necesario mirarlos y proponer otras miradas.” Esto es así, a mi entender porque como no es realmente posible retratar a alguien que ha desaparecido, la única manera de permitírselo es impugnando el retrato existente, que justifica la necesidad de dibujarlo. Eso desencadena la labor creativa, que al trabajar con las determinaciones del medio, históricas, filosóficas, conceptuales, va confrontando y construyendo en ese proceso, una relación actualizada al momento de hoy con el tema, que pone el distanciamiento, el extrañamiento al inicio. De esa manera, trae al presente una construcción de la imagen del detenido desaparecido sin pretender presentarlo.

Para poder situarme en una posición aceptable para mí, aquella que me dé permiso a dibujarlo, he necesitado pasar por una investigación que me acerque a conocerlo y con ello, conocer las determinaciones a las que se expone mi quehacer en cada parte del proceso, así como aproximarme a las de los dibujos *terminados*. Probablemente nada de ello quede plasmado en los dibujos, o lo esté; pero todo fue necesario para crear mi derecho a posición de abordaje, no el derecho otorgado por otros, sino el otorgado por mi responsabilidad frente a esta causa. Que resulta en búsqueda afirmativa de la empatía y la producción creativa como recursos propios o imprescindibles para el ejercicio del *Nunca más*.

Porque la efectividad de un *Nunca más* sólo es posible en la memoria viva, activa no de aquellos que de todas maneras sostendrán la memoria, sino de los otros que estando junto, no son los cercanos directos, porque las generaciones recambian y la necesidad del *Nunca Más* requiere continuidad.

Pretendo hacer una llamada de atención sobre la carencia de participación social, que sucede fuera de las organizaciones de DDHH, en la exigencia y búsqueda de la verdad y la justicia, lo que necesariamente parte con una mirada sobre las víctimas y una actualización en el sentido de afirmar, que esto no es algo que sucedió en el pasado, sino que es algo que sigue vivo en nuestro presente.

El retrato del desaparecido sólo es posible en su búsqueda, que es necesariamente, una reelaboración. No está él en su representación; aunque detrás de ella se encuentre. Pero siempre como un referente ausente. El significado real de la imagen y de la persona retratada en ella que leemos al percibirla, y su reconstrucción por medio del dibujo, nos hablan del propio trabajo (y es en ese sentido que nos retratamos), y de su ausencia representada a través de la búsqueda. Presencia por expresión nuestra, ausencia por evidencia de la búsqueda.

Belén Gache, resumiendo el texto de Derrida que examina los puntos de vista acerca de una pintura de Van Gogh, que yo considero explicativo de este, mi proceso de trabajo, nos señala:

“Pero hacia donde verdaderamente apunta Derrida al retomar esta polémica es a dejar establecido que él no cree en el valor de la interpretación, si por ella entendemos el significado real de un texto y su reconstrucción por parte de una lectura. La única interpretación posible de un texto podrá darse, para él, tan sólo a partir de su reescritura. Lo que pretende evidenciar en última instancia Derrida con sus reflexiones es el carácter de sustituto que presenta toda imagen, así como también, el espejismo que produce todo significante -tanto al tomar a la representación por el objeto que representa como al inferir que, de una manera u otra, siempre existe detrás de cada representación algún objeto representado. Las imágenes no representan ni dicen nada. Sus similitudes remiten únicamente a sí mismas y no a un presunto original que, en última instancia, quedará presente únicamente en cuanto fantasma de una ausencia.”³⁸²

La búsqueda ha sido la de re conceptualizar cuál es la imagen del detenido desaparecido, para afirmar, al menos, que es una imagen que requiere de una apropiación. No podemos democratizar los afectos privados que han de permanecer en la intimidad; pero podemos re trabajar la imagen que se ha hecho pública, para ofrecer nuevas lecturas. Esa conexión con el lenguaje lo es también con lo colectivo y funciona, al menos para mí valoración, como una asociación de esta búsqueda, ya no personal sino asociada al uso del lenguaje, a lo colectivo. Necesitamos afirmar, de múltiples maneras, que a los detenidos desaparecidos se les seguirá buscando.

³⁸² Gache, Belén, “Van Gogh, Warhol y un par de zapatos para la polémica”, *Revista V de Vian*, año VII, N°29, septiembre, (1997), artículo 24-25, Archivo Histórico de Revistas Argentinas [www.ahira.com.ar: https://ahira.com.ar/ejemplares/v-de-vian-n-29/](https://ahira.com.ar/ejemplares/v-de-vian-n-29/)

Los documentos fotográficos que los archivos divulgan no son estáticos, he podido obtener de ellos, inclusive de un mismo archivo, diferentes calidades de definición en la publicación de la misma fotografía. No hay una publicación que sea, o siquiera pueda ser, la real. Siempre un sustituto; como igualmente sucede para toda imagen (Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, 1978), la que al ser leída, siempre está siendo re interpretada y si es re-elaborada está siendo atendida, y el original que la generó, la persona, es una ausencia.

La búsqueda es imagen.

El momento de la disociación entre la información técnica vaciada en una ficha antropomórfica y el recuerdo que la persona tiene de su ser querido desaparecido, ese mismo momento, que conduce a la selección o búsqueda de la fotografía -o la ausencia de la misma- que lo representa, es lo que construye su imagen: la distancia entre lo que se puede referir a otros y lo que en la memoria se guarda, queda representada en la búsqueda. Búsqueda que deviene duración, la hechura continua de la imagen acompaña (o hace un paralelo con) en tanto búsqueda y situación que permanece allí, sin resolverse, al familiar que a lo largo de toda su vida desea encontrar.

Es un proyecto de búsqueda delicado pues los familiares tienen su fotografía y yo la tomo y a partir de ella hago retratos, varios retratos de cada uno, buscando uno que yo crea es más representativo, y no necesariamente ellos convergerán en la idea de que yo los estoy acompañando en la búsqueda pues existe una enorme distancia, radical entre la búsqueda real y concreta y este tipo de búsqueda que más tiene que ver con la evocación. Entonces es un asunto poético; pero delicado...y que tiene sus justificaciones...que son las que se han dado a lo largo de esta tesis. Yo los busco con mi herramienta que es el dibujo, trato de hacer ver que no son los familiares únicamente, sino que somos todos los otros quienes debemos ir en esa búsqueda. El conjunto de imágenes puede tener así, un valor mostrativo de la búsqueda.

En la búsqueda está la rebeldía contra el olvido, rebeldía que es el origen de la necesidad que ha tenido el hombre de hacer retratos que permitan reconocer y perpetuar.

Es así como este retrato representa la idea (búsqueda) y las formas visibles (semejanza: como lo que es adecuado a la mirada humana, que brinda reconocimiento y perpetúa). La imagen del detenido desaparecido deja de mantenerse tal cual es para intentar mostrar una acción: la búsqueda.

Sin pretender hacer de estos rostros permanentemente irresueltos, unos Antimonumentos, —que lo son; pero requiero no pretender— espero que puedan afirmar

la ausencia mediante provocar la asociación hacia otros contenidos, donde se incluyen las carencias de verdad y de justicia, tal cual ha de tener conciencia la memoria social: y saber, además, que la memoria no se puede depositar en un algo ya hecho, un objeto ya dado, sino en una labor.

Bibliografía

- Acha**, Juan. *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 1999
- Adorno**, Theodor. *Educación para la emancipación. Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)*. Edición de Gerd Kadelbach. Madrid: Ediciones Morata, 1998
- Alexander**, Jeffrey, "Trauma cultural, moralidad y solidaridad. La construcción social del Holocausto y otros asesinatos en masa", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, UNAM, Año LXI, núm. 228, (2016): p 191-210
- Aguilar Cavallo**, Gonzalo. "Crímenes internacionales y la imprescriptibilidad de la acción penal y civil: referencia al caso chileno", *Revista Ius et Praxis*, v. 14, n. 2, (2008): 147-207, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-00122008000200006>
- Allende**, Salvador. *Salvador Allende: pensamiento y acción*. coordinado por Frida Modak. Buenos Aires: Lumen, FLACSO-Brasil, CLACSO, 2008.
- Allier**, Eugenia, Crenzel, Emilio (coord.). *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. México: Bonilla Artigas Editores: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2015
- Antonijevic**, Nadja, Mena, Isidora. "Pensamiento, desarrollo cognitivo y creatividad" en *Desarrollo de la creatividad. Desafío del sistema educacional*, coordinado/Editado por María José Lemaitre, Hugo Lavados Montes, Viterbo Apablaza Covarrubias, 159-171. Santiago de Chile: CPU Corporación de Promoción Universitaria., 1989,
- Avelar**, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000 <http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>
- Amorós**, Mario. *Chile, la herida abierta*, Paz con Dignidad. AHIMSA. Madrid, 2001, PDF <https://www.rebellion.org/docs/5297.pdf> Edición digital motivada por censura en Chile. Prólogo de Viviana Díaz. Epílogo de Eduardo Contreras
- Amorós**, Mario. *Después de la lluvia. Chile, la memoria herida*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004
- Arendt**, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003
- Arfuch**, L, et al. *Identidades, sujetos y subjetividades*. 2ª ed., Buenos Aires: Prometeo, 2005

- Argan**, G. C. *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, (2ª ed.), 1998
- Barthes**, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Battiti**, Florencia, “El arte ante las paradojas de la representación”, *Cuaderno 41, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (2012): 29-40, DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.v41i41.1775>.
- Battiti**, Florencia. *El Siluetazo, desde la mirada de Eduardo Gil*. México: UNAM-MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2013, <https://muac.unam.mx/assets/docs/p-036-foliosmuac-001-intsiluetazo-04.pdf>
- Bazin**, André. *Qué es el cine*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1990
- Baer**, Alejandro. *Holocausto: recuerdo y representación*. Madrid: Losada, 2006
- Belén**, Paola Sabrina et al. *Fundamentos Estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata, 2016. Libro digital, PDF
- Belting**, Hans, *Antropología de las imágenes*, Buenos Aires: Katz Editores, 2007
- Belting** Hans. *Faces: Una Historia del rostro*. Madrid: Akal, 2021
- Bengoa** Cabello, José. *Historia rural de Chile central: Crisis y ruptura del poder hacendal*. Santiago: LOM ediciones; 2015.
- Berger**, John. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013
- Berger**, John. “Usos de la fotografía”, *Elementos*, 37, (2000): 47-51 <https://www.redalyc.org/pdf/294/29403710.pdf>
- Berger**, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011
- Berger**, John y Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- Boehm**, Gottfried, “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”, en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación percepción* 17-40, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014
- Bozal**, Valeriano, *Mímesis: Las imágenes y las cosas*, Madrid: Ediciones Antonio Machado, 1987
- Bredenkamp**, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017

- Burucúa**, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás. *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz Editores, 2014
- Burke**, Peter, “La Historia como memoria colectiva”, en *Formas de Historia cultural*, Peter Burke, 65-85, Madrid: Alianza Editorial, 2006
- Bustos Valdivia**, Hernán. *Purísima de Lonquén*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016, disponible en:
<http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/11/purisima-de-lonquen.pdf>
- Caballero Vázquez**, Miguel. “Museo de La Memoria y Los Derechos Humanos de Santiago de Chile: Crisis de Memoriales y Lógicas Urbanísticas de Mercado.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40, no. 3 (2016): 509–33. DOI:[10.18192/rceh.v40i3.1953](https://doi.org/10.18192/rceh.v40i3.1953)
- Camacho** Fernando. “Memorias enfrentadas: las reacciones a los informes Nunca Más de Argentina y Chile”. *Persona y Sociedad / Universidad Alberto Hurtado*, Vol. XXII / Nº 2 / (2008): 67-99
- Carvajal**, Fernanda, Delpiano, María José, Macchiavello, Carla. *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Santiago de Chile: LOM, 2011
- Candau**, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006
- Castillejo**, Alejandro y Muñoz Marín, César, “Ante la imagen: etnografías de lo transicional y las mediaciones visuales del desaparecido en Colombia”, en *Desapariciones, Usos locales, circulaciones globales*, editado por Gabriel Gatti, 163-182, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes. 2017
- Collins** Cath et al, “La memoria en los tiempos del cólera: verdad, justicia, reparaciones, y garantías de no repetición por los crímenes de la dictadura chilena”, en: *Informe anual sobre derechos humanos en Chile, 2019*, editado por Ediciones Universidad Diego Portales, 23-132. Santiago de Chile: UDP, 2019
- Comisión** Nacional de Verdad y Reconciliación, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Tomo I, II y III*. . (Conocido como Informe Rettig: 1990-1991) Disponible en:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85803.html>
- Contreras** Lorenzini, María José. “La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana”, *Poiésis*, n. 21-22, 71-86, (2013). DOI:[10.22409/poiesis.1421-22.71-86](https://doi.org/10.22409/poiesis.1421-22.71-86)

- Curiñir** Lincoqueo, Hernán, et al, *Informe Final trabajo de investigación, de ejecutados y desaparecidos, 1973-1990, pertenecientes a la Nación Mapuche*, AIDMapuche (Asociación de Investigación y Desarrollo Mapuche), INDH (Instituto Nacional de Derechos Humanos), UE, (Unión Europea), Temuco: 2016
- Da Silva Catela**, Ludmila, "Mirar, desaparecer, morir. Reflexiones en torno al uso de la fotografía y los cuerpos." *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Vol. 6, Número 11, (marzo 2019), 36-51
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/126342/CONICET_Digital_Nro.e6bcb061-a69d-4ef6-a1ba-a43de694df80_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- De la Maza**, Luis Mariano. (2005). "Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer." *Teología y vida*, 46(1-2), 122-138. <https://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492005000100006>
- De Rueda**, María de los Ángeles, "Imágenes, cuerpos políticos y memoria" en: *Ausencia y Presencia: fotografía y cuerpos políticos*, François Soulages (Com), 169-180. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2011
<https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/260/237/774-1>
- Déotte**, Jean Louis, "El arte en la época de la desaparición", en *Políticas y estéticas de la memoria*, Richard, Nelly, 149-172. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000
- Díaz Padilla**, Ramón, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, Madrid: Akal, 2007
- Díaz**, Paola, Gutiérrez Ruiz, Carolina, "Resistencias en dictadura y en post-dictadura: la acción colectiva de la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos en Chile". *revue d'études hispaniques*, EHESS, Paris, Université de Lille II, (2008), Artículo disponible en: P Díaz, CG Ruiz -, 2008 - dialnet.unirioja.es págs. 187-204
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2925972.pdf>, recuperado el 14/08/2019
- Didi-Huberman**, Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, Madrid: A. Machado Libros, 2008
- Didi-Huberman**, Georges et al. *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008
- Donoso** Macaya, Ángeles, "Persistencias del retrato fotográfico" (2016), en *Revista Atlas. Memoria de los artículos publicados en la revista ATLAS imaginarios visuales años 2014-2017*, 138-146, Santiago de Chile: 2017 <https://atlasiv.com/2016/07/20/>

- Donoso** Macaya, Ángeles, “Re-pensar la memoria fotográfica; desplazamientos e irrupciones del retrato fotográfico durante la dictadura militar en Chile”, en: *Des/memorias: culturas y prácticas mnemónicas en América Latina y el Caribe*, editado por López-Labourdette, Spitta, S., Wagner, V. 33- 56. Barcelona: Red ediciones S, 2017
- Entrevista** a Nelson Caucoto, por María Luisa Cisternas, “Nelson Caucoto y 50 años del golpe: Yo creo que hay que reabrir la comisión Valech y abrir la comisión Rettig”, *Radio y Diario Universidad de Chile*, (1 de marzo de 2023) <https://radio.uchile.cl/2023/03/01/nelson-caucoto-y-50-anos-del-golpe-yo-creo-que-hay-que-reabrir-la-comision-valech-y-abrir-la-comision-rettig/>
- Etxeberria** Xabier. *La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013
- Farocki**, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: La caja negra, 2013
- Feierstein**, Daniel, comp. *Terrorismo de estado y genocidio en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo - PNUD, 2009.
- Focroulle**, Bernard, Legros, Robert, Todorov, Tvetzan. *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006
- Fortuny**, Natalia “El montaje de la ausencia: las fotos reconstruidas de Lucila Quieto” *Errata #13: Derechos Humanos y Memoria. Dossier*, N°13 (2015), <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata13-derechos-humanos-y-memoria>
- Francastel**, Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978
- Friedlander**, Saul (com). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires: Unqui. Universidad Nacional de Quilmes, 2007
- Fundación** Mapfre. *Paz Errázuriz, Catálogo*. Madrid: Fundación Mapfre, 2015
- Gadamer**, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2003
- Gache**, Belén, “Van Gogh, Warhol y un par de zapatos para la polémica”, *Revista V de Vian*, año VII, N°29, septiembre, (1997), artículo 24-25, Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.ahira.com.ar: <https://ahira.com.ar/ejemplares/v-de-vian-n-29/>
- Galaz**, Gaspar e Ivelic, Milan. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988
- García** Castro, Antonia. *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011

- García**, Antonia, "Por un análisis político de la desaparición forzada" en *Políticas y estéticas de la memoria*, Richard, Nelly, (editora). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000
- Gatti**, Gabriel. "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)". *CONfines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, vol. 2, núm. 4, agosto-diciembre, (2006): 27-38,
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S187035692006000200002&lng=es&tlng=es
- Giménez** Giubbani, Analía. "Emmanuel Levinas: Humanismo del rostro." *Fac. Filos. Let. Univ. Pontif. Bolívar*. Medellín, Colombia, Vol. 19, N. 43, (2011): 337-349,
<http://www.scielo.org.co/pdf/esupb/v19n43/v19n43a04.pdf>
- Glavic**, Karen, Marchant, Claudia, Seguel, Roxana, *Peritajes arqueológicos en Londres 38. Una experiencia piloto*, Santiago de Chile: Londres 38, Espacio de memorias, (s/f c. 2015)
disponible en: http://www.londres38.cl/1937/articles-97956_recurso_1.pdf
- Gombrich**, Ernst. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Madrid: Debate, 2003
- Gombrich**, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979
- González**, Yanko. "Así van a ser ustedes porque así los estamos formando: Juventud, adoctrinamiento y fascistización en la dictadura Chilena, 1973-1983". *Historia Y Memoria*, n. 20 (2019): 97-134. <https://doi.org/10.19053/20275137>.
- Grass** Kleiner, Milena, *Memoria intermedial: Villa Grimaldi en el cine, la novela y el teatro chilenos: Imagen latente (1987), Pablo Perelman, El palacio de la risa (1995), Germán Marín, Villa + Discurso (2011), Guillermo Calderón*, Tesis (Doctora en Literatura), Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica. Facultad de Letras, (2015),
<https://doi.org/10.7764/tesisUC/LET/15632>
- Guerrero**, Néstor. *Abogados prestigiados, intelectuales públicos, líderes laicos y religiosos: 40 años de activismo elitario para la construcción de la memoria oficial en Chile*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2015
- Guba** E y Lincoln Y, *Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa*, 1998 (traducción en línea para propósitos de estudio), texto original:
Guba Egon G. & Yvonna S. Lincoln (1998) *Competing Paradigms Qualitative Research*, en Denzin/N.K. & Y.S. Lincoln, *The Landscape of Qualitative Research*, Thousand Oaks, CA: Sage.
<http://www.hugoperezidiart.com.ar/sigloXXI-cl2012/guba-lincoln-1998.pdf>
http://www.ustatunja.edu.co/cong/images/curso/guba_y_lincoln_2002.pdf

- Halbwachs**, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona: Anthropos Editorial, Barcelona, en coedición con Universidad de Concepción, Concepción, Chile y Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2004
- Halbwachs**, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004
- Haseman**, Brad, "Tightrope Writing: Creative Writing Programs in the RQF Environment", (conferencia en Queensland University of Technology 2006), *TEXT*, Vol 11, No 1, (2007): 14, <http://www.textjournal.com.au/april07/haseman.htm>
- Hernández**, Fernando, Pérez López Héctor Julio y Maricarmen Gómez Muntané, *Bases para un debate sobre investigación artística*. (pp. 9-50) Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2006 https://sede.educacion.gob.es/publivena/descarga.action?f_codigo_agc=12147_19
- Herrera**, Claudio (ed), *Arte y Política. Anomalías del espacio*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Catálogo de exposición. Santiago de Chile: Centro de documentación de artes visuales/LOM Ediciones, 2000
<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/2135.pdf>
- Hertz**, Carmen. *La historia fue otra. Memorias*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2017
- Höss**, Rudolf, *Yo comandante de Auschwitz*, 1951, Introducción de Primo Levi, editor digital: Titivillus, disponible para descarga en: <https://es.scribd.com/document/337896204/Rudolf-Hoss-Yo-Comandante-de-Auschwitz> [Recuperado el 20 de mayo, 2017]
- Huysen**, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FCE, 2001
- Jelin**, Elizabeth, *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2017.
- Jelin**, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002
- Jelin**, Elizabeth, *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2020. Libro digital, PDF - (Antologías) <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20201222032537/Antologia-Elizabeth-Jelin.pdf>
- Kwiatkowski** y Burucúa, José E. "Los límites de la representación. Nuevas hipótesis sobre un viejo problema histórico y teórico". *Papeles de Trabajo*, Año 4, N°7, (abril 2011) ,11-30
<https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/207/183>
- Labastida**, Jaime y Ruiz, Rosaura, coordinadores. *Enciclopedia de conocimientos fundamentales: UNAM-Siglo XXI*. México: UNAM / Siglo XXI, 2010.

- Langland** Victoria, "Fotografía y memoria", en *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, compilado por Elizabeth Jelin y Ana Longoni, 87-90. Madrid: Siglo XXI, 2005
- Lavabre**, Marie-Claire, "Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria", en Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Copyright ©2007 Anne Pérotin-Dumon "Maurice Halbwachs et la sociologie de la mémoire", publicado en *Raison Présente*, 128, (1998), pp. 47-56. http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php
- Leiva** Quijada, Gonzalo y Navarro Vega, Luis. *Luis Navarro. La Potencia de la Memoria*. Santiago de Chile: Consejo de la Cultura y las Artes. Fondart, 2004, recuperado 15/06/2019 disponible en: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047291
- Lemkin**, Raphael, El dominio del Eje en la Europa ocupada. Leyes de ocupación. Análisis de la administración gubernamental. Propuestas de reparaciones. 1ª ed. - Buenos Aires: Prometeo Libros; Caseros: Univ. Nacional de Tres de Febrero, 2009.
- Levi**, Primo, *Sí esto es un hombre*, Barcelona: Muchnik Editores, S.A., 2002
- Lizarazo**, Arias, Diego, Sánchez Martínez José Alberto, Sustaita, Antonio. *Al límite. Estética y ética de la violencia*. México: Fontamara, 2017
- Lizarazo**, Arias, Diego, "La sociedad atroz. Violencia y pacto social", en *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, Lizarazo, Sánchez, Sustaita (coordinadores.) 17-51. México: Gedisa- Universidad Autónoma Metropolitana, 2018
- Lizarazo**, D., *Los signos oscuros de Kafka*, en Lizarazo Arias y Sánchez Martínez (coordinadores), *Kafka: Las escenas de lo humano*, México, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana: Siglo XXI Editores, 2018.
- Lizarazo** Arias, Diego. "Memoria y mirada. El sentido del tiempo en Ararat de Atom Egoyan". *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía* 28 (2015): 119-132 <http://hdl.handle.net/10391/4857>
- Longoni**, Ana, "Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos", en: Emilio Crenzel (Comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos, 2010, 35 - 57.
- Longoni**, Ana, Gustavo Bruzzone, (Comp.), *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008
- Longoni**, Ana, "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches", *Aletheia* vol. 1 núm. 1, (octubre 2010) 23 págs. Segunda conferencia del Ciclo de Conferencias Optativas de Acreditación de la

Maestría en Historia y Memoria, UNL 27 de noviembre de 2009, La Plata, Argentina.

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69047>

López Merino, María José. El “desaparecido” como sujeto político: una lectura desde Arendt, *Franciscanum* 164, Vol. IVII (2015): 67-95 recuperado 31/08/2019, disponible en:

<http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v57n164/v57n164a04.pdf>

López Sáenz, María Carmen. “Arte como conocimiento en la estética hermenéutica”, *ÉNDOXA: Series Filosóficas UNED*, vol.1, n°10, (1998), 325-350

<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-19984D6F9A79-550F-A644-F18A>

[EF260AB4C344/arte_como.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-19984D6F9A79-550F-A644-F18A/EF260AB4C344/arte_como.pdf)

Lord, James. *Retrato de Giacometti*, Madrid: Antonio Machado, 2018

Martínez Fernández, Maritere. *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. México: s/ed., 2014

Matisse Henri, *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires: Emecé, 2000

Matus, Alejandra, “Los casos de Los Archivos del Cardenal” (pág. Web), *Lonquén: el fin del adjetivo presunto*, (artículo de 8 págs.), <http://web.archive.org/web/20111205235246/>,

<http://www.casosvicaria.udcl/lonquen-el-fin-del-adjetivo-presunto/>

Millar M., Pedro “El croquis, una estrategia en la enseñanza del dibujo. La Figura Humana”, *Revista de Arte UC* año 6, N°10, (1993):

Morin, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1999

Molina, Sergio. *El proceso de cambio en Chile. La experiencia 1965-1970*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972

Montealegre, Jorge. *Frazadas del Estadio Nacional*. Santiago: LOM, 2014

Mouesca, Jacqueline, Orellana. Carlos. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM, 1998

Moure, Gloria. *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*. Barcelona: Polígrafa, 1996

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. *Dibujos en prisión. Colección del*

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2014

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012

Nancy, Jean Luc, *La mirada del retrato* Buenos Aires: Amorrortu, 2006

Nicholls L., Nancy. *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible.*

Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013

recuperado 13/12/2018, disponible en:

https://ww3.museodelamemoria.cl/wpcontent/files_mf/1541602093SIGNOS_NICHOLLS.pdf

Nicolaides, K. *La forma natural de dibujar: plan de trabajo para estudiantes de arte.* México:

Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad Artes y Diseño, 2014

Nogueira Alcalá, Humberto, "Informe en derecho sobre precedentes jurisdiccionales en materia de media prescripción", *Revista Ius et Praxis*, v. 14, n. 2, (2008) 561-589,

<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-00122008000200016>

Orellana, Patricio, Quay Hutchison, Elizabeth. *El movimiento de derechos humanos en Chile, 1973-1990.* Santiago de Chile: Centro de Estudios Políticos Latinoamericanos Simón Bolívar, CEPLA, 1991, disponible en:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0023385.pdf>

Oyarzún, P, Richard, N., Zaldívar, C. *Arte y política.* Santiago de Chile: Editorial Arcis, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Centro de documentación Artes Visuales, 2005,

disponible en: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/477.pdf>

Padilla Ballesteros, Elías. (1995). *La Memoria y el Olvido. Detenidos-Desaparecidos en Chile.* II Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.

<https://www.aacademica.org/ii.congreso.chileno.de.antropologia/89>

Pérez Ramos, Carlos José, "El Genocidio en Chile: La construcción sociodiscursiva de la verdad"

183-219, en: *Terrorismo de estado y genocidio en América Latina*, compilado por

Feierstein, Daniel, Buenos Aires: Prometeo - PNUD, 2009.

Peris Blanes, Jaume. "Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria (1973-2005).", *Revista Quaderns de Filologia Facultat de Filologia, Universitat de Valencia Anejo N° LXIV* (2008)

<https://www.researchgate.net/publication/270506780>

- Peris** Blanes, Jaume, Palazón Sáez, Gema, (coordinadores), "Usos del testimonio y políticas de la memoria. El caso chileno" en Avatares del testimonio en América Latina. *Kamchatka*, N°6 (2015): 549-581. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7818>
- Picazo**, Gloria, Ribalta, Jorge (editores). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: MACBA, 1997
- Pinna**, Giovanna. "El retrato como huella de la memoria" en *Estética de la memoria*, editado por Faustino Oncina Coves y María Elena Cantarino Suñer, (Valencia: Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2011) 31-44 DOI: [10.13140/RG.2.1.1452.5929](https://doi.org/10.13140/RG.2.1.1452.5929)
- Pollock**, Griselda, "Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar" en "*Alfredo Jaar. La política de las imágenes.*", coordinado por Didi-Huberman, 89-129. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008
- Red de Sitios de Memoria**. *Memorias resistentes, Memorias Solidarias: Encuentros locales de jóvenes y memoria*. Chile: Imprenta Nuevamerica, 2020
- Revault** D´Allonnes. *Creación artística y promesas de libertad*. Gustavo Gili: Barcelona, 1977
- Rebolledo**, Javier. *La danza de los cuervos. El "mocito" y el destino final de los desaparecidos*. Santiago de Chile: Planeta, 2013
- Rebolledo**, Javier. *El despertar de los cuervos. Tejas Verdes, el origen del exterminio en Chile*. Santiago de Chile: Planeta, 2016
- Rebolledo**, Javier. *A la sombra de los cuervos. Los cómplices civiles de la dictadura*. Santiago de Chile: Planeta, 2016
- Richard**, Nelly. *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, 1987. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0015226.pdf>
<http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1987/000332.pdf>
- Richard**, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2010.
- Richard**, Nelly. *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014

- Richard**, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007
- Richard**, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000
- Richard**, Nelly. "Con motivo del 11 de septiembre: notas sobre La memoria obstinada (1996) de Patricio Guzmán", *Revista Crítica Cultural*, num15 (1997), 54-61
<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/.../pdfs/4862.pdf>
- Richard**, Nelly, director, Investigación: Mariairis Flores, Lucy Quezada, Diego Parra, y Nelly Richard; video: "*Arte y política: 2005-2015 (fragmentos)*", duración 65 minutos,
<https://www.youtube.com/watch?v=szJXKIXZybg>, archivo-video (2016), recuperado 12/01/2023
- Rojas**, Paz, et al. *Todas íbamos a ser reinas: estudio sobre diez mujeres embarazadas que fueron detenidas y desaparecidas en Chile*. Santiago de Chile: LOM, 2002
- Rojas Baeza**, María Paz. *Recordar. Violación de derechos humanos: una mirada médica, psicológica y política*. Santiago de Chile: LOM, 2017
- Rojas Baeza**, Paz. *La interminable ausencia. Estudio médico, psicológico y político de la desaparición forzada de personas*. Santiago de Chile: LOM, 2009
- Rubiano Pinilla**, Elkin, "Arte, memoria y participación: "¿dónde están los desaparecidos?""
Revista Hallazgos, vol. 12, núm. 23, (2015), p 31-48
Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?vid=413838649002>
- Salazar**, Gabriel. "La Historia como ciencia popular: Despertando a los weupifes", *Revista Austral de Ciencias Sociales* 11, (2006) 143-168
- Sánchez Vázquez**. *Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1972
- Sarlo**, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005
- Sarlo**, Beatriz, "Persuasión de las imágenes. Estéticas sociales y políticas", conferencia, *Cátedra Norbert Lechner*, Facultad de Ciencias Sociales e Historia. 21-33. Santiago de Chile: UDP, 2012 <https://catedranorbertlechner.udp.cl/conferencia/persuasion-de-las-imagenes-esteticas-sociales-y-politicas/>

- Steffen**, Katrin, "Contra el olvido" en *Luis Camnitzer. Contra el olvido. Obras de la colección Daros Latinoamérica. 25.05.2013 - 25.08.2013*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013. Disponible en https://web.museodelamemoria.cl/wp-content/files_mf/1549912542CANMITZER_CONTRAELOLVIDO.pdf
- Todorov**, Tzvetan, *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento.*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L., 2006.
- Traverso**, Enzo. "Historia y memoria: Notas sobre un debate.", en *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Marina Franco y Florencia Levín, (compiladoras), 67-96, Buenos Aires: Paidós, 2007
- Traverso**, Enzo. *El pasado instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Ediciones Jurídicas y Sociales, S.A., 2007
- Valdés**, Adriana, Vega, Alicia. *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua, 1979, disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0014622.pdf> [en línea] [recuperado el 23/11/2017]
- Vázquez Couto**, David, "Retrato: imagen del hombre y origen del arte", *Co-herencia Revista de Humanidades* Vol. 18, nº 35, (2021): 341-378, DOI: 10.17230/co-herencia.18.35.13
- Valéry**, Paul, *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999
- Vidal**, Hernán, *Dar la vida por la vida. Agrupación Chilena de Familiares de Detenidos Desaparecidos (ensayo de Antropología Simbólica)*, Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1996.
- Wajcman**, Gérard *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001
- Young**, James, E. "Cuando las piedras Hablan". *Puentes*, núm. 2, agosto 2000, 68-74 <http://www.comisionporlamemoria.org/static/prensa/puentes/01puentes.pdf>
- Zaliasnik**, Yael, "De sus casas a La Moneda: Un nuevo y vital recorrido para los 119. (En el camino: crear, abrazar, acompañar, ubicar, centrar, exigir, compartir)" en *Memoriales vivos. Paisajes para no olvidar*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2022,140-184.
- Zátonyi**, Marta, *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*, Buenos Aires: la marca editora, 2016

Archivos fundamentales de derechos humanos

Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos

<https://afdd.cl/>

Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos

<http://www.afepchile.cl/>

Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi

<http://villagrimaldi.cl/>

Londres 38

<https://www.londres38.cl/1937/w3-propertyname-3079.html>

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

<https://web.museodelamemoria.cl/>

Memoria viva. Proyecto Internacional de Derechos Humanos. Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile (1973-1990), *Londres, 1996-2015*

<https://www.memoriaviva.com/>