

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

MEMORIAS EN LAS ARTES VISUALES.
A 50 AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO EN CHILE

JOAQUÍN JIMÉNEZ BARRERA

IGNACIO VERAGUAS CARIPAN

JUAN D. CID HIDALGO Y MARIELA FUENTES LEAL

DANIELA HERMOSILLA ZÚÑIGA

EMILIO GUZMÁN LAGREZE

**MEMORIAS EN LAS ARTES
VISUALES. A 50 AÑOS DEL GOLPE
DE ESTADO EN CHILE**
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN XII

**MEMORIAS EN LAS ARTES
VISUALES. A 50 AÑOS DEL GOLPE
DE ESTADO EN CHILE**
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN XII

JOAQUÍN JIMÉNEZ BARRERA
IGNACIO VERAGUAS CARIPAN
JUAN D. CID HIDALGO Y MARIELA FUENTES LEAL
DANIELA HERMOSILLA ZÚÑIGA
EMILIO GUZMÁN LAGREZE

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS
ARTES VISUALES DEL CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CEDOC/CNAC)

CIEN NIÑOS ESPERANDO
EN TREN

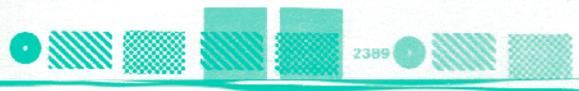
un film documental

IGNACIO AGUERO



B
C
D
E
F
G
H

1987 SANTIAGO CHILE



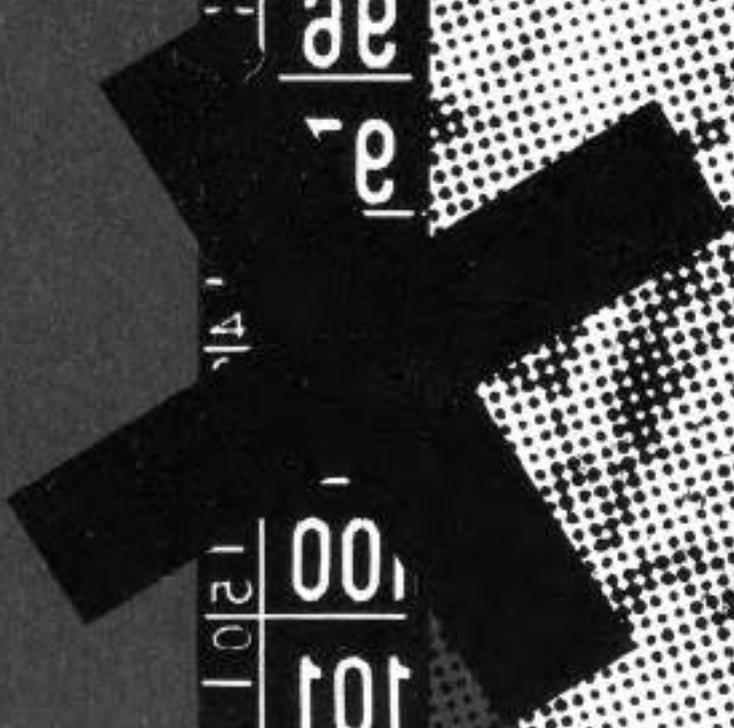
MANUSCRITOS

Departamento de Estudios Humanísticos • Universidad de Chile • República 475, Santiago de Chile.

IMPRESO
PRINTED MATTER

118 | 88
124 | 00
131 | 10
139 | 20
146 | 30
154 | 40
161 | 50
169 | 60
176 | 70
184 | 80
191 | 90
200 | 00
207 | 10
215 | 20

EN ESTE
EL 12 DE EN
LE FUE REVELADO
EL SECRETO D





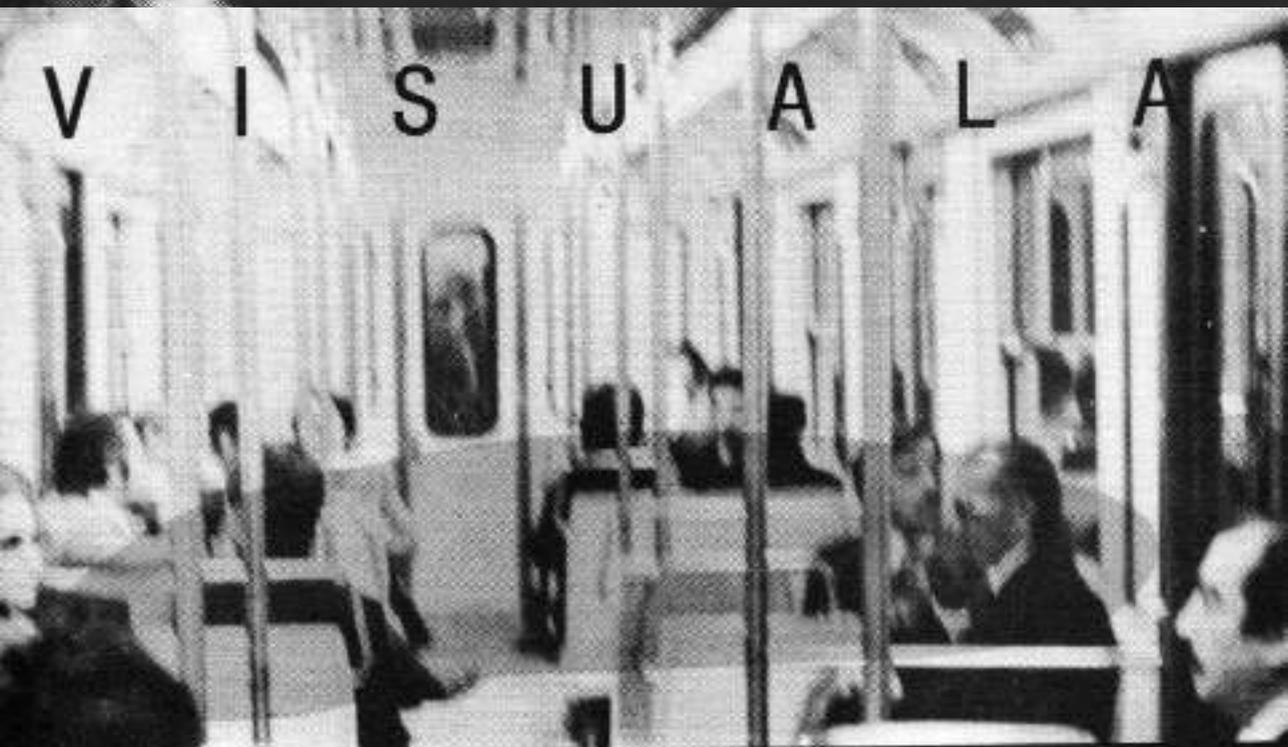
A CASA,
ERO DE 1989,
A GONZALO DIAZ
E LOS SUENOS

V I S U A L A



P O R L A P A T R I A

V I S U A L A



E U G E N I A B R I T O

Los Video-cintas de JUAN DOWNEY, se pueden adquirir o arrendar en 3/4 o VHS, solicitándolos a VISUALA Galería: Casilla 16789, Correo 9, Providencia, Santiago.

VIDEO PORQUE TeVe (Catálogo)

EDICIONES VISUALA Galería

Editor: Gonzalo Díaz

Diseño y Producción: Gonzalo Díaz, Hugo Robles, Lorena Muñoz.

Textos de Juan DOWNEY, Diamela ELTIT, Anne HOY, Patricio MARCHANT, Pedro MEGE, Justo Pastor MELLADO, Néstor OLHAGARAY, José PEREZ de ARCE y Constantino TORRES.

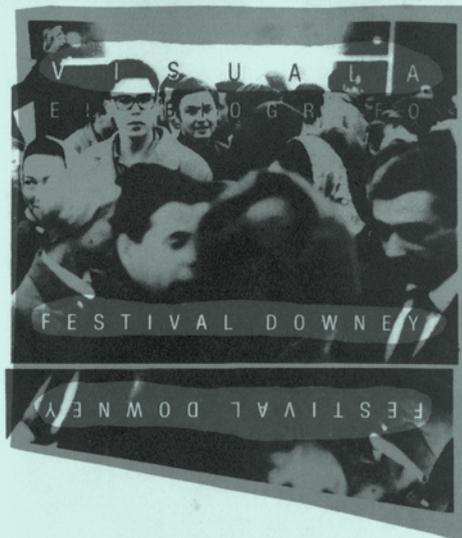
El Catálogo contiene además una Videografía y una Bibliografía completa de la obra de Juan Downey.

Precio de venta: Público en general
Estudiantes (acreditados)

\$ 1.000.-
\$ 500.-



VISUALA Galería agradece muy especialmente a Felipe Herrera Lane y al FONDO INTERNACIONAL PARA LA PROMOCION DE LA CULTURA (UNESCO), a Rodrigo Walker y PUNTO COLOR (serigrafía) a EL BIOGRAFO y Gente de Cine Ltda., a Juan Enrique Forch (VISION PRODUCCIONES), a Ricardo Decker, Eugenio Trebitch (VISUAL PRODUCCIONES), quienes han hecho posible la realización del FESTIVAL DOWNEY.



VISUALA Galería

EL BIOGRAFO

J.V. Lastarria 181. Tel. 334435

FESTIVAL DOWNEY

obra video

22, 29 Oct., 5 y 12 Nov., 1987

CURADOR: Justo Pastor Mellado.



Ministra de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio

Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria de las Culturas
y las Artes

Jimena Jara Quilodrán

Jefa del Departamento de Fomento

Claudia Gutiérrez Carrosa

Secretario Ejecutivo Artes
de la Visualidad

Alfonso Arenas Astorga

Directora Centro Nacional
de Arte Contemporáneo

Soledad Novoa Donoso

Las imágenes que presentan y
cierran esta publicación pertenecen
a fotografías y documentos de
las colecciones del Centro de
Documentación de las Artes
Visuales del Centro Nacional de Arte
Contemporáneo

Joaquín Jiménez Barrera

Ignacio Veraguas Caripan

Juan Cid Hidalgo

Mariela Fuentes Leal

Daniela Hermosilla Zúñiga

Emilio Guzmán Lagreze

MEMORIAS EN LAS ARTES VISUALES.

A 50 AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO EN CHILE

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

VOLUMEN XII

© Ministerio de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio, 2024

Edición

Soledad Novoa Donoso

Coordinación editorial

Paola Letelier Consuegra

Directora de arte. Departamento de
Comunicaciones. Diseño de colección:

Elena Bravo Castillo

Correctora de estilo

Cristina Vega Videla

Diagramación

Estudio Vicencio

Primera edición: Noviembre 2024

978-956-352-463-5

Se autoriza la reproducción parcial
citando la fuente correspondiente.
Prohibida su venta.

Impreso en Chile por

Ograma

ÍNDICE

15

PRESENTACIÓN

19

Prólogo: *Reflexionar en colectivo*

Soledad Novoa Donoso

24

Descolonizar la mirada, resistir en baja resolución.

Imágenes pobres en la obra temprana de

Carlos Altamirano (1977-1981)

Joaquín Jiménez Barrera

52

Paisajes de la destrucción / postales del atmoterrorismo:

asedios a la imagen del bombardeo a La Moneda

Ignacio Veraguas Caripan

80

Chile o muerte (1974), *Chile ayer hoy* (1975): una

colisión documental

Juan D. Cid Hidalgo y Mariela Fuentes Leal

110

La *Cueca sola* (1978-1990). Entender un trauma colectivo

desde su imaginario cultural

Daniela Hermosilla Zúñiga

132

Arte y tecnología: entre utopía social y catástrofe política

Emilio Adolfo Guzmán Lagreze

PRESENTACIÓN

CAROLINA ARREDONDO MARZÁN

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Con especial atención, el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Nacional de Arte Contemporáneo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio presenta el volumen XII del libro *Ensayos sobre Artes Visuales*, una edición especial que invita a reflexionar y analizar el devenir de las artes visuales como parte de los 50 años del golpe de Estado en Chile. Los textos aquí reunidos, y seleccionados mediante concurso, propician la apertura de un diálogo y mirada amplia frente a este momento histórico, con sus efectos y consecuencias posibles de rastrear hasta el presente.

Tras un año de trabajo concentrado en la evaluación de los ensayos, la edición y la publicación del libro, recibimos este nuevo ejemplar con mucho orgullo, ya que viene a sumarse a la importante colección que el Centro de Documentación de las Artes Visuales ha impulsado. Considerada un hito para la investigación sobre artes visuales en Chile, esta colección es también una vía de difusión, conocimiento y acceso de toda la ciudadanía a estos trabajos y reflexiones.

El Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales tiene como objetivo democratizar y promover el acceso a fuentes documentales, en el convencimiento de la importancia de la escritura histórica en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura. En este contexto, el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Nacional de Arte Contemporáneo cumple un rol fundamental, al resguardar y poner en acceso público un importante acervo documental y bibliográfico, estimulando la producción de conocimiento sobre artes visuales en todo el

país, relevando la valiosa función de los archivos, su preservación y usos para comprender nuestro devenir histórico.

Es así como, a través de los cinco ensayos escritos por Joaquín Jiménez Barrera, Ignacio Veraguas Caripan, Juan D. Cid Hidalgo y Mariela Fuentes Leal, Daniela Herмосilla Zúñiga y Emilio Guzmán Lagreze, el volumen XII nos brinda la posibilidad de remirar estos últimos cincuenta años de historia a partir del campo artístico y cultural con el fin de contribuir al diálogo, al encuentro ciudadano y al compromiso con la democracia y el futuro.

Quisiera agradecer a los equipos que hacen posible el Concurso de Ensayos y el libro que lo acompaña, especialmente a quienes año a año desarrollan una labor investigativa y participan con sus ensayos. Asimismo, reconocemos el rol fundamental de la labor del jurado, que esta edición estuvo compuesto por las académicas Isabel Jara, Leslie Fernández y Rita Ferrer, sin cuyo compromiso y generosidad en la lectura de cada trabajo recibido este libro no sería posible.

Nuestro compromiso como Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, a través de iniciativas como esta, es continuar en esta línea y dar relevancia a las distintas aristas del campo de las artes visuales, donde la investigación y escritura crítica resultan fundamentales.

PRÓLOGO

REFLEXIONAR EN COLECTIVO

SOLEDAD NOVOA DONOSO

DIRECTORA

CENTRO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

El año 2023 propició en Chile una reflexión sobre múltiples ámbitos de nuestra vida social, política, económica y también cultural a propósito de la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado.

En este marco, desde el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, hemos querido colaborar en esta reflexión llevándola al ámbito de las artes visuales, las prácticas artísticas y las prácticas culturales que han tomado forma en este último medio siglo promoviendo —como es habitual en nuestra labor— la investigación basada en fuentes documentales de diversa índole, alojadas en diferentes archivos, instituciones o fondos personales. Todo ello ha dado forma a la convocatoria del 12.º Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales bajo la temática *Memorias en las artes visuales. A 50 años del golpe de Estado en Chile*, que da origen al actual libro de ensayos.

La invitación que levantamos fue a indagar sobre las prácticas artísticas que se han desarrollado desde el contexto dictatorial a la actualidad, abordando la resistencia, el exilio, la censura, la articulación de espacios de organización y colaboración, feminismos, movimientos sociales y escenarios políticos del presente, así como también las prácticas de conmemoración e intervención del espacio público que apuntan hacia la defensa de los derechos humanos. En ella, propusimos atender este hito del cincuentenario del golpe de Estado no solo como ejercicio

de memoria, sino, sobre todo, como una reflexión sobre los efectos, impactos y transformaciones de las artes visuales en diversos contextos políticos, ejercicio fundamental para la comprensión de nuestra historia reciente, para la memoria, la democracia y el futuro.

Una de las premisas que movió esta convocatoria fue la necesidad de impulsar reflexiones de distinta naturaleza que contribuyan a un repensarnos en el contexto de los cincuenta años buscando reunir un campo plural de voces para revisar un pasado reciente y configurar el presente de las artes visuales en Chile desde el respeto a la diversidad y las memorias colectivas.

Para esta versión del concurso se recibieron 24 postulaciones con ensayos que abarcaron una gran variedad de propuestas, lecturas, temáticas y problemáticas respecto de la producción visual del período; sus vínculos, consecuencias, incidencias o reflejos de los efectos del golpe de Estado, y sus implicancias en distintos espacios de la vida social — vigentes hasta el día de hoy—, pluralidad que se ve reflejada en los ensayos que conforman este volumen.

El trabajo de selección estuvo a cargo de un jurado compuesto por las académicas e investigadoras Rita Ferrer, Leslie Fernández e Isabel Jara, quienes desde sus atentas lecturas a cada uno de los textos sostuvieron una rica discusión que permitió definir los cinco ensayos ganadores.

Joaquín Jiménez Barrera («Descolonizar la mirada, resistir en baja resolución. Imágenes pobres en la obra temprana de Carlos Altamirano (1977-1981)») reflexiona sobre la obra de Carlos Altamirano desde el modo en que —a su juicio— los acontecimientos de 2019 y su concomitante producción visual instalaron dos sistemas de disposición de las imágenes: «el de la *imagen pobre*, caracterizado por la precariedad de los signos y la circulación veloz de los mensajes de protesta, y el de la *imagen rica*, propio de un régimen semiótico oficial orientado hacia la más sofisticada resolución».

Desde ahí, Jiménez plantea una lectura de las obras realizadas en un primer momento por Altamirano, conjunto al que denomina «obra temprana», a la luz de la enunciación de una «retórica de la imagen pobre»

tanto desde el ámbito estético como discursivo, centrándose en las piezas *Santiago de Chile* (1977) y *Panorama de Santiago* (1981).

Para ello se basa en los conceptos acuñados por la pensadora, realizadora cinematográfica y artista visual alemana Hito Steyerl, y concluye que «(a)l pensar en la historia como un relato no lineal, como un montaje que se construye ante la mirada del espectador, es posible establecer un símil entre los *panoramas* de 1981 y 2019», describiendo la imposición de «un relato hegemónico donde la narrativa oficial se escribía a través de signos en alta resolución» en oposición a un «panorama» constituido por las imágenes pobres que son invisibilizadas por estos. De esta forma, plantea el autor, «el arte de Altamirano encuentra el modo de comunicar la violencia a través de significantes pobres, supervivientes y al borde de no decirse».

A juicio del jurado, este ensayo constituye un aporte crítico a las artes visuales y su difusión porque incorpora categorías conceptuales del sur global para analizar obras situadas en nuestro contexto, entreveradas con aportes de autores internacionales imprescindibles.

Por su parte, Ignacio Veraguas Caripan («Paisajes de la destrucción / postales del atmoterrorismo: asedios a la imagen del bombardeo a La Moneda») acude al filósofo alemán Peter Sloterdijk para indicar cómo el atmoterrorismo constituye un paisaje —pero también un asunto mediático— y preguntarse «¿por qué la imagen de La Moneda bombardeada ha sido preponderante para mostrar al golpe de Estado de 1973? ¿Por qué ha operado como imagen metonímica para nombrar lo que fue la dictadura?». A partir de allí, el autor examina la obra de los artistas Norton Maza y Jorge Tacla («dos artistas visuales que han trabajado sobre la imagen de la destrucción en el periodo de postdictadura») y propone indagar en las relaciones entre historia e imagen, convocando aspectos como la presencia del paisaje en la historia de la pintura chilena, los efectos de la violencia «desde lo alto» (el bombardeo aéreo), los problemas de la representación y lo irrepresentable, la ironía, la obviedad de las imágenes o la «cristalización iconográfica» y sus efectos respecto a la narración del acontecimiento.

En este caso, el jurado valoró el potente marco teórico trabajado por el autor, basado en la noción de atmoterrorismo —insuficientemente considerado en Chile—, y una estructura argumentativa fundada en una bibliografía y documentación robusta y actualizada.

En su ensayo «Chile o muerte (1974), Chile ayer hoy (1975): una colisión documental», Juan D. Cid Hidalgo y Mariela Fuentes Leal proponen un estudio de ambas publicaciones como proyectos iconotextuales y antagónicos respecto a la memoria visual construida en torno al golpe de Estado. Así, comparan tanto su discursividad, su visualidad, su testimonialidad y la referencialidad de la fotografía como las decisiones que estarían detrás de la elección de imágenes, textos y su estructura editorial.

Cid y Fuentes señalan: «Ambos proyectos iconotextuales, entonces, despliegan discursivamente imágenes testimoniales en busca de conjurar la muerte en cuanto inscripción memorial que escudriña el acto de recordar y evocar, a la vez que actualizar, en las generaciones futuras, aquellas escenas conflictivas de una historia reciente que, a cincuenta años, aún se problematiza y convive con la generación de los padres y de los hijos de la dictadura».

Para los miembros del jurado, se trata de un ensayo que expone una originalidad crítica desarrollada a través de su tejido argumental y destacan la utilización de categorías teóricas poco referidas en nuestro medio, como el concepto *iconotexto*, acuñado por Michel Nerlich a mediados de los años ochenta. En el texto, los autores, por un lado, analizan un cambio epocal —«la asunción de la imagen como un dispositivo creador de realidades que explicita un nuevo estatus epistemológico»— y refieren la disputa por la memoria sobre la Unidad Popular y el golpe de Estado que ambos proyectos editoriales evidenciarían.

Daniela Hermosilla Zúñiga propone un trabajo de análisis a partir de los llamados estudios de la memoria, conjugándolos con las propuestas de la historiadora del arte Griselda Pollock sobre el trauma y sus significados epistemológicos, en el ensayo «La *Cueca sola* (1978-1990). Entender un trauma colectivo desde su imaginario cultural».

El trabajo de Hermosilla amplía los alcances de la convocatoria al describir el modo en que un trauma colectivo deviene imaginario cultural en el contexto de la dictadura, y, tal como lo señala el jurado, «aporta con la disquisición de la dimensión estético-artística de un rito político-cultural», logrando «vincular expresiones de agrupaciones sociales con estrategias de visualización que se han imbricado con

acciones de arte del periodo», lo que constituye un rico aporte a la lectura del período que este libro propone.

De acuerdo a la autora, su ensayo «se propone reflexionar acerca de las posibilidades de representación de una memoria traumática y particularmente de sus desplazamientos o transformaciones entre las dimensiones afectivas individuales, colectivas y culturales», preguntándose respecto al trauma en un contexto de conflicto social: «el trauma ¿le pertenece al individuo o se convierte en un trauma colectivo?, ¿cuáles son los criterios a la hora de enfrentar la *reconstrucción del pasado* tanto desde una perspectiva íntima como cuando es llevada hacia una problemática de carácter social?, ¿de qué manera este proceso puede repercutir en la construcción de una identidad cultural?».

El último ensayo de este volumen, escrito por Emilio Guzmán Lagreze bajo el título «Arte y tecnología: entre utopía social y catástrofe política», el autor transita por un paisaje latinoamericano entre los años sesenta y setenta, y plantea las relaciones entre el desarrollo tecnológico, el desarrollo económico, el contexto social y la producción artística. Como destaca el jurado, Guzmán explora una serie de obras y autores que, si bien han sido estudiados por separado, en su planteamiento logran armar un correlato que despliega y profundiza articulaciones otras respecto a lecturas anteriores; entre estas obras y autores se analiza la presencia de Wolf Vostel en Chile, con la exposición en Galería Época, la obra de Juan Downey y el rol de Jorge Glusberg y las acciones del CAYC, destacando asimismo un marco bibliográfico de escritura esencialmente local. De esta manera, se genera un trabajo original de revisión al desarrollo de las artes visuales a partir de cruces entre obras, y entre textos históricos o teóricos sobre el período y las obras investigadas.

Junto con felicitar a las y los seleccionados, para finalizar, quisiera destacar un aspecto muy relevante para el Centro Nacional de Arte Contemporáneo y el concurso de ensayos: la necesidad de descentrar las lecturas y escrituras historiográficas en nuestro país y colaborar en la visibilización y difusión de la investigación realizada en diversos territorios. Es así como crecientemente el concurso ha ido recibiendo postulaciones generadas en diferentes regiones del país, y en esta ocasión en particular, nos sentimos muy felices de contar con seleccionados residentes en Biobío, Los Ríos, Valparaíso y Región Metropolitana.

Joaquín Jiménez Barrera (Paine, 1997) es licenciado y magíster en Letras Hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile y profesor de Literatura. Su investigación explora el lugar del cuerpo en la era digital desde la poesía latinoamericana y la filosofía de la técnica. Actualmente es estudiante del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile e investigador del Núcleo Milenio Futures of Artificial Intelligence Research (FAIR).

**DESCOLONIZAR LA MIRADA,
RESISTIR EN BAJA RESOLUCIÓN.
IMÁGENES POBRES EN LA
OBRA TEMPRANA DE CARLOS
ALTAMIRANO (1977-1981)¹**

JOAQUÍN JIMÉNEZ BARRERA

1 Agradezco especialmente a la profesora Allison Ramay, quien guio parte importante de esta investigación, cuya versión preliminar fue presentada como ponencia en el Tercer Congreso Internacional GIMAL «A 50 años del golpe militar en Uruguay y Chile. Estética y política latinoamericanas: literatura y artes, memoria y archivo» y que dio origen a este texto.

RESUMEN

En la obra temprana del artista visual chileno Carlos Altamirano, que va desde 1977 a 1981, se observan representaciones corporales inacabadas. Trabajos tales como *Santiago de Chile* (1977), *Tránsito suspendido* (1981) y *Panorama de Santiago* (1981) demuestran el interés del artista por experimentar con materialidades menores de la imagen, lo que, a su vez, le permite comunicar el contexto histórico de ese entonces. En este ensayo, interpreto las obras de Altamirano desde la noción de «imagen pobre», estética de resistencia propuesta por la teórica de arte alemana Hito Steyerl. Propongo que los cuerpos representados por Altamirano, imaginados a través de un montaje artístico fragmentado, dan cuenta de la persecución política a las voces disidentes de la dictadura cívico-militar en Chile.

Volquemos nuestra mirada a octubre de 2019, momento en que se trazó un nuevo devenir para el relato que es Chile. Dicho relato se nombró por medio de un significante, el «estallido», que configuraba en su nominalidad múltiples imágenes: una explosión, una rotura, incluso un *pachakuti*² renovador de las fuerzas políticas que habían cimentado históricamente al país. Volver al momento del estallido implica pensar con imágenes, poblar la mente de representaciones, símbolos, plasticidades. Sin embargo, este ejercicio de memoria no es lineal; más bien supone un montaje o una configuración imaginaria en la que nuestro modo de mirar y recordar se ve intervenido por distintos regímenes de visibilidad. Más allá de la emergencia de lo infrapolítico (Rojas 2019), el estallido puso en tensión al menos dos sistemas de disposición visual: el de la *imagen pobre*, caracterizado por la precariedad de los signos y la circulación veloz de los mensajes de protesta, y el de la *imagen rica*, propio de un régimen semiótico oficial orientado hacia la más sofisticada resolución (Steyerl 2014).

El presente ensayo es un intento por ahondar en uno de dichos sistemas semióticos a partir de un análisis a la obra temprana del artista visual chileno Carlos Altamirano, comprendida entre los años 1977 y 1981. Particularmente, me interesa rastrear dos de las obras presentes en tal período: *Santiago de Chile* (1977) y *Panorama de Santiago* (1981). Bajo mi perspectiva, estos trabajos enuncian tanto estética como discursivamente una retórica de la imagen pobre, al exhibir en sus propuestas representaciones corporales inacabadas. Vemos así cuerpos diluidos, borroneados; cuerpos sin masa ni talle, ilegibles para la mirada del espectador; cuerpos precarios, cuya materia se manifiesta solo a través de jirones; nunca íntegros ni completos, sino desmembrados, en partes, improvisados de un montaje unitario. Podríamos decir, siguiendo a la teórica de arte alemana Hito Steyerl (2014), que este modo de representación corporal es propio de las imágenes pobres, estética de resistencia

2 Esta palabra aimara es empleada por la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui en *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010). La menciona específicamente para hacer alusión a la idea de la revuelta indígena frente al colonialismo español del siglo XVI (*pacha*, 'espacio-tiempo' y *kuti*, 'revuelta, revolución'). El término es hoy en día revitalizado para nombrar las revueltas latinoamericanas del siglo XXI.

que se caracteriza por su precariedad visual y escasa resolución. Sin embargo, ¿a qué se resiste y por qué se adopta tal estética en la obra temprana de Altamirano? Propongo que esta forma de representación precaria es un síntoma de la persecución material a los cuerpos en el contexto de la dictadura cívico-militar en Chile, donde la escasa resolución da cuenta de la violencia ejercida hacia aquellos cuerpos. Mientras el poder se enuncia desde un lenguaje secuencial, legiblemente articulado y en alta resolución, el arte de Altamirano encuentra el modo de comunicar la violencia a través de significantes pobres, supervivientes y al borde de no decirse.

Descolonizar la mirada

En nuestros días, la imagen se considera un sitio asentado de pensamiento crítico y un modo semiótico igual de válido que otros sistemas sígnicos más tradicionales, como la escritura. No obstante, el pensar *con* y *a través* de imágenes no constituyó desde siempre un modo legítimo de cognoscibilidad. Pensadores como Aby Warburg y Walter Benjamin, anticipándose a la exacerbación contemporánea de las formas visuales, propusieron distintas aproximaciones teóricas al estudio de la imagen. Vale destacar, por un lado, el *Atlas Mnemosyne* de Warburg (2010), en donde se articula una maquinaria visual que recopila alrededor de dos mil imágenes representativas de la cultura occidental sin una aparente conexión. Es tarea del espectador dar un discurso a estas obras: hacer de ellas supervivencias cargadas de energías y proveerlas de una lengua que se haga presente en el espacio y el tiempo. Por otro lado, subrayo el *Libro de los pasajes* de Benjamin (2005), una suerte de arqueología sobre la ciudad de París que propuso un relato contrahistórico articulado a partir de una consideración hacia los restos y los espacios menores del territorio. En este contexto, y al igual que en el *Atlas Mnemosyne*, el espectador adquiere un rol primario en la medida en que desarrolla un trabajo hermenéutico por medio de las citas recopiladas por Benjamin e hilvana así un discurso particular de memoria histórica. Curiosamente, ambos fueron trabajos inacabados: acaso por su vastedad, pero también por el anacronismo cultural e intelectual que suponían para su tiempo.

Para Adriana Valdés, tanto Warburg como Benjamin posibilitaron el asentamiento de la actual «civilización de la imagen» (2012, 52), donde las

formas visuales se estiman como fuentes generadoras de pensamiento. Asimismo, ambos intelectuales propusieron modos alternativos de pensar los relatos: en vez de formas discursivas vinculadas al progreso o a la linealidad, retazos fragmentarios que construyen una (contra)historia a partir de los restos, desechos y discursos menores. En palabras de Valdés:

Tanto en Warburg como en Benjamin, el rechazo de un relato lineal [...] genera una fragmentación: coleccionan, observan detenidamente, archivan, combinan elementos muy dispares entre sí, aparentemente inconexos. Sin embargo, el trabajo de ambos consiste justamente en crear conexiones, por efímeras que sean. (55)

Desde mi perspectiva, y siguiendo a Silvia Rivera Cusicanqui, el atender a las materialidades menores de la imagen implica descolonizar nuestra mirada, ir más allá de un gran relato, segmentado y teleológico, para poner atención al detalle de sus significantes. Según su visión crítica, el descolonizar la mirada implica deconstruir el «oculocentrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo» (2010, 25), pero también «liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble» (23). Tal consideración coincide con el concepto de «montaje» propuesto por el historiador del arte Georges Didi-Huberman, quien plantea que la memoria imaginativa, lejos de articularse a través de una segmentación, se traza por medio «de una organización impura, de un montaje no histórico del tiempo» (2008, 59). Esto quiere decir que la imagen, en vez de pensarse como un signo lineal, se caracteriza por su apertura e *impureza*. Al ser de naturaleza dialéctica, «la imagen es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formando una constelación» (2008, 170).

En el contexto de la dictadura, descolonizar la mirada significa, a su vez, cuestionar la representación de la historia como un todo inmovible, como un gran relato que se lee de izquierda a derecha y que abarca un comienzo y un final. Descolonizar la mirada supone tensionar cualquier intento por leer la dictadura como un relato homogéneo. Ante la violencia, solo quedan restos, retazos, fragmentos; esquivarlas sobre las que caminamos a paso lento, procurando que no hieran nuestros pies. Ante la violencia, emergen cuerpos desaparecidos y perseguidos de los que no

se tiene noticia, cuyas imágenes, destartadas de la historia, aún flotan y hierven en la memoria de sus familiares. Es imposible, por tanto, proponer una hermenéutica totalizante, no podemos hablar de una historia unívoca de la dictadura ni mucho menos aproximarnos a ella desde una lupa en alta resolución. Ante los fragmentos, nos queda tan solo la posibilidad de un relato a través de sus materialidades menores: imágenes, testimonios, archivos, metáforas que penden de un hilo y que, si no se rescatan, son susceptibles a convertirse en ceniza. De allí que para Didi-Huberman los archivos constituyan residuos y espacios horadados por el tiempo mediante los cuales la memoria, en forma de imagen, arde: «la imagen arde en la destrucción, en el fuego que casi la carboniza [...] arde de memoria, es decir, flamea aún incluso cuando ya es ceniza» (2007, 31).

Este breve itinerario epistemológico sobre la imagen me lleva a reflexionar en un último nodo crítico necesario para pensar en torno a los propósitos de este trabajo: la *imagen pobre*, concepto propuesto por Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla* (2014). Situada desde el arte y los estudios sobre cultura digital, Steyerl indaga en las imágenes del presente, propias del Internet y los medios masivos de comunicación. Para la pensadora, la imagen no constituye un régimen de representación, sino más bien un dispositivo creador de realidad que genera efectos materiales. De ahí su devenir en imagen pobre, una «copia en movimiento» que presenta una «mala calidad y resolución subestándar». Se trata de una «lumpenproletaria» que habita los entornos digitales y que «ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada». Su condición de precariedad, plantea Steyerl, pone en duda incluso su estatus como imagen: «Solo la tecnología digital podría producir una imagen tan deteriorada ya desde el inicio» (2014, 33-34).

En su condición de marginalidad y residuo, la imagen transforma algunos principios figurativos asociados a su condición original: interpone la calidad por la accesibilidad, el valor de exhibición por el valor de culto y, finalmente, la contemplación por distracción. En tensión a esta forma visual, Steyerl propone la *imagen rica*, que «tiene más brillo, es más mimética y mágica, más escalofriante que una pobre». A diferencia de su carácter pobre, esta se cifra por una naturaleza de alta resolución. Emerge como un fetiche para el espectador contemporáneo, que vive en una cultura que insiste en la exhibición de imágenes ricas. Esto trae como

consecuencia una «sociedad de clases de imágenes» que asigna un valor a la imagen rica a la vez que margina a su forma pobre (2014, 34-35; 40).

A partir de lo anterior, la tensión imagen pobre/rica demuestra la existencia de dos regímenes de visualidad imperantes en la actualidad. La «circulación en enjambre, la dispersión digital [y] las temporalidades fracturadas y flexibles» (2014, 48) constituyen el carácter propio de la imagen pobre, que puede ilustrarse, por ejemplo, a partir de los videos del estallido social compartidos en diversas redes sociales en los que se denunciaba la violencia policial. Por su parte, la máxima resolución y el discurso de la oficialidad, manifestado, por ejemplo, en las imágenes de los canales de televisión abierta, constituye el carácter de la imagen rica, moradora de una condición privilegiada en la *sociedad de clases de imágenes*.

Si bien la obra de Altamirano que nos ocupa es previa a la dispersión digital, en que las imágenes parecen interferir la mirada incluso cuando no desean ser vistas, el concepto de *imagen pobre* es productivo para pensar en este contexto y también en el quehacer artístico de Altamirano. Podríamos decir, incluso, que su trabajo temprano constituye un antecedente importante para pensar el enjambre digital de las imágenes en la actualidad. Del mismo modo, las categorías conceptuales de Steyerl, si bien están dotadas de una naturaleza actual, nos ayudan a comprender nuestro pasado dictatorial, que aún repercute en el presente y supura sobre heridas abiertas. Dicho de otra manera, las imágenes pobres que indudablemente aparecen en la obra de Altamirano nos interpelan a bordar un nexo entre el pasado y el presente; nos obligan a notar que las astillas de la dictadura aún duelen, aún están allí como escondrijos que se activan, que arden y que se presentan ante la mirada como espectros de ceniza.



Fotografía perteneciente a la muestra *Tránsito suspendido* de Carlos Altamirano, 1981. CEDOC-CNAC.

Estado de inminencia

A fines de la década de los setenta, mientras la dictadura poblaba incesantemente los imaginarios dominantes de la vida y la política, la llamada Escena de Avanzada³ configuraba un terreno subrepticio alternativo al orden de representación dominante. Frente a un discurso oficial que atentaba contra los derechos humanos y dejaba a los cuerpos desprovistos de toda garantía social y dignidad personal, el arte de vanguardia del período configuraba oblicuamente manifestaciones estéticas que se enfrentaban al problema de la representación. El cuerpo (del mutilado y asesinado, del desaparecido y hostigado) deja de figurarse como una materia cerrada y ensimismada. La violencia no cabe sino en trozos,

3 Si bien hay variadas discusiones en torno a la pertinencia de este concepto, se hace uso del nombre Escena de Avanzada para designar a diversos artistas de fines de la década de los setenta que renovaron el campo cultural artístico de ese entonces a través de diversas obras y acciones de arte en respuesta a la dictadura. Entre ellos se encontraba Carlos Altamirano (Richard, 2014).

astillas, fragmentos. Se presenta ante la mirada como un resto y, ante este panorama, el arte adopta, al menos, dos vías: la denuncia, en que se comunica explícitamente el panorama que se vive frente al exterior, o la narrativa del silencio, donde el arte adopta mecanismos estratégicos para hacer visible lo indecible.⁴

La etapa temprana de Altamirano, cuya inauguración podría establecerse el año 1976, comienza con la imagen de unas cenizas: su primera exposición, *Xilografías*, en la que montó algunos de sus primeros grabados en la galería de Paulina Waugh, sufrió de un atentado incendiario. De ellas solo quedan la memoria y sus restos, y las propias palabras de Altamirano, quien señala en una entrevista concedida a Federico Galende que, en estas obras, «el tema eran situaciones callejeras, con gente en estado de inminencia, metidas en estructuras vacías, un poco oníricas» (2007, 272). Resulta curioso notar cómo este *estado de inminencia* atraviesa todo el trabajo temprano posterior de Altamirano, en la medida en que las corporalidades representadas en sus obras se figuran siempre al borde de lo indecible, de lo irrepresentable. La inminencia de un estado intermedio, en el que se está a próximo a aparecer o desaparecer, y además una amenaza, un riesgo de transformar cierta forma de habitar el mundo por otra. Agrega Altamirano: «Algunos [grabados] eran bastante infantiles, políticamente hablando, unos tractores inmensos con ruedas formadas por sarcófagos, gente con parche en los ojos, unas jaulas que eran como *rings*, pero de alguna manera funcionaban. Parecían aludir a algo que no estaba ahí. Esa era la idea» (Galende 2007, 272-273).

Podríamos pensar, entonces, que los cuerpos de la dictadura son cuerpos en estado de inminencia, cuya representación reposa en lo ilegible y lo borroneado. Es por ello que se trata de corporalidades a las que les resulta vedada la máxima resolución. Parecen *no estar ahí*, pero inevitablemente se alojan al medio de la ciudad, entremedio de tractores con incrustaciones de sarcófagos y jaulas que simulan ser *rings*. El mismo Altamirano reclama que la relación entre arte y política en el

4 El concepto de *narrativa del silencio* ha sido desarrollado por el crítico norteamericano Daniel Balderston para abordar diversas escrituras ficcionales que tienen como centro temático el horror de la dictadura, entre ellas, las novelas de Ricardo Piglia y Luis Gusmán (Balderston 1987, 109-121).

contexto de la dictadura resulta inestable y es crítico de la «epopeya del arte» (Galende 2007, 269) que rodea al período. En este sentido, la posibilidad de un gran relato o de un gran mito de manos del arte se torna una tarea imposible y un fin vano en sí mismo. ¿Cómo representar aquello que está vedado y que no es visto sino al interior de la tortura y el más vasto horror?

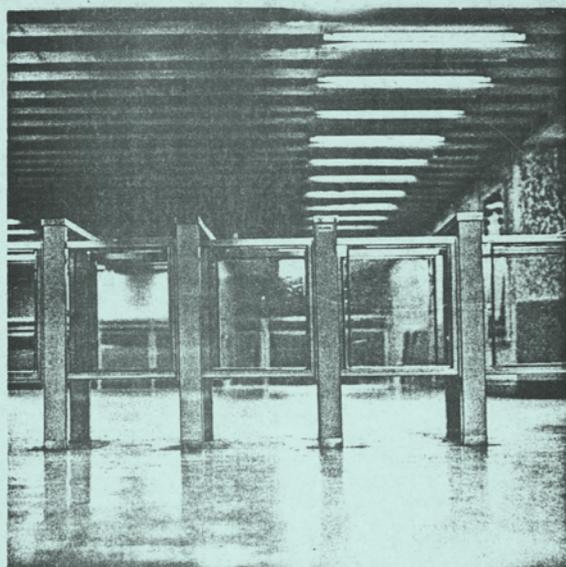
Entre los años 1977 y 1981, fase inicial en la obra de Altamirano que constituye, quizás, su trabajo más experimental, se escenifican cuerpos al borde de lo irrepresentable, lo que va en consonancia al panorama político de ese entonces. Si bien se ha planteado que la obra más política de Altamirano es posterior al año 1981,⁵ y el mismo Altamirano ha declarado que aquel período supuso una clausura para su trabajo artístico («es que entre el 77 y el 81 fue todo muy vertiginoso, es como si todo hubiera sucedido en un año, o menos» [Galende 2007, 286]), resulta interesante advertir cómo las materialidades de la imagen en esta primera etapa del artista dejan ver una insistente precariedad al momento de escenificar cuerpos o sujetos. Esta es la hipótesis que se pretenderá demostrar a continuación.

Santiago de Chile

Ante la muestra *Santiago de Chile*, expuesta el año 1977 en Galería Cromo, emerge una tensión relevante que pone en diálogo el montaje de la exhibición y el registro que destila en sus archivos, particularmente en el catálogo resguardado por el CEDOC-CNAC. Al interior de este, figura un subtítulo que, al parecer, funciona como un nombre alternativo de la muestra: «Nueve relaciones inscritas en el paisaje urbano». En el catálogo aparecen fotografías de lo que, aparentemente, constituye la obra y la transcripción de una conversación entre Felipe Casat, Gaspar Galaz, Mario Irrázaval (quien fue importante para la formación de Altamirano), Carlos Leppe, Nelly Richard y Eduardo Vilches. Estos exploran la relación entre la obra y otros trabajos de Altamirano, comentan sus posibles significados

Portada del catálogo perteneciente a la muestra *Santiago de Chile* de Carlos Altamirano, 1977. CEDOC-CNAC.

5 Como se indica en la entrevista de Federico Galende al artista: «CA: [...] me retiré, dejé de participar en todo, y esto fue en el año 81.; FG: [...] tu obra más política es bastante posterior a eso» (2007, 279; 282).



ALTAMIRANO

SANTIAGO DE CHILE

y dimensiones, pero, además, discuten en torno a la materialidad con la que están realizadas sus piezas. Comenta Nelly Richard:

Primero creo, que el formato monumental de estas obras es de por sí más agresivo que el de una hoja de papel; creo que el metal y el remache es más agresivo también que el papel. La introducción de la fotografía en sí es una nueva agresión al fenómeno de la representación en el Arte. Me importa la realidad fotografiada en relación con la realidad figurada; me importa que la fotografía sea un modo de producción mecánica en relación con el modo manual de representación. (Altamirano 1977, s.p.)

Llama la atención para quien observe atentamente este archivo la insistencia de los comentadores en las placas de metal utilizadas por Altamirano en la obra, pues el catálogo en sí solo contiene fotografías en blanco y negro, sin indicios que hagan presente de algún modo u otro el metal al que se hace referencia. En una entrevista con Sebastián Valenzuela-Valdivia (2021), el artista declara que ninguna de las fotografías era parte de la exposición, sino que esta se encontraba «compuesta de grandes piezas hechos [sic] con planchas de metal clavadas sobre un bastidor que mandé a fabricar y pintar a una fábrica de letreros camineros». En este sentido, el espectador del archivo se enfrenta al problema de la continuidad entre muestra y catálogo, en tanto ambos escenifican materiales y representaciones disonantes: una más orientada al metal y otra estrictamente cobijada en la fotografía.

No obstante lo anterior, pareciera ser que tanto obra como catálogo se congregan a través de la intención representacional. Si miramos la reproducción de la obra presente en el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, observamos miembros humanos recortados, siluetas de personas engarzadas las unas con las otras, pero nunca completas, más bien, difuminadas y trastocadas. El soporte de metal da fuerza al brillo de estas siluetas, las acentúa y provoca que, inevitablemente, el espectador centre su mirada en ellas. Vale destacar, además, una breve apreciación de Eduardo Vilches en torno a esa materialidad: «Yo creo que hay otro elemento importante que no sé si el autor lo ha considerado: es el reflejo del espectador sobre ese soporte. Así como la fotografía es un reflejo de una

realidad, también aparece la otra realidad del espectador en la obra. El espectador incorporado a esa obra, en un momento dado» (Altamirano 1977, s.p.). Si leemos *Santiago de Chile* bajo el panorama político que la circunda, el comentario de Vilches resulta clave para concatenar una posible significación no solo de la obra en sí, sino también de la materialidad con que está realizada. Por un lado, se podría decir que el destino de los cuerpos de la dictadura es el mismo para todos. Tras la violencia y el horror, todos han de sufrir la desaparición forzada o la inminente muerte. Los cuerpos son uno solo, como lo demuestran las siluetas de la obra. No es posible que el ojo los distinga, pues su destino ha sido relegado al más macabro final, sin jerarquías ni tratos distintivos. Por otro lado, al observarse en la placa de metal, el espectador performativiza por unos cuantos segundos el lugar de ese destino. Se mira en medio de las siluetas amorfas y su rostro se diluye en el negro azabache de la obra. Tras abandonar el reflejo, respira en calma, pues vuelve al tránsito y al lugar del ciudadano; desocupa el destino del desaparecido, aunque no sin antes haberse sumergido en el más oscuro metal del horror.

Mientras tanto, en el catálogo, las fotografías dan continuidad al estatuto representacional de los cuerpos, aunque esta vez el lente de la cámara fragmenta y amputa las corporalidades. De esta manera, podemos ver piernas y brazos reunidos en masa, pero nunca íntegros ni completos.

Comenta Gaspar Galaz:

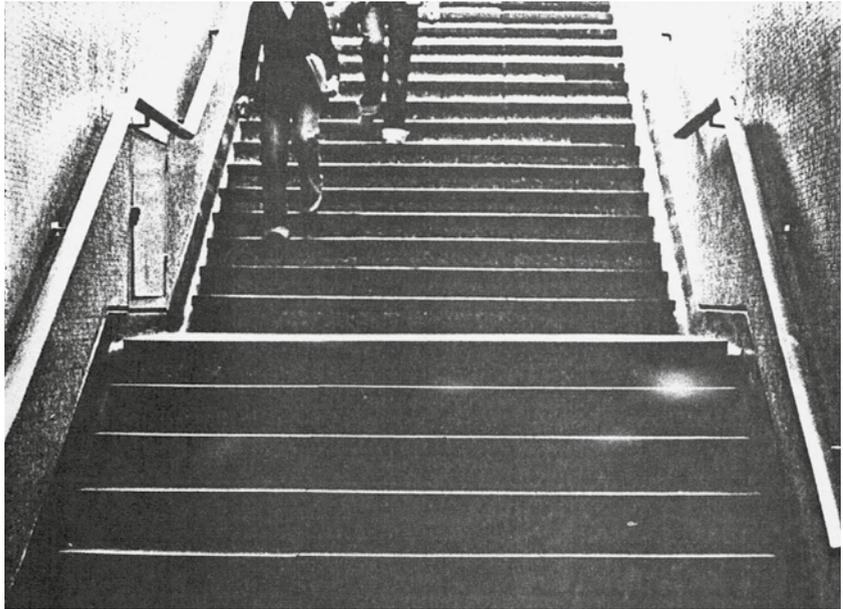
En los trabajos anteriores de Altamirano, teníamos una idea que también era sacada del mundo exterior, del mundo cotidiano [...]. En estos trabajos [...] sucede que el cambio de medio y el cambio de lenguaje plástico han hecho que esta imagen, pienso yo, en esta primera mirada, se haya fragmentado. (Altamirano 1977, s.p.)

Fragmentación, ruptura, desgaje, desacomodo, amputación, resquebrajamiento son algunas de las palabras evocadas por el campo semántico explorado en la conversación sobre esta obra. Dice Nelly Richard: «Una de las primeras relaciones que me importa, es la fuga: fuga de los autos, fuga de veredas, fuga de carreteras, fuga de los personajes» (Altamirano 1977, s.p.). Si bien la ciudad se consagra como el *leitmotiv* predilecto en el trabajo de Altamirano, nunca antes había parecido tan vaciada de los



Fotografías del catálogo
perteneciente a la muestra *Santiago
de Chile* de Carlos Altamirano, 1977.
CEDOC/CNAC.

personajes que la habitan ni tan diluida por el acto de la fuga. No hay forma de mirar de cerca estos cuerpos, pues han sido desmembrados a la más precaria resolución. En otro comentario, Richard agrega: «El hombre no es identificable: son siluetas y cuando no lo son, son solo fragmentos del cuerpo» (Altamirano 1977, s.p.). Podríamos decir, por ende, que los cuerpos de la dictadura son manifestaciones evanescentes, indecibles, llevadas a escena únicamente por medio de trazos y siluetas. El arte de Altamirano es operativo, al menos en un nivel inconsciente, de aquel aspecto. Sus fotografías no persiguen un afán documentalista, pues la realidad de facto ha sido vestida por un manto que oculta y acalla el horror, solo comunicable a través de signos precarios e imágenes pobres disponibles a la mirada en los centros de tortura. Si aquello no ha quedado del todo claro, la videoperformance *Panorama de Santiago* del año 1981 nos lo confirma.



Fotografías del catálogo
perteneciente a la muestra *Santiago
de Chile* de Carlos Altamirano, 1977.
CEDOC/CNAC.

Panorama de Santiago

Las propuestas de Warburg, Benjamin, Didi-Huberman y Steyerl resuenan en el trabajo de Altamirano por múltiples razones. En específico, podríamos fundamentar que la videoperformance *Panorama de Santiago* (1981) trabaja en distintos niveles el motivo (o la imagen) de la ausencia. Primero, la ausencia de la linealidad: ¿qué tan posible es hablar de «relato» o «cronología» al observar esta obra? Segundo, la ausencia de los significantes: en la videoperformance, más que imágenes, se observan movimientos. Tercero, la ausencia de resolución, y es aquí donde enfatizo lo planteado por Steyerl, ya que distante a los regímenes de hiperresolución propios de los canales oficiales, Altamirano construye un discurso menor sobre su realidad, caracterizado por la precariedad y la imposibilidad de articular un relato con la suficiente resolución. Sumado a lo anterior, pienso en la ausencia y su espesor político, ya que la obra

se contextualiza en el año 1981, momento de pleno asentamiento de la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet en Chile.

A partir de lo planteado por el artista visual Luis Guerra, es posible aseverar que la videoperformance *Panorama de Santiago* se cifra por su precariedad sónica: «Las imágenes no son nítidas, sino borrosas por el movimiento del cuerpo y de la cámara» (Guerra 2016, 169; la traducción es mía). Asimismo, pese a que la dictadura no aparece como un motivo explícito, sí resuena como un telón de fondo significativo:

Chile llevaba nueve años de una brutal dictadura. Cualquier actividad contra el «Gobierno» era reprimida con detenciones, encarcelamientos, tortura e incluso desaparición. Las actividades culturales críticas eran consideradas contrarias a la corriente cultural de la época [...], los artistas en Chile debían trabajar completamente en la clandestinidad. (Guerra 2016, 169; la traducción es mía)

En este sentido, la condición del artista habita materialmente el mismo sitio que le es asignado a la imagen pobre: la marginalidad, el subsuelo. Pero, más allá, se habita la imposibilidad de contar relatos por medio de significantes con la suficiente resolución. Para sobrevivir, el artista militante debe articular una estética del *ocultamiento*, donde el grado de precariedad de los significantes determina qué tan susceptible es a la persecución: la opacidad (o la ambigüedad) es una forma de resistir.

Similar al ejercicio de Benjamin en París, en esta videoperformance Altamirano recorre la ciudad de Santiago a partir de sus restos. Al observar el video, es imposible determinar de manera exacta la localización espacial del artista y solo a partir de algunos significantes (la Alameda, las micros, el tránsito) podemos establecer que se encuentra en un espacio urbano, específicamente entre el Museo Nacional de Bellas Artes y la Biblioteca Nacional, dos monumentos patrimoniales de la ciudad de Santiago. Si pensamos en el lugar de enunciación del sujeto que graba y exhibe, es posible plantear que este anula, en cierta medida, los rasgos constitutivos de su subjetividad. Se representa a sí mismo como una voz que repite incansablemente su apellido y su ocupación («Altamirano, artista chileno»), además de exhibirse como un cuerpo jadeante, que corre ante una presunta persecución. En este sentido, su subjetividad



Fotogramas pertenecientes a la videoperformance *Panorama de Santiago*, 1981. CineChile.

también se presenta como un signo precario o propio de una imagen pobre: difusa, borroneada y únicamente contorneada por el nombramiento de su apellido. Asimismo, el acto de nombrar su apellido como el único significante propio de su subjetividad nos recuerda a los civiles que vociferaban su nombre y RUT al momento de ser aprisionados por el actuar policial en tiempos de dictadura. Esta práctica sigue vigente en la actualidad y fue característica del reciente estallido social.

Anteriormente planteé que la obra de Altamirano trabaja el motivo de la ausencia en distintos niveles. Por un lado, la ausencia de una narrativa lo suficientemente clara o articulada demuestra su condición de imagen pobre, imposibilitada de articular una historia lineal. En su fragmentariedad y dispersión, *Panorama de Santiago* ofrece un contrarrelato que disputa cualquier intento por configurar una narrativa coherente; sin embargo, a partir de algunos de sus significantes (o sus restos) y del

contexto político en que se enmarca la videoperformance es posible sugerir un tipo de narrativa específica.

Al considerar el título de la obra, pienso que el sustantivo *panorama* alude, por una parte, al lugar que adquiere la mirada. En el ámbito de la pintura, el panorama nos remite al paisaje, pero también al punto específico desde donde se mira y sitúa el campo de visión. Por otra parte, el complemento del nombre que compone el título (*de Santiago*) denota que dicho punto de vista no está ubicado en cualquier espacio geográfico, sino que está localizado específicamente en la ciudad de Santiago. Allí, aparece un territorio militarizado y sitiado por las fuerzas del orden. Ante dicha normatividad, segmentada por la presencia de un discurso oficial, Altamirano transgrede los modos oficiales de mirar. Ante la violencia de las fuerzas del orden y la persecución hacia las subjetividades opositoras a la dictadura, este responde con una violencia hacia los significantes, lo que demuestra también un modo de articular otro tipo de paisaje o *panorama*, vinculado con la experiencia de la persecución.

En relación con la ausencia de los significantes, resulta curioso que la carencia de dispositivos visuales lo suficientemente claros permite que la videoperformance articule un mensaje particular. Desde mi lectura, es en su *no decibilidad* u *ocultamiento* cuando Altamirano logra transmitir su mensaje. Si observamos detenidamente los pocos significantes que nos ofrece la obra, nos percatamos de que su discurso se hace incluso más potente. La ausencia de subjetividad, por ejemplo, delinea a un sujeto cuya identidad parece no importar. Este se sitúa como un transeúnte más del espacio urbano, e incluso su persecución tampoco importa a los demás transeúntes. Se oyen bocinas, ruidos de ciudad y voces ininteligibles. El artista se hace presente y expone ante los ojos del resto una persecución mientras el *panorama* ciudadano permanece inmutable. La normalización de la violencia y el encarcelamiento de las voces disidentes a la dictadura conlleva a transgredir las formas de comunicación. Al no ser notado, Altamirano escenifica un panorama que busca relatar la violencia en términos formales por medio del *glitch*, la imagen violentada de sus signos lineales y la no secuencialidad.

Finalmente, la ausencia de resolución, o, más bien, la precariedad en la resolución confirma que esta videoperformance se conforma en su

condición de imagen pobre. Al pensar en la tensión entre los regímenes de visibilidad expuestos con anterioridad, pienso que la hiperresolución, en este contexto, podría constituirse como el relato de la dictadura de Pinochet. Esta constituye la mirada totalizante, que negó determinadas subjetividades y posicionó solo a algunas como las únicas formas válidas de enunciación. En su revés, la videoperformance de Altamirano puede entenderse como una sinécdoque del panorama del artista en la dictadura: muchas veces exiliado, este se comunica por medio del resto o la ruina, a la vez que configura una estética del ocultamiento que le permite resistir y sobrevivir. *Panorama de Santiago*, en su estética de la ausencia y en la selección precisa de sus significantes, logra construir un montaje precario cuyo significado se manifiesta en su *no decibilidad*.

Hasta este punto he examinado la videoperformance de Altamirano como una obra representativa de lo que Steyerl denomina *imagen pobre*; sin embargo, vale mencionar, además, los modos de distribución y circulación de esta obra, lo que constituye un aspecto relevante de la propuesta de Steyerl. Vale destacar que *Panorama de Santiago* fue exhibido inicialmente en 1981, en la primera edición del Festival Franco-Chileno de Videoarte. Para Gaspar Galaz y Milán Ivelic (1986), dicho espacio constituyó un lugar de resistencia y disidencia artística al contar con exposiciones de obras orientadas al acontecer político. La circulación de tales propuestas, por ende, fue en un comienzo restrictiva. Solo los artistas, periodistas e intelectuales que acudían a dichos espacios podían discutir las obras, lo que se condice con el contexto dictatorial, en donde se vigilaba a cualquier opositor al régimen.

En la actualidad, y ante el definitivo asentamiento de los espacios digitales, el *panorama* es distinto. El Internet puede ser entendido como un macroarchivo en donde las imágenes circulan a partir de distintas modalidades, sea pastiche, obra artística, panfleto político, etc. Curiosamente, la primera vez que vi la videoperformance de Carlos Altamirano fue en Instagram, en una cuenta dedicada a la recopilación de material audiovisual. Luego me percaté de que en YouTube alrededor de cinco cuentas habían subido la obra de Altamirano de manera ilegal. Por lo tanto, es posible aseverar que incluso la experiencia de buscar y mirar la obra se enmarca en una estética de la imagen pobre. Al pensar en la *circulación en enjambre* de las imágenes del Internet, es coherente enmarcar esta

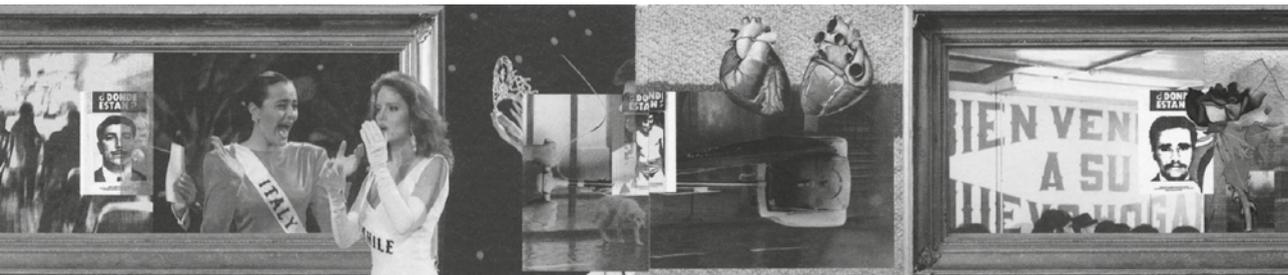
videoperformance (y otras manifestaciones artísticas) como constitutivas de lo que significa la imagen pobre, en tanto circulan a través de las interfaces digitales como signos descontextualizados de su origen. Es tarea del espectador dar sentido a esos signos y conformar un montaje personal del *panorama* digital cada vez más difuso y repleto de información.

Apuntes finales

Al pensar en la historia como un relato no lineal, como un montaje que se construye ante la mirada del espectador, es posible establecer un símil entre los *panoramas* de 1981 y 2019. Ambos momentos se caracterizaron por una crisis política, pero también por un tipo de violencia hacia voces disidentes. Años más tarde, los presos de la revuelta demostraron que la prisión siguió accionando como un mecanismo sistemático de violencia, por lo que el *panorama*, pese a situarse en un contexto diferente, retoma algunos de los signos que determinaron la época de la dictadura, por lo que se torna necesario hacer que estos cuerpos reemerjan de las celdas y pueblen las calles no como sujetos en escasa resolución, sino como corporalidades con la suficiente y justa visibilidad.

Las obras de Altamirano demuestran la necesidad de asumir una identidad crítica a partir de lo que Jacques Rancière ha denominado «espectador emancipado», un sujeto que «[o]bserva, selecciona, compara, interpreta» (2010, 19) los signos que componen las imágenes que llegan ante su mirada. Al pensar en el devenir de nuestra cultura, que actualmente exacerba los signos visuales, se torna una urgencia aprender a leer las imágenes y apropiarnos de sus posibles significados como espectadores críticos, con la suficiente capacidad de articular montajes e interpretaciones personales. Al mismo tiempo, surge la necesidad de examinar críticamente los archivos, sus imágenes, engaños y desengaños, formas de preservación y presentación de la información. Empaparse de su atracción⁶ y observar

6 Arlette Farge propone que todo archivo supone una atracción:
 «Desconcertante y colosal, sin embargo, el archivo atrapa. Se abre brutalmente sobre un mundo desconocido donde los condenados, los miserables y los malos sujetos interpretan su papel en una sociedad viva e inestable. De entrada, su lectura produce una sensación de realidad que ningún impreso, por desconocido que sea, puede suscitar» (1991, 10).



Collage perteneciente a la muestra
Retratos, 1996. CEDOC-CNAC.

atentamente sus restos, que, en apariencia, carecen de lenguaje pero que, en su circulación hacia un devenir crítico y reflexivo, nos sorprenden mucho más que aquellos lenguajes transparentes, en alta resolución, que suelen provenir de las más altas esferas de poder.

Las imágenes pobres de Altamirano transitan entre la inminencia de aquello que está a punto de desaparecer. Constituyen supervivencias que, al decir de Warburg (2004), están cargadas de energía: al tiempo que confunden nuestra mirada, tienen el potencial de revitalizarla. Son imágenes que nos desacomodan de la alta resolución y nos demandan una atención especial. Incluso, nos hacen notar que el ocularcentrismo ha sido absorbido por las esferas del poder, al obligarnos a asumir un pacto lingüístico y discursivo con la suficiente claridad y transparencia, dejando de lado los relatos y escrituras menores del territorio.

La dictadura cívico-militar en Chile impuso un relato hegemónico donde la narrativa oficial se escribía a través de signos en alta resolución. Estos signos mantenían invisibles aquellos relatos menores: los testimonios de las familias con detenidos desaparecidos, por ejemplo, imponiendo así pactos de lectura en que nuestra mirada ha sido adiestrada y acostumbrada a la más alta legibilidad. Como lo expresa Roberto Merino, «la propaganda televisiva [de aquel período] animaba a aislar a los elementos disolventes [...] una voz de bando preguntaba "¿qué hace el irresponsable?", y en circulares difundidas en el sector público se invitaba a hablar del pronunciamiento militar en reemplazo de golpe de estado»

(Altamirano et al. 1996, 86-87). En este sentido, eufemismos tales como «pronunciamiento militar» quedan cortos para enunciar la realidad de la dictadura, al igual que conceptos tales como *horror* y *violencia*, que, si bien designan la realidad de los detenidos desaparecidos, han sido manoseados al día de hoy por la banalidad de aquellos sectores políticos negacionistas. Las imágenes de Altamirano nos invitan a palpar aquella banalidad: observamos cómo los cuerpos de los torturados y desaparecidos han sido reducidos al polvo, a la ceniza, al fragmento de aquello imposible de reconstruir. O, como se escenificará más adelante en su retrospectiva *Retratos*, de 1996, los cuerpos se licúan al sucedáneo de la cultura, figurados como información del pasado que se cuele en medio de revistas de espectáculos o al interior de los eventos pop de la cultura de masas.

A propósito de su poética, y particularmente en torno a la muestra *Retratos*, Altamirano nos advierte:

Busco imágenes que no tengan una opinión sobre las cosas, trato de que ninguno de los íconos que yo empleo hable sobre nada más que sobre sí mismo, que se autopresente. Las imágenes a las que recurro no se hacen cargo del mundo, solo existen no más, ellas solas. Con los detenidos desaparecidos no sucede ni siquiera eso. No existen. Son solo la fotocopia de una fotocopia de una fotografía que a veces también desapareció. Ahí están sus retratos, donde cayeron, en cualquier parte. (Altamirano et al. 1996, 37)

Obras tempranas del trabajo artístico de Altamirano como *Santiago de Chile*, *Tránsito suspendido* y *Panorama de Santiago* siembran la semilla que posteriormente se desplegará en *Retratos* con mucha más claridad. Si la amenaza en alta resolución de la dictadura impedía que el lenguaje se adhiriera a la denuncia, este alcanza un nuevo nivel de expresividad en su obra posterior, donde los cuerpos adoptan un registro de mayor visibilidad, pero se enfrentan al problema de la habitabilidad. La inminencia por fin estalla, aunque, esta vez, en medio de significantes vanos y hedonistas, donde las imágenes circulan como enjambres dispersos. Los cuerpos de los detenidos desaparecidos son la *fotocopia de una fotocopia*

cuya carga semántica cohabita el mismo lugar que las imágenes de un concurso de belleza. Las imágenes pobres perviven al interior de ecosistemas digitales donde la mirada se torna incapacitada para registrar y archivar los estímulos de la cultura. Es quizás una labor de la crítica de arte movilizar un tipo de hermenéutica que haga visible aquel *panorama* que nos ha sido vedado. Solo así se mantendrá a flote la memoria como un dispositivo que reconstruya y dé cuerpo y voz a ese horror, tan aparentemente vacío en nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

Balderston, Daniel. 1987.

«El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de Junio* de Luis Gusmán». En *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, 109-21. Alianza.

Benjamin, Walter. 2005.

Libro de los pasajes. Akal.

Didi-Huberman, Georges. 2007.

Das Archiv brennt. Traducción de Juan Antonio Ennis. Kulturverlag Kadmos.

— 2008.

Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Traducción de Antonio Oviedo. Adriana Hidalgo Editora.

Farge, Arlette. 1991.

La atracción del archivo. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

Galaz, Gaspar, y Milán Ivelic. 1986.

«El video arte en Chile. Un nuevo soporte artístico». *Aisthesis* 19: 5-21.

Galende, Federico. 2007.

Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's). Cuarto Propio.

Guerra, Luis. 2016.

«Towards an Anarchistory of Actions». En *The Imaginary Reader*, 166-173, compilación de Marie Nerland. Volt.

Rancière, Jacques. 2010.

El espectador emancipado. Ediciones Manantial.

Richard, Nelly. 2014.

Márgenes e instituciones en Chile desde 1973. Ediciones Metales Pesados.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010.

Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta Limón.

— 2015.

Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina. Tinta Limón.

Rojas, Sergio. 2019.

«Sobre la crisis neoliberal del capitalismo en el presente». *Revista Oro Siglo 3* (2): 9-25.

Steyerl, Hito. 2014.

«En defensa de la imagen pobre». En *Los condenados de la pantalla*, 33-48. Caja Negra.

Valdés, Adriana. 2012.

De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin. Orjikh.

Valenzuela-Valdivia, Sebastián. 2021.

«Carlos Altamirano: "Pensar editorialmente me permite deambular por mi mente, mi memoria y por la historia"». *LUR, Plataforma de contenidos sobre fotografía, cultura visual y fotolibros*, 19 de octubre. <https://e-lur.net/dialogos/carlos-altamirano/>

Warburg, Aby. 2004.

El ritual de la serpiente. Sexto Piso.

— 2010.

Atlas Mnemosyne. Akal.

ARCHIVOS

Altamirano, Carlos. 1977.

Santiago de Chile. Archivo CEDOC/CNAC. Santiago.

— 1981.

Panorama de Santiago. CineChile. <https://cinechile.cl/pelicula/panorama-de-santiago/>

— 1981.

Tránsito suspendido. Archivo CEDOC/CNAC. Santiago.

Altamirano, Carlos, Fernando Balcells, Rita Ferrer, Justo Mellado, Roberto Merino y Matías Rivas. 1996.

Retratos de Carlos Altamirano. Archivo CEDOC/CNAC. Santiago.

Ignacio Veraguas Caripan (Santiago, 1997) es licenciado en Letras Hispánicas y licenciado en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile e investigador doctoral en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas en la Universidad Johns Hopkins. Su área de interés es el pensamiento y la filosofía en y sobre América Latina. Ha publicado artículos sobre historia del arte y la literatura a partir de distintos cruces entre medios visuales y escritos. Es coautor del libro *Gusto, sabor y saber* (Orjikh, 2022).

**PAISAJES DE LA DESTRUCCIÓN /
POSTALES DEL ATMOTERRORISMO:
ASEDIOS A LA IMAGEN DEL
BOMBARDEO A LA MONEDA**

IGNACIO VERAGUAS CARIPAN

RESUMEN

¿Por qué la imagen de La Moneda bombardeada se ha posicionado por sobre otras representaciones para mostrar al golpe de Estado de 1973? ¿Por qué esa imagen ha operado como una metonimia para nombrar lo que ocurrió? A partir de estas preguntas el ensayo indaga en torno a la relación entre historia e imagen. Para este propósito, en primer lugar, en la introducción expongo el estudio del atmoterrorismo como asunto mediático y las modalidades teológico-políticas del terror y la gracia. En segundo lugar, vuelvo a la obra de Norton Maza y su distancia irónica con respecto a las imágenes de la destrucción. En tercer lugar, atiendo a la representación pictórica de Jorge Tacla sobre el bombardeo y su traducción al plano pictórico. Ambos nombres, como se advierte, nos permiten directa o indirectamente tratar con el encuadre del edificio en llamas y su implicancia estética e histórica.

El terror y la gracia

Una imagen del golpe de Estado de 1973 se ha plasmado en la retina de la historia. Esa es la imagen de La Moneda en llamas, el encuadre de un edificio bombardeado que, en realidad, se trata de una serie de fotografías y documentos audiovisuales acoplados en una sola representación, tan obvia como obtusa. Tal es la postal que retorna en igual medida a quienes no lo vivimos: la historia de un golpe asestado desde lo alto, la imagen de un ruido encapsulado. Una imagen que pese al humo y el escombros no se ha disipado, sino que vuelve como aquello que *debemos ver*, o como una diapositiva de *lo que fue* el 11 de septiembre de 1973; como si tal imagen contuviera el horror de quince minutos de bombardeo, de un día de ataque, o de diecisiete años de dictadura. Este ensayo indaga cómo la impersonalidad de la agresión, la falta de atacantes visibles y la humareda posterior al impacto han propiciado que ese estruendo sea una muestra de la voluntad pura de la destrucción. Tal empresa supone un asedio a la condición de violencia fascinante de la imagen y busca interrogar la aparente conciliación plástica entre el estertor de un edificio destruido y el quiebre de un proyecto histórico.

Esa imagen se nos ha legado a quienes no fuimos testigos oculares del golpe de Estado como un pendiente. Atender o no a ese pendiente nos conmina a tomar posición, dado que considerar los efectos de esa imagen en la representación histórica supone atender al vínculo entre el poder y la imagen. Existen obras visuales que se han preocupado por impugnar la neutralización de la mirada, obras que ya han reflexionado, por su parte, en torno a la violencia en la imagen, contenida y efectuada. Volveré a la obra de dos artistas visuales en el periodo de postdictadura para pesquisar el uso de la imagen por parte del poder y el poder de la imagen en la historia. Seguido de la introducción, en la que se expone el estudio del atomoterrorismo, se expondrá parte de la obra gráfica de Norton Maza y la distancia irónica presente en escenas bélicas ejecutadas por miniaturas y juguetes. Luego me detendré en la representación pictórica del bombardeo a La Moneda en Jorge Tacla. Ambos nombres, y el repertorio iconográfico que comprometen, permiten directa o indirectamente tratar con la mediación de la violencia en el encuadre del edificio en llamas, así como circunscribir sus implicancias estéticas e históricas.



Imagen intervenida de La Moneda en llamas en la página 19 del libro *Utopía(s) 1973-2003*. *Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Universidad ARCIS.

Atender a la violencia bélica del ataque aéreo es atender a un asunto mediático, tanto porque procura la destrucción a distancia como también porque compete a los conflictos propios de la mediación visual y sus consecuencias éticas y estéticas. Con el uso de gases y de bombarderos a partir de la Primera Guerra Mundial, con el lanzamiento de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki en 1945, con el ataque aéreo a las Torres Gemelas en Estados Unidos en 2001, con la amenaza atómica reavivada por los conflictos actuales, es posible aseverar que la guerra se ha vuelto consciente del aire como un medio para agredir. Esta situación técnica es la que el filósofo Peter Sloterdijk ha subrayado a partir de la noción de atmoterrorismo. Para una teoría general de los medios y la técnica se debe atender al efecto de la violencia desde lo alto y la introducción de la desconfianza en el entorno, cuyos efectos han recaído en la población civil: «Se recordará el siglo XX como la época cuya idea decisiva consistió en apuntar no ya al cuerpo de un enemigo sino a su medio ambiente»

(Sloterdijk 2006, 79). Las armas aéreas en esta configuración medial representarían al fenómeno del atmoterrorismo desde su lado estatal o la globalización de la guerra mediante la teledestrucción (105-106).

La violencia aérea, pese a ser susceptible a una descripción en términos lineales (como progresión técnica), no se ha liberado —ni pretende deshacerse— de sus repercusiones alegóricas. Esto es, por ejemplo, lo que han subrayado los estudios como los de Grégoire Chamayou en torno al dron y su capacidad de materializar a un ojo divino (Chamayou 2016, 42). Es la concreción de una mirada desde lo alto, el alcance de una obsesión. Fascinación que, por cierto, fue abordada tempranamente por la fotografía, cuyo referente paradigmático es la captura de París desde un globo por parte de Félix Nadar en 1863.¹ Los medios y las armas contraen una historia ocular no humana, pero profundamente arraigada en la fantasía humana de dominar la altura. Por este motivo esa mirada vigilante y mortífera desde lo alto puede, en general, ser leída como la conformación de un paisaje, por verse plenamente concretado ante las ruinas. Son los propios resabios teológicos que contiene esa mirada los que convierten la violencia aérea en violencia sacralizada, dado que cierto tipo de ataques técnicamente posibles en la modernidad recrearían la ilusión de una mirada legítima solo para los dioses o los ángeles. Los castigos divinos y los tactos invisibles, antiguamente reservados a fuerzas sagradas, espíritus o demonios, ahora son realizables gracias a aeronaves y armas químicas.

1 Al respecto, véase la lectura de Eduardo Cadava sobre las memorias de Félix Nadar, un mundo fotográfico que el propio fotógrafo denomina como una «fotografópolis» a lo largo de catorce viñetas y una especie de instantáneas en prosa: «Esta fotografópolis refiere no solo a París como una ciudad íntegramente fotográfica —según Nadar, París no solo es fotografiable, sino esencialmente fotográfica por naturaleza—, sino a un mundo que ha devenido en una serie de imágenes, se compone cada vez más de una proliferación de copias, repeticiones, reproducciones y simulacros» (2015, 23-24).

Las nociones político-religiosas del terror y la gracia como modalidades solidarias para el ejercicio del poder² contienen la agencia psíquica del atomoterrorismo. Tal como Bruno Bosteels ha realizado en su lectura sobre el psicoanalista y filósofo argentino León Rozitchner, los fundamentos del espíritu cristiano y la abstracción del capital se compenetran en el tipo de subjetividad y las relaciones afectivas que producen. Tanto la abyección de la materia por parte del cristianismo como la especulación capitalista (o la «abstracción real») se fundamentan en el terror como introducción de angustia temprana y su constante presencia —como amenaza— para propiciar el sometimiento (Bosteels 2014, 64).³ Esta es la vía psíquica por la que aseguran la dominación y, por supuesto, una debida obediencia como libertad aparente. Asimismo, el terror aéreo es un castigo que solo requiere de su presencia una vez para existir como amenaza latente. Rozitchner afirma: «Es hora de que reflexionemos sobre el siniestro vínculo dialéctico entre la gracia y el terror, sin considerar a la primera como el don de la paz o de la democracia o de la civilización que vendría después de una guerra civil o de una dictadura o de la barbarie y como respuesta a ellas» (citado en Bosteels 2014, 65).⁴ La gracia, en breve, requiere del terror previo que la reafirma como estabilidad y, a su vez, del terror acechante para consolidarse.

Norton Maza,
La caída del orden (2007).
Fotografía,
163 × 120 cm.
Museo Nacional
de Bellas Artes
[SURDOC
2-4996].

-
- 2 Tampoco es obvia la relación entre el terror y su deglución por vía de lo sublime. Es en esta relación que las imágenes de destrucción masiva se han vuelto tan estéticamente exquisitas con el paso del tiempo, sustrayendo el carácter político y ético de la violencia misma, obnubilada por una mediación fascinante. Al respecto, véase *Terror and the Sublime. Art in an Age of Anxiety* (2009).
 - 3 Respecto al problema del terror como razón de Estado y su vínculo con las revoluciones, véase Badiou (2014, 7-20).
 - 4 El texto de Rozitchner se sitúa a inicios de este milenio, por lo que sus preocupaciones por el terror y la gracia se oyen como un eco de las repercusiones mediáticas del atentado al World Trade Center. Sin embargo, afirma el psicoanalista que: «el otro 11 de septiembre, el chileno —es decir, el golpe de Estado de Pinochet en 1973 y el espectacular bombardeo del palacio presidencial de La Moneda en la capital del país— podría ser, en este sentido, instructivo de cara a los acontecimientos que rodearon al 11 de septiembre en los Estados Unidos».





Norton Maza, *La caída del orden* (detalle) (2007).
Fotografía, 163 × 120 cm. Museo Nacional
de Bellas Artes [SURDOC 2-4996].

Con estas menciones es posible volver a la preocupación inicial: ¿por qué esa imagen del terror desde lo alto se ha vuelto tan *obvia* sobre el golpe de Estado de 1973? La falta de atacantes y víctimas visibles la convierte en una imagen preciosa para la dictadura y el periodo transicional, tan preciada para el terror como a la gracia. Esta aseveración, por cierto, no pretende desprestigiar la valiosa labor de archivo y el trabajo de fotógrafos y equipos audiovisuales que lograron captar la destrucción del edificio presidencial —luego catalogado como símbolo del quiebre institucional—. Dicha labor es crucial como testimonio histórico, cuya muestra más expresiva corresponde, quizás, a la serie fotográfica de cuatro imágenes titulada *La Moneda*, tomadas por Luis Poirot entre el año 1970 y 2000. Lo que me interesa interrogar es, más bien, la cristalización iconográfica posterior en esa imagen, saturada por los medios de la postdictadura. Tal como ha planteado el filósofo Sergio Rojas, el acontecimiento histórico, en este caso, ha sido

retenido mediante su edición: «He aquí el poder de disponibilidad y clausura de la imagen con respecto a lo que allí habría tenido que "aparecer"» (2001, 290). La fuerza de la imagen triunfa sobre la narración histórica, por lo que, en lugar de disponer de una historia para nombrar lo histórico, se ha dispuesto una imagen para evitar decir el acontecimiento.

Si el atmoterrorismo se relaciona con la imagen de un triunfo, ese triunfo no solo se expresa en términos bélicos o militares, sino que expresa el triunfo de una obsesión ocular. Si la imagen del golpe de Estado codificada en la imagen de La Moneda en llamas puede aparecer como una victoria bélica, esa mirada, en realidad, omite con el triunfo de su propia perspectiva que lo que ahí se trazó fue el arrasamiento de un «pueblo sin armas». ⁵ Resulta más sencillo lidiar con la carne herida de un edificio que con los vestigios pétreos de cuerpos asesinados. El goce del poder en esa imagen radica en que omite a la visibilidad de las víctimas, pues el índice de tales cuerpos no mostraría un triunfo, sino que la arremetida contra una sociedad civil desarmada. Tampoco hay victimarios, por lo que el ataque se resuelve como una postal de *algo que sucedió* —más que como algo hecho por alguien—. ⁶ El bombardeo a La Moneda expone una victoria bélica despersonalizada como pura expresión del poder. Es con esa mediación de la imagen de La Moneda en llamas, como paisaje de la destrucción y postal del atmoterrorismo para las generaciones posteriores, con la que debemos lidiar.

5 La expresión la he adoptado de las reflexiones, leídas y escuchadas de Sergio Rojas, quien ha escrito profusamente sobre los vínculos entre imagen e historia. Al respecto, véase *El pasado no cabe en la historia* (2024).

6 Al respecto, resulta esclarecedor el robusto análisis realizado por Teresa Oteiza sobre el uso de textos e imágenes en los textos escolares chilenos de historia, especialmente al considerar las variaciones entre Pre-Reforma Educacional de 1999 y Post-Reforma Educacional de 1999. Entre los distintos resultados que producen las imágenes como modo semiótico de construcción de explicaciones históricas, Oteiza concluye que el bombardeo a La Moneda funge como una «imagen narrativa que asocia al término de la crisis del gobierno de Allende» (2009, 674). Este efecto ideológico propiciado por el uso de una imagen con fines narrativos es lo que propongo reflexionar a partir de sus resonancias pictóricas. Véase también Oteiza y Pinto (2008, 333-58).

La ética del ángel y la moral del juguete: las miniaturas de Norton Maza

En un breve ensayo titulado «La moral del juguete», publicado en el año 1853 en *Le Monde littéraire*, Charles Baudelaire se ocupa de la fascinación de los niños por los juguetes, una atracción que incluso dispondría a los propios niños como marionetas de sus juguetes. Hablar sobre juguetes servirá al poeta para elucubrar en torno a lo que podría ser considerado como una «economía de la mirada» (Márquez Osuna 2017, 53-69). También a partir de un juguete, un caballo de madera, en este caso, el historiador del arte Ernst Gombrich se pregunta por la legibilidad de las imágenes. La cuestión es sencilla: ¿cómo es que un trozo de madera puede ser denominado, al obtener una forma específica, como un caballo? La pregunta lleva a Gombrich (1998, 3) a interrogar las propias presunciones de la historia del arte por otra vía que no sea la de las obras mismas y las respuestas esbozadas por los artistas. El juguete no es imitación, si se piensa por imitación una copia de una forma externa, sino que es más cercano y sensible al problema de la representación, pues implica una sustitución mediada por un grado de abstracción:

Pero las solemnes resonancias del poder metafísico desaparecen cuando dejamos el arte y pasamos a los juguetes. El niño «hace» un tren con unos trozos de madera o con lápiz y papel. Rodeados como estamos de carteles y periódicos que llevan ilustraciones de mercancías o sucesos, encontramos difícil librarnos del prejuicio de que todas las imágenes habrían de «leerse» referidas alguna realidad, imaginaria o efectiva.

Transitar desde el juguete al arte, en este contexto, permite desdramatizar la «solemnidad metafísica» para sumergirse en el problema de las imágenes circundantes y el ansia de legibilidad que producen con respecto a algún referente. De cierta manera, obviar la respuesta de lo creativo-espiritual también contempla volver a pensar los orígenes de la forma artística en un juguete, en similitud a la prosa de Baudelaire. Revocar el peso a la solemnidad —y entregarse a otra apuesta— cobra relevancia no solo desde la pregunta por los juguetes hacia el arte, sino que también a partir de la inclusión o integración de los juguetes en el arte.



Norton Maza, *Avalancha del caos* (2006).
Fotografía, 136,5 x 171 cm. Museo Nacional
de Bellas Artes [SURDOC 2-2743].

El paso lúdico e irónico de los juguetes nos sirve para visitar una serie de miniaturas que conforman escenas de lo que hemos anteriormente denominado atmoterrorismo, imágenes que tratan con materias solemnes en el salvajismo del conjunto, pero cuyos personajes pronto nos advierten sobre la distancia humorística que ejercitan. En las obras de Norton Maza, el escombros y el conflicto suelen estar presentes, así como también los juguetes, las máquinas o las miniaturas. En *La avalancha del caos* (2006), el ambiente de la imagen se tiñe de fuego y ceniza, pero desentonan de la belicosidad los caricaturescos personajes a pequeña escala que la conforman.

En *La caída del orden* (2007) un hombre con una túnica levita entre las nubes y el humo, porta cinco flechas en su mano izquierda y a su alrededor sobrevuelan distintas figuras, entre ángeles y aviones. Resalta el muñeco de un bebé con alas, que tiene como misión caracterizar a un ángel. En la zona inferior, un camión de juguete destruido y un tumulto de personajes se encuentran sobre los escombros. En sus títulos, tanto el caos como el orden caen: aquel en forma de hecatombe o catástrofe (algo que cae desde arriba), este como desplome (algo que, desde arriba, cae). Es la violencia que cae desde arriba o la violencia de la caída de un estado de cosas.

En *La caída del orden*, como se acaba de mencionar, nos encontramos con la figura de un ángel confeccionado a partir de un juguete con alas de cartón que porta en su mano un misil dorado. Entre los recuerdos y los cachureos chilenos, ese juguete es una guagua tan presente entre los enseres de niños como en vertederos, un muñeco que pretende ser un bebé con miembros de plástico y cuerpo de tela y algodón. ¿Por qué ese muñeco, esa guagua angelical, se encuentra entre el caos y la destrucción? El ángel de la destrucción, el ángel apocalíptico esta vez es metamorfoseado en un personaje infantil ¿inofensivo? Quizás por su recurrencia entre los cajones de la imaginación infantil o en el desecho y el escombros vuelve a aparecer en esta obra, pero al mover a ese muñeco desde el basural y la infancia hacia el escenario del cielo y el conflicto, en lugar de investirlo de seriedad, se retira la solemnidad de los espacios y acciones. Como si la representación de la violencia fuera otro juego más, otro escombros más dentro del montón (¿de la historia?).

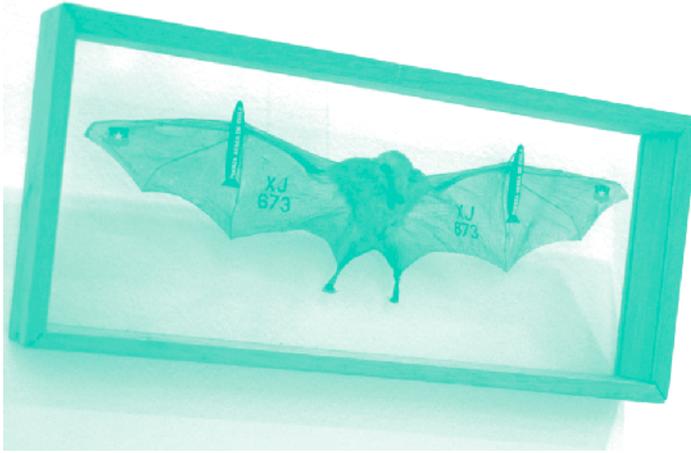
Otros artistas también han trabajado con la inclusión de personajes o juguetes en sus obras. En *Playmobil Editions* de Marcela Moraga, presentado en 1999 en Galería Metropolitana, nos encontramos con una serie de fotografías de escenas cotidianas intervenidas con personajes caracterizados al estilo de la línea de juguetes alemana Playmobil. La serie *Still life* de Pablo Ferrer, cuya primera pieza data del 2002, consiste en pinturas al óleo con escenas pictóricas de cuadros o motivos clásicos que incluyen personajes articulados a la manera de juguetes de plástico. Junto a las obras de Norton Maza, en estas propuestas la ironía es usada

como recurso estético, provocando por medio de las piezas un distanciamiento del tono de la escena.⁷

La escena de Norton Maza ironiza con la historia del arte y la historia a secas, como si desde los ángeles hasta los aviones y bombarderos no se tratara más que de un montón de juguetes o piezas montables y desmontables de escena en escena. Esta aproximación expondría cierta desazón en la historia repetida de los vectores de la devastación, cuyo efecto no termina de cuajar con respecto al montaje propuesto: la desconfianza de las imágenes tiene también la forma de una fascinación, dada la mixtura o la cantidad enjundiosa de íconos en escena. «La iconoclastia deviene iconofagia en Norton Maza, quien devora y regurgita los juguetes e íconos cristianos, símbolos y personajes que pueblan la imaginación humana de arquetipos», escribe Gabriela Salgado (2016, 10). Quien desconfía de la realidad como representación no puede sino volver sobre una y otra imagen para devorarla, deglutirla y vomitarla a la mirada. Obra con sobras.

Que un ángel se encuentre en el cielo en este panorama nos recuerda que el atomoterrorismo se extiende como un problema tan estrictamente técnico como insoslayablemente alegórico. En su variante como terrorismo de Estado o en su existencia mediante bombardeos, requiere de una historia de medios y recursos destinados a la destrucción, así como de una historia de la mirada vuelta un medio de la destrucción. Esa fascinación sería, a su vez, la moral del juguete que moviliza al actuar humano en la orquesta de la violencia. A partir de estos asedios presididos por juguetes se comprende, de igual manera, el motivo por el que entre la

7 Para más detalles sobre los artefactos y las máquinas de Norton Maza, véase *Norton Maza: la máquina* (2010). Entre los lineamientos y tendencias del arte chileno de finales del siglo XX e inicios del XXI, Sergio Rojas subraya esta operación como el índice una lucidez propia del agotamiento del arte —del agotamiento del arte como una lucidez que, a sabiendas de sus recursos y limitaciones, replica su agotamiento una y otra vez—: «ya no se trata de dar cuenta de lo real, sino de la realidad misma como representación» (Rojas, s.f., 50). En otras palabras, el cuadro de lo cotidiano, la escena histórica, la imagen de la destrucción pierden su carácter de cotidiano, de histórico o de destructivo, pero se exhiben en cuanto cuadro, escena e imagen.



Demian Schopf. *La moral del juguete*, de la serie *La revolución silenciosa* (2002). Murciélago disecado con piezas de maqueta de Hawker Hunter, 13 × 18 cm. Colección del artista.

serie de los ángeles arcabuceros de *La revolución silenciosa* de Demian Schopf se suma la taxidermia de un murciélago con piezas en miniatura de un Hawker Hunter, modelo de la aeronave que bombardeó La Moneda en 1973.

Devolver la imagen como imagen arcaica de la violencia desde lo alto en el nombre del ángel requiere de una mirada, de una imagen que sabe acerca de las imágenes que se barajan sobre la destrucción. En otras palabras: existe un repertorio iconográfico para visibilizar lo que se requiere visibilizar. Sin embargo, al tamizarlo por la ironía, adquiere la sospecha de la iconoclastia, pero ¿con respecto a qué? Si la realidad es ironizada como representación, ¿por qué aún un juguete del ángel? ¿Qué rol juega junto a sus pares en diminutivo, a saber, soldaditos, avioncitos y camioncitos? Lo que es posible sustraer de la imagen es la representación de la violencia como representación. Mediante el encuentro descrito con la obra de Norton Maza no solo se advierte el problema de la mediación de la destrucción, sino también la mirada ya establecida en las mediaciones o las construcciones y reconstrucciones de una imagen que ha primado sobre la historia más que la historia misma.



Jorge Tacla, *Identidad oculta 25* (2013).
Óleo y polvo de mármol sobre tela,
162 × 198 cm. Colección Il Posto.

La destrucción en pintura, o la ciudad en llamas en Jorge Tacla

Una mirada que acopla tanto la destrucción ejercida como la presenciada sería testigo de su propio borramiento. Por el contrario, la imagen exige una justa distancia para volver visible la destrucción, para dar lugar a la contemplación. El paisaje de la destrucción aparece ante la mirada que percibe la verticalidad de la violencia. Desde las muecas irónicas en las escenas descritas en Norton Maza, me interesa ahora surcar el cielo pictórico del bombardeo a La Moneda en Jorge Tacla. Esta imagen se revela en distintos momentos de su obra plástica, cuya figuración más icónica —quizás— se expone en *Identidad oculta 25*, una pintura del 2013 en la que se ofrece la imagen de La Moneda bombardeada entre manchones azules. La emulsión del fuego y el humo son creados por una intensa

imagen vidriosa, presentando desdibujadas las líneas arquitectónicas del edificio asediado por los bombarderos.

En 2021, *Identidad oculta 25* se expone en una muestra titulada *Historia natural de la destrucción*. El título de la muestra permite y sugiere volver a un texto aludido y contenido en el propio título: *Sobre la historia natural de la destrucción*, publicado en 1999 por Winfried Georg Maximilian Sebald. Cabe señalar que este libro también ha sido atendido en el contexto postdictatorial chileno para pensar en las implicancias del bombardeo a La Moneda. En un coloquio organizado en torno a los 30 años de la conmemoración del golpe de Estado, Andreas Huysen recordó los cuestionamientos que se realizaron a la obra de Sebald y la actualidad de su posicionamiento en torno a la guerra aérea, los terrores del pasado y los temores del futuro (2004, 333-43). Por su parte, Sebald (2003, 43) se ocupa de un vacío en la literatura alemana de posguerra con respecto a la magnitud de la devastación provocada por los bombarderos. Lo inédito y el tamaño de la destrucción vuelven aún más inquietante la pregunta, incluso si se pretende enmendar el trabajo de esa escritura ausente:

¿Por dónde habría habido que comenzar una historia natural de la destrucción? ¿Por una visión general de los requisitos técnicos, de organización y políticos para realizar ataques a gran escala desde el aire, por una descripción científica del fenómeno hasta entonces desconocido de las tormentas de fuego, por un registro patográfico de las formas de muerte características, o por estudios psicológicos del comportamiento sobre el instinto de huida y de retorno al hogar?

Las interrogantes de Sebald pueden ser compartidas tanto por la literatura como por las artes visuales y quien quiera representar la inconmensurabilidad del horror, el dolor y la violencia —la abstracción incuantificable del dolor humano y la abstracción cuantificable de los detalles técnicos—. Asimismo, pueden ser compartidas no solo por el carácter inédito de la destrucción masiva en el continente europeo, sino también por las heridas abiertas y frescas en otros territorios.

El nombre de la muestra de Tacla, así como el nombre del libro de Sebald, se relacionan a su vez a otros títulos que pretendieron dar muestra de la crueldad y la destrucción, tal como *La brevísima relación de la destrucción de las Indias* publicada por Bartolomé de las Casas en 1522, libro dedicado al rey Felipe II, en el que el sacerdote dominico no tarda en declarar: «Contar los estragos y muertes y crueldades que en cada una hicieron sería sin duda cosa difícilísima e imposible de decir, e trabajosa de escuchar» (citado en Burucúa y Kwiatkowski 2014, 26).⁸ El testigo de la destrucción, según las palabras de Las Casas, se sitúa en el lugar de quien no logra poner en palabras lo visto. Solo un fracaso representativo, un titubeo, puede representar (siempre como fracaso) la masacre. A su vez,

8 El límite de lo decible, como un factor recurrente y estructural de relatos e imágenes, ha sido estudiado por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski en la representación de masacres históricas. La inadecuación de los medios verbales y visuales para representar «lo ocurrido» suele ser recurrente, incluso como un gesto de cortesía y pudor; y pese a la diferencia sustancial en durabilidad y en primacía técnica en las masacres del siglo XX, las fórmulas para dar cuenta de suelen ser similares, ya sea como secuencias cinegéticas (o en cacerías), en expresiones infernales o en relatos martirizantes (2014, 47).

este asunto ha ocupado parte de las páginas que el pensamiento contemporáneo ha dedicado para discutir *lo irrepresentable*.⁹

Junto a la inadecuación representativa por parte del testigo y el asunto ético relativo a la posibilidad o la imposibilidad de lo representable y lo irrepresentable, existe también una imagen que sortea el propósito último de quienes ejercen la violencia (la supresión del resto o de algún testimonio del horror). El verdadero efecto de la catástrofe sería la falta incluso de vestigio, la exclusión incluso de la última huella que testifique la voluntad de destrucción. A propósito de la obra de Jorge Tacla y La Moneda bombardeada, Matías Celedón (2021, 8-9) escribe:

La destrucción de estos misiles aéreos, capaces de hacer desaparecer no solo el edificio, sino también sus escombros («el registro de la ruina»), reivindica una estrategia de dominación histórica a través de la supresión, la negación y el silenciamiento. Esa pulsión extrema, también presente en la violenta imagen

9 El debate en torno a la representación de lo irrepresentable ha sido especialmente álgido a partir de la exposición sobre las fotografías de los métodos de exterminio nazi por Georges Didi-Huberman, así como las críticas y textos vinculados a esta instancia. La masacre, en este contexto, no puede ser impensable pues fue operada y pensada por humanos; además, las fotografías se mantienen como testimonio pese al intento de erradicarlas (Didi-Huberman 2004). Respecto a esta discusión, se suele también citar y referenciar las sutilezas etimológicas con las que trabaja Giorgio Agamben para pensar en el testigo y su doble matriz, provenientes del latín: por un parte, refiere a un tercero que ha sido espectador de un hecho (*terstis*) y, por otra, determinaría a quien ha vivido y puede ofrecer testimonio de un acontecimiento (*supersptes*) (2005, 15). Ahora bien, el testimonio de quien ha vivido tales sucesos puede describirse también a partir de un fallo operativo, un carácter necesariamente fragmentado de la voz del testigo de la violencia, como un acercamiento angustiante de lo real que no vuelve un discurso imposible, sino que lo constituye de tal forma (Žižek 2009). De igual modo, y en esta línea, no se debe obviar cómo lo intolerable se desplaza ya no respecto al saber de los horrores o la violencia, sino que en la construcción de la víctima como «elemento de una cierta distribución de lo visible» (Rancière 2008, 100).

*de la tabula rasa colonizadora como en las quemas de libros o la desaparición forzada de personas, representa la manifestación más salvaje y devastadora del antagonismo entre memoria y olvido.*¹⁰

El bombardeo cifra una violencia —para Celedón— anacrónica, una violencia cuyo propósito es suprimir todo lo presente. Si la imagen del bombardeo remite a esa violencia anacrónica, ¿qué ocurre en la imagen que la representa una vez más, que la varía en su desdibujamiento? Matías Celedón señala: «En las pinturas de Jorge Tacla siempre hay un ruido de fondo, una cierta longitud de onda que parece afinar con ese temporal ensordecedor, el sonido acelerado de la destrucción» (2021, 12).

La pintura a la que accedemos es la imagen de un estruendo, pero la imagen de la ruina que aflora entre los añicos puede, a su vez, leerse en otra dirección a partir de su serialización. En este sentido, Florencia San Martín ha propuesto que en la imagen de La Moneda bombardeada existe una prefiguración y una saturación mediática con fines específicos: «Las imágenes se construyen y se masifican en la prensa incluso antes de los eventos, en una estrategia sin precedente para crear terror. Para crear, diríamos, un mundo hiperreal desde la ciencia ficción» (2021, 233). La ruina sería la forma y la fórmula para volver sobre esa «encandilada agonía» y sus temporalidades diversas (2016, 160). Dos lecturas adyacentes se extienden sobre la pintura de Tacla: la imagen como lo que resta de la violencia y la imagen como saturación que coincide con la temporalidad de la violencia. Ambas perspectivas se articulan a partir de la ruina, como un punto de paralaje entre lo queda o aquello que itera su presencia.

¿Cómo comprender la aparición de la imagen de La Moneda bombardeada en la pintura de Tacla? ¿Cómo comprender la emergencia pictórica de La Moneda? El punto en común entre las lecturas presentadas es que la respuesta yacería en la aparición de la ruina entre los escombros de ese ataque bélico. Si la preocupación inicial que condujo a esta pintura es la propia imagen de La Moneda bombardeada como metonimia del golpe de Estado y de la dictadura cívico-militar, el asunto ahora se extiende

10 Una lectura sobre los juguetes en la clave de la simulación y la decolonización se encuentra en Salgado (2016).

hacia la domesticación de la mirada que produjo esa imagen. En la obra de Tacla se presenta la fricción entre referente y representación, un problema que palpita en la propia imagen de La Moneda bombardeada, cuya representación puede enmarcarse en la deriva del ejercicio de la pintura y su configuración con tópicos previos.

Además de las discusiones establecidas en la contemporaneidad, también resulta pertinente volver sobre un momento en el que lo irrepresentable denominó, más bien, un problema específico para las prácticas pictóricas. Victor Stoichita ha estudiado lo irrepresentable desde la fórmula del *lochi di foco*, o «la ciudad en llamas», un motivo típico en la pintura italiana de los siglos XVI y XVII. Mientras en la contemporaneidad la discusión sobre lo irrepresentable ha tenido como foco lo intolerable o el *cómo* se pretende mediar un acontecimiento, en la representación de la ciudad en llamas lo irrepresentable guarda relación con un fenómeno que la visión humana no logra captar y que la pintura pone en imagen, sin traicionar el embrollo de su exposición (2009, 90). Lo irrepresentable, desde esta perspectiva, en lugar de plantear un litigio ético, subraya la destreza técnica de quienes franquean los límites ópticos. Es el elogio de quienes pueden pensar la detención o un desafío para quienes practican la pintura u otras artes plásticas. Pero al ser la ciudad lo que se pone en escena —una ciudad en llamas—, la representación surte efectos entre la simetría de las formas excedentes como el humo y el fuego y la historia representada en los lindes del cuadro. En este sentido, el tópico de la ciudad en llamas resulta un tópico y no un género por su dificultad clasificatoria, dado que toma como referentes al cuadro histórico y al paisaje. Como si entre las llamas y el humo, el paisaje y la historia se fundieran (Stoichita 2009, 100).

Paisaje e historia —sin profundizar en los matices de su propio campo— adquieren en la imagen la distancia precisa para formar un pasado o un horizonte. Entre ambos, es la noción de ruina la que puede urdir un espacio en común, pues tiene la cualidad de transmutar en paisaje lo que se tiene a la vista, así como cifrar en un fenómeno visual el paso del tiempo. La ruina, en efecto, no refiere solo a los síntomas propios de la fatiga material producto del paso del tiempo, sino que manifiesta la sustracción de la actividad humana de lo que en otro tiempo habría gozado de uso. En un artículo que data de febrero de 1907, Georg Simmel señala la conexión entre paisaje y ruina: «el encanto de la ruina radica en que

la obra del hombre se nos aparece como un producto de la naturaleza» (2013, 46). Una historia natural de la destrucción, entonces, no es el relato secuencial que llevó a la destrucción, porque es efecto de la destrucción. Es la aparición de los escombros y los vidrios trizados como objetos de la naturaleza. Al hablar de historia natural no se sugiere la existencia de un lugar de la naturaleza en la historia, sino se subraya la pérdida de lugar de los artefactos humanos y su adjudicación por parte de la naturaleza; en otras palabras, la historia natural refiere a que la vida puede persistir más allá de las formas simbólicas e, incluso, que las formas simbólicas pueden resistir a la muerte real (Santner 2006, 17).

Si la imagen del golpe obtura la narración y representación de la historia, si solo nos resta una imagen ahí donde la historia no tiene sitio, es porque aun la propia imagen ha llegado a comparecer como ruina de esa historia. No es otra, acorde a Eduardo Cadava, la condición de la imagen: «la imagen es siempre, al mismo tiempo, una imagen de la ruina y de la imagen en ruinas» (Cadava 2015, 58-59). El encanto de la ruina bien puede ser un deleite para los paseos románticos, pero no es lo que observamos en la pintura de Jorge Tacla ni mucho menos en las escenas de Norton Maza. La historia natural de la destrucción no es en este caso la conquista de la naturaleza de los enseres humanos, sino que el arrojamiento a la naturaleza misma del despojo humano, de la destrucción como hecho corriente. El *golpe* ha persistido en ese paisaje que lo sustrae como historia y lo incluye en el orden de lo natural. Advertir en La Moneda en llamas la variable pictórica de lo irrepresentable distingue los marcos iconográficos que le otorgan legibilidad de antemano. No se conoce a la imagen en la forma de lo inédito.

Arte en Chile, paisaje y violencia

En los paródicos versos de su «Ars Poétique», de 1984, Rodrigo Lira articula —lo que se podría denominar como— el influjo del terror en lo inanimado a causa de la agresión técnica desde lo alto: «Paredes de Oído! / cae un Rocket pasa un Mirage / los ventanales quedaron temblando». Son los ventanales, y no otra cosa, lo que quedó temblando después del bombardeo. Estos versos contienen lo que se ha tratado en este ensayo: en ellos se encuentran tanto la mueca irónica como la sensibilidad de una imagen vibrante o temblorosa, aquello que tanto en Maza como en Tacla compone una imagen de la destrucción. Existe un encuadre fruto de la

violencia, una manera de ver luego de la caída de un misil y su espejismo. Letras e imágenes temblorosas que responden a los temblores del aire. Si en la obra de Maza los ángeles aparecen junto a aquellos elementos que producen la violencia desde lo alto, es porque el ángel puede ser testigo y artífice de la destrucción. Pero incluso ante ese testigo, la pintura puede desdibujar la certeza del golpe, no en tanto supone un falseamiento del horror o una relativización de la violencia, sino que en tanto diluye la imagen en la memoria con las operaciones de la memoria misma. En Tacla asistimos a la difuminación de lo que implica el recuerdo de una imagen impregnada en la retina de la historia.

A partir de lo expuesto, es posible establecer al menos dos conjeturas en torno a la imagen del bombardeo a La Moneda, tanto sobre lo que implica en la práctica artística en Chile, en los cruces de paisaje y violencia, como sobre lo que implica su saturación como expresión sagrada, en los cruces entre estética y política.

Primero. En la historia del arte chileno, acorde a lo planteado por Guillermo Machuca, no se advierte un interés específico por la épica, por aspectos bélicos o, de lleno, por el vínculo posible entre guerra y arte, a excepción de dos momentos o tradiciones. La primera fue —y aquí Machuca sigue a Antonio Romera— el albor republicano; la segunda, un poco más inquietante para el espectador actual, es la relación con la dictadura cívico-militar (2008, 12). Las obras que se encontrarían en este último conjunto, ante todo, elaborarían imágenes para mediar con la crudeza, en su explicitud o en su disimulación. Esta aseveración debe graduarse con una segunda afirmación categórica del crítico de arte, en la cual señala que, entre los géneros pictóricos presentes en la historia del arte chileno, el paisaje es el que ha mantenido mayor regularidad: «El paisaje chileno ha resultado históricamente alucinante como imagen, pero catastrófica como memoria» (2011, 179). Leer estos dos pasajes de Guillermo Machuca, luego del recorrido de este ensayo, permite levantar la siguiente tentativa: en las mediaciones de la imagen de La Moneda en llamas comparece la excepción del arte chileno con su regularidad.

Segundo. Félix Duque propuso que el ataque a las Torres Gemelas marcó el inicio del fin de la época contemporánea (una época que pretendió contener a todas las demás épocas): «Después del 11-S, el

postmodernismo está herido de muerte. El horror no puede ya obtener la inquietante presencia *ubicua* del terror. Un terror que pareciera ofrecerse en estado puro, como si fuera un terror sagrado» (2004, 90). Ocupar el poder desde arriba es ocupar la vacante de una violencia sagrada y reguladora, por ello quien triunfa en lo alto triunfa aun sobre la gallardía del oponente. Con la distancia suficiente, es posible observar cómo la interpretación del 11-S chileno se ha enmarcado a partir de esa imagen de un ataque aéreo como una interrupción a la *desmesura* del gobierno de la Unidad Popular. Si esta precisión llega a tener un grado de verdad, tal imagen impregnada en la historia contiene efectos que todavía no hemos acabado de comprender, un sortilegio del cual aún es necesario desprenderse. La violencia de esa imagen no solo está en el hecho de que pueda o no pueda ser representada, sino que en la violencia misma que esa imagen le ha hecho a lo que vemos, a lo que conocemos, a lo que esperamos de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. 2005.

Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III.
Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera. Pre-Textos.

Badiou, Alain. 2014.

«La idea comunista y la cuestión del Terror». En *La idea de comunismo. The New York Conference (2011)*, editado por Slavoj Žižek y traducido por Juan Gorostidi Mungia y Francisco López Martín, 7-20. Akal.

Burucúa, José Emilio, y Nicolás Kwiatkowski. 2014.

«Cómo sucedieron estas cosas». *Representar masacres y genocidios*. Katz.

Bosteels, Bruno. 2014.

«Sobre la cuestión cristiana». En *La idea de comunismo. The New York Conference (2011)*, editado por Slavoj Žižek y traducido por Juan Gorostidi Mungia y Francisco López Martín, 49-71. Akal.

Cadava, Eduardo. 2015.

La imagen en ruinas. Traducido por Cecilia Bettoni. Palinodia.

Celedón, Matías. 2021.

«Control de daños». En *Historia natural de la destrucción*, 7-13. Il Posto. Catálogo de la exposición.

Chamayou, Grégoire. 2016.

Teoría del dron. Traducido por Leonardo Eiff. Futuro Anterior Ediciones.

Didi-Huberman, Georges. 2004.

Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Traducido por Mariana Miracle. Paidós.

Duque, Félix. 2008.

Terror tras la postmodernidad. Abada.

Gombrich, Ernst. 1998.

«Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística». En *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, versión castellana de José María Valverde, 1-11. Debate.

Huysen, Andreas. 2004.

«Legados de la guerra aérea: de Dresden a Bagdad». En *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, editado por Nelly Richard, 333-43. Universidad ARCIS.

Machuca, Guillermo. 2008.

Alas de plomo. Ensayos sobre arte y violencia.
Ediciones Metales Pesados.

— 2011.

«Paisaje chileno». En *El traje del emperador. Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*, 173-89. Ediciones Metales Pesados.

Márquez Osuna, Francisco. 2017.

«La moral del juguete de Baudelaire y las maneras estético-sagradas de la mirada». *Interpretatio. Revista de hermenéutica* 2 (1): 53-69.

Norton Maza: la máquina. 2010.

Arte+Corporación. Galería Patricia Ready. Catálogo de la exposición.

Oteíza, Teresa. 2009.

«Diálogo entre textos e imágenes: análisis multimodal de textos escolares desde una perspectiva intertextual». *D.E.L.T.A.* 25: 664-77.

Oteíza, Teresa, y Derrin Pinto. 2008.

«Agency, responsibility and silence in the construction of contemporary history in Chile and Spain». *Discourse & Society* 19: 333-58.

Rancière, Jacques. 2008.

«La imagen intolerable». En *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon, 85-104. Manantial.

Richard, Nelly, ed. 2004.

Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro. Universidad ARCIS.

Rojas, Sergio. s.f.

«El contenido es la astucia de la forma». En *Chile, arte extremo. Nuevas tendencias en el cambio de siglo*, editado por Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas, 37-76. S.e.

— 2001.

«La visualidad de lo que falta: historia e imagen». En *Pensar en/la postdictadura*, editado por Nelly Richard y Alberto Moreiras. Editorial Cuarto Propio.

— 2024.

«¡Empezaron a bombardear La Moneda!». En *El pasado no cabe en la historia*, 183-90. Palinodia.

Salgado, Gabriela. 2016.

Jorge Tacla. Traducido por Kit Maude. Ediciones Puro Chile.

San Martín, Florencia. 2016.

«Antes, durante y después de las ruinas: Las identidades ocultas de Jorge Tacla». En *Jorge Tacla. Señal de Abandono*, editado por Candace Moeller y Paula Barría, 127-60. Ediciones Metales Pesados.

— 2021.

«Paisajes de Ciencia Ficción». En *Los archivos de Jorge Tacla*, editado y traducido por Virginia Gutiérrez, 195-233. Ediciones de Arrabal.

Santner, Eric L. 2006.

On creaturely life: Rilke, Benjamin, Sebald. University of Chicago Press.

Sebald, Winfried Georg. 2003.

Sobre la historia natural de la destrucción.
Traducido por Miguel Sáez. Anagrama.

Simmel, Georg. 2013.

Filosofía del paisaje. Casimiro.

Sloterdijk, Peter. 2006.

«Aerimotos». Introducción a *Esferas III. Espumas.*
Traducido por Isidoro Reguera, 75-236. Siruela.

Stoichita, Víctor. 2009.

«Lochi di foco. La ciudad en llamas en la pintura del Cinquecento».

En *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*. Traducido por Anna Maria Coderch, 79-103. Cátedra.

Terror and the Sublime. Art in an Age of Anxiety. 2009.

Crawford Art Gallery. Catálogo de la exposición.

Žižek, Slavoj. 2009.

«El manto ensangrentado del tirano». En *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Traducido por Antonio Antón Fernández. Paidós.

Juan D. Cid Hidalgo (Concepción, 1973) es licenciado en Educación, profesor de español, magíster en Literaturas Hispánicas y doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, además de profesor asociado del Departamento de Español de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción. Durante la última década ha desarrollado docencia e investigación en la línea de los denominados estudios interartísticos, en específico, las materializaciones narrativas de las artes visuales. Creó el grupo de investigación Literatura y artes visuales. Sobre tránsitos curadurías y montajes, plataforma desde la cual ha liderado proyectos como «Pintura, écfrasis y ficción narrativa. Cinco novelas chilenas del siglo XX» y «Aproximación interartística a la literatura latinoamericana de los últimos 50 años», además de participar como coinvestigador en «Poéticas en torno a las ruinas en la literatura latinoamericana de los últimos años» y «Diálogos paisajistas entre las escrituras de Nathaniel Hawthorne, Virginia Woolf y José Donoso».

Mariela Fuentes Leal es licenciada en Educación, profesora de español, magíster en Literaturas Hispánicas y doctora en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, además de investigadora posdoctoral en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Yale y profesora asociada del Departamento de Español de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción. Ha sido profesora visitante en las universidades de Stony Brook (Nueva York), Complutense de Madrid y Freiburg (Alemania). En los últimos años ha liderado proyectos transdisciplinarios de cooperación internacional que abordan las relaciones entre literatura, memoria y política, patrocinados por ANID y FONDECYT. Entre dichos proyectos destacan «Crítica y reflexión desde la poética de las ruinas en la literatura latinoamericana» y «Reflexión y resistencia desde la poética de las ruinas de Germán Marín». Ha publicado capítulos de libros y numerosos artículos en revistas especializadas de Chile, Argentina, Brasil y Francia, entre otros.

CHILE O MUERTE (1974), CHILE AYER HOY (1975): UNA COLISIÓN DOCUMENTAL¹

**JUAN D. CID HIDALGO
MARIELA FUENTES LEAL**

-
- 1** La investigación que da origen a este ensayo responde al proyecto Fondecyt Regular 1240675, «Aproximación interartística a la literatura latinoamericana de los últimos 50 años», con el Dr. Juan D. Cid Hidalgo como investigador responsable. Una parte significativa de este trabajo fue esbozada en el proyecto «Poéticas en torno a las ruinas en la literatura latinoamericana de los últimos años» (VRID2022000505INV) cuya investigadora principal es la Dra. Mariela Fuentes Leal y en el proyecto «Memorias instantáneas. Fotografía, literatura y patrimonialidad» —ambos de la Universidad de Concepción—, cuyo investigador principal es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo y cuya coinvestigadora es la Dra. Mariela Fuentes Leal.

RESUMEN

En las siguientes páginas nos detendremos en dos proyectos iconotextuales antagónicos de memoria visual acerca de la dictadura chilena (1973-1990). En ambas propuestas documentales, el acto de memorización del pasado es central para determinar curatorialmente el despliegue de la imagen fotográfica y de la inscripción textual que buscan sublimar, desde su militancia ideológica y política, el estado de la cuestión social puesta en crisis en el momento de la intervención militar violenta de Pinochet. En *Chile o muerte*, el tratamiento inmersivo de las imágenes de Armino Cardoso dan cuenta de una perspectiva heroica y entusiasta del asunto social y colectivo; en tanto, en *Chile ayer hoy*, las vyeristas y publicitarias imágenes, encargadas a la Editorial Nacional Gabriela Mistral (ex Quimantú), exhiben un afán higienizador y refundacional que embosca a los espectadores mediante la brutal actualización del miedo al presente.

Se podría decir que la división dentro de la curaduría —entre la gestión y el control de obras públicas (ley) y la cura de almas (fe)— estuvo presente desde el principio. Los curadores siempre han sido una curiosa mezcla de burócrata y sacerdote.

Tim Clark. Conversaciones curatoriales

No cabe duda de que la controversia entre posiciones ideológicas irreconciliables es propia de los proyectos nacionales que de tanto en tanto buscan hacer tabla rasa de un modelo para instalar otro. Dicho en términos de Michel Foucault, al ir contra un modelo de dominación para promover otro ética, política e ideológicamente mejor, estamos cambiando un modelo de dominación por otro: «Mi posición es que no tenemos que proponer. Desde el momento en que se "propone", se propone un vocabulario, una ideología, que no puede tener sino efectos de nominación» (2000, 110). Esta situación, *grosso modo* y consciente de que puede ser reductiva, es la que experimentamos en la década del setenta, en los años de la Unidad Popular y en los años de dictadura militar de Augusto Pinochet.

El golpe de Estado del martes 11 de septiembre de 1973 fue el hito brutal que dio fin a un asedio constante de la democracia cultivada —como veremos desde la perspectiva de las artes visuales—, en un país esperanzado, hospitalario, lúdico, generoso, ilusionado y noble; capaz de salir en defensa de su líder, con la precariedad de su naturaleza frente al blindado monstruo exterminador.

En las siguientes páginas nos dedicaremos al estudio de una controversia mediada por dos textos documentales e iconotextuales poco conocidos —o recordados— en la historia cultural chilena. Nos referimos a los libros *Chile o muerte* (1974) del escritor Germán Marín y el fotógrafo luso Armindo Cardoso, y a *Chile ayer hoy* (1975), de autoría desconocida, aunque podemos adelantar que su responsabilidad es la del espíritu golpista de Pinochet que pretendió higienizar la violencia, el despojo, la

arbitrariedad y la muerte de quienes resistieron el golpe de Estado, además de trabajar intensamente en la imposición de un régimen político y social a la medida de los tiempos.²

Ambos textos, profusamente ilustrados, dan cuenta del reconocimiento —pareciera intuitivo y por lo tanto arriesgado— de un cambio epocal que tiene que ver con la asunción de la imagen como un dispositivo creador de realidad(es) que, en principio, por su sencillez mimética, explicitaría sin más su nuevo estatus epistemológico. W. J. T. Mitchell, en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994), declara que las imágenes en la contemporaneidad exigen los mismos derechos que la letra, los mismos derechos de significar, de ser leídas, decodificadas y apreciadas sin ubicarlas por debajo del prestigio de la escritura y sin entenderlas como ilustración del texto,³ sino como un afluente de información directa y contundente.

-
- 2** Recomendamos el muy interesante trabajo «La implantación del modelo. La alquimia entre liberalismo económico, autoritarismo y conservadurismo político (1973-1981)», tercer capítulo de *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)* de Manuel Gárate Chateau (2014). En este plano de coordinación estatal, el modelo de organización del poder constitucional que adopta el gobierno «entrante» cobra enorme importancia para la sostenibilidad y perdurabilidad del régimen autoritario.
- 3** Vale decir, que las imágenes no sean concebidas como parásitos del texto o que su relación con los textos sea de mera correpetición, sino más bien exacerbar su autonomía de significar sin la necesidad de un soporte canonizado y sin subordinación al soporte lógico por antonomasia, la *parole*. Peter Burke, en su afamado libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, y a propósito del menoscabo epistemológico de la fotografía —al menos en la disciplina histórica tradicional—, es categórico cuando apunta: «Son relativamente pocas las revistas de historia que contienen ilustraciones, y cuando las tienen, son relativamente pocos los autores que aprovechan la oportunidad que se les brinda. Cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario. En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones» (2005, 11).

En las dos publicaciones estudiadas, las imágenes, como recurso multimodal, evidencian la concepción de un proyecto iconotextual manifiesto en la confección de un texto pictorial combativo —en el caso de *Chile o muerte*—, drástico, impetuoso y acometedor que, desde la perspectiva documental o testimonial, busca exhibir (inscribir y proclamar) los excesos de la violencia asumida por los militares y los grupos políticos que apoyaron la insurrección castrense. El cambio radical del paisaje nacional, alcanzado primero por la fuerza golpista y luego por la legitimización de sus líderes en la conformación de la Junta Militar, logró imponer un clima de tranquilidad artificial sostenido por un argumento tradicional de las derechas políticas: el orden y la imposición del peso de la noche portaliano. Por otro lado, *Chile ayer hoy* se ubica en las antípodas de la propuesta de Marín y Cardoso, fundamentalmente porque a partir del mismo estímulo realidad «lee» mañosamente los acontecimientos desde una perspectiva que cancela o banaliza el acto de violencia estatal al que fue sometido todo un país, por medio de la fuerza desmedida, incontenible, arrolladora y desbordada que mutiló bárbaramente el cuerpo social y cultural de Chile.

Ambos proyectos iconotextuales, entonces, despliegan discursivamente imágenes testimoniales en busca de conjurar la muerte en cuanto inscripción memorial que escudriña el acto de recordar y evocar, a la vez que actualizar, en las generaciones futuras, aquellas escenas conflictivas de una historia reciente que, a cincuenta años, aún se problematiza y convive con la generación de los padres y de los hijos de la dictadura. Las imágenes, *pharmakon* del olvido (Derrida 1975, 91-261), son disputadas por estos dos proyectos reivindicatorios muy cercanos al conflicto que los origina, de tal modo que la colisión documental (además de argumental) queda en evidencia al mismo tiempo que la discrepancia, entre otros, con el afán de construir lo real, que como señala Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido*, apunta a que «la realidad tan solo se forma en la memoria» (1987, 182). Nosotros creemos que además se inscribe en las materialidades, en los cuerpos, palpantes o no, en las calles, en los estadios, en regimientos, en las casas, en las islas, en cárceles, retenes y comisarías, en el fondo del mar, en socavones, en las psiquis y en los agujeros negros del trauma, en los silencios.

Prolegómenos

W. J. T. Mitchell explicita los efectos del desproporcionado influjo de las imágenes en la comunidad, destacando que ellas nos hablan y miran a través de un rostro. Leemos con algo de asombro: «Las imágenes son cosas que han sido marcadas con todos los estigmas de la personalidad: exhiben tanto cuerpos físicos como virtuales; nos hablan, a veces literalmente, a veces figurativamente. No presentan solo una superficie, sino un rostro que mira al espectador» (1996, 72; la traducción es nuestra). La imagen, entonces, en cuanto soporte de una inscripción, de una marca, de un estigma, nos enfrenta a un estímulo que exhibe precisamente el rastro y los vestigios de aquello apuntado o referido en sí misma.⁴

En el ámbito fotográfico que nos ocupa, cobra importancia la interrogación, que no necesariamente tiene que ver con el relato plástico (aquello susceptible de ser descrito a partir de la mirada) sino con otros elementos de mayor calado o envergadura en la línea de la conmoción emocional del espectador frente a un estímulo realidad reconocible, cercano, experimentado, contiguo y próximo que paraliza a través de los ojos de ira del arma fratricida del poder que circula y acecha como el viento —«desde donde quiere»— a los ciudadanos de la polis quebrantada. André Bazin en *¿Qué es el cine?* encuentra una bella forma de explicar lo señalado cuando subraya que «no se trata de fotografiar un tiburón,

4 Paul Valéry, en «Centenario de la fotografía», discurso pronunciado en el Gran Anfiteatro de La Sorbona el 7 de enero de 1939, describe una suerte de polaridad que distancia palabra e imagen y la inscripción (o huella) asume una mayor consideración que la descripción. El poeta, ensayista y pensador francés advierte: «De esta manera, la existencia de la fotografía nos comprometería más bien a dejar de querer describir aquello que puede, en sí mismo, registrarse; y es necesario reconocer que, en realidad, el desarrollo de este procedimiento y de sus funciones tiene por consecuencia un tipo de exclusión progresiva de la palabra por parte de la imagen» (28).

sino el peligro» (1990, 50).⁵ Por otro lado, en el capítulo 2 del libro *De la fotografía*, el curador Gabriel Bauret advierte la relación entre emoción, conciencia de cambio, tiempo y ausencia/presencia de la muerte: «En este caso, el tiempo juega un papel fundamental, especialmente desde el punto de vista de las emociones, puesto que la fotografía está asociada con la toma de conciencia de la desaparición e incluso de la muerte» (2016, 25). *Chile o muerte* testimonia el asedio de esta en las coordenadas de Chile, las fotografías buscan sublimar el carácter heroico de la comunidad escrutada por la fuerza, en la medida que la muerte es conjurada por las convicciones ideológicas y políticas —y por tanto democráticas— de una parte del país que se ubica frente al tanque blindado para impedir

5 El radical cambio de perspectiva frente a la imagen en sus distintas materializaciones y variantes (pintura, fotografía, cine, TV, etc.) sostiene con fuerza la tesis de Mitchell respecto de la relación vinculante entre representación verbal y visual. En su texto leemos una categórica sentencia: «Lo que las imágenes quieren, entonces, no es ser interpretadas, descifradas, adoradas, destruidas, expuestas, desmitificadas o fascinar a sus espectadores. Puede que ni siquiera quieran que se les conceda subjetividad o personalidad por parte de comentaristas bien intencionados que piensan que la humanidad es el mayor cumplido que podrían hacerles a las imágenes. Lo que las imágenes quieren en última instancia, entonces, es simplemente que se les pregunte qué quieren, con la comprensión de que la respuesta bien podría ser: nada en absoluto» (Mitchell 1996, 82; la traducción es nuestra).

la arrolladora y destructora fuerza letal del Estado (imagen 1).⁶ El lente de la cámara, la obturación, los límites del plano, la mirada mediatizada por el dispositivo mecánico radicaliza el carácter inmersivo del trabajo de Cardoso que nos enfrenta, en primera persona, a los acontecimientos, a la historia que se está escribiendo en ese mismo instante consagrado.

Parafraseando a Mitchell, tendríamos que decir que la visión tiene tanta importancia como el lenguaje en el proceso de mediación social en que convergen, y, por lo tanto, que las imágenes exijan o aspiren a los mismos derechos⁷ que el lenguaje escrito pareciera comprensible y hasta plausible si aterrizamos la reflexión teórica a un soporte bien específico como lo es la fotografía en su variante documental, lo que, por cierto, no significa en ningún caso que la dimensión estética no esté presente, viva y latente.

La fotografía, en tanto, captura del instante, recorte de la realidad y forma de contención del pasado, subvierte o llama la atención sobre el cambio o ampliación del radio de acción o estatuto de las imágenes en la medida en que las entendemos como instantáneas memoriales que

Imagen 1. *Chile o muerte* (1974). Germán Marín y Armino Cardoso.

-
- 6 La presente descripción no puede sino recordarnos una de las más célebres fotografías del siglo XX, aquella de Charlie Cole en la plaza de Tiananmen captada el 4 de junio de 1989. En ella vemos a un manifestante de pie frente a una línea de varios tanques cuyo poderío militar fue puesto en jaque por un cuerpo lleno de convicciones democráticas. Esta fotografía —a la cual se le atribuyeron los títulos *Tank Man* (*El hombre del tanque*) o *The Unknown Rebel* (*El rebelde desconocido*)— visibilizó en Occidente las arbitrariedades de un gobierno absolutamente alejado del pueblo y sus necesidades. Las imágenes que comenzaron a circular en aquel período nos dejaron una serie de registros, como la del hombre desconocido frente al tanque, pero también aquella imagen de una multitud con lienzos de protesta y pancartas; en una de ellas leemos un desolador ultimátum del pueblo chino: «Dame democracia o dame la muerte».
- 7 Al respecto, Susan Sontag, en su clásico texto *Sobre la fotografía*, señala: «A menudo se invocan las fotografías como ayuda para la comprensión y la tolerancia. En la jerga humanista, la mayor vocación de la fotografía es explicar el hombre al hombre. Pero las fotografías no explican; reconocen. Robert Frank se limitaba a ser honrado cuando declaró que “para producir un auténtico documento contemporáneo el impacto visual tendría que ser tan fuerte como para anular la explicación”» (2006, 159-60).

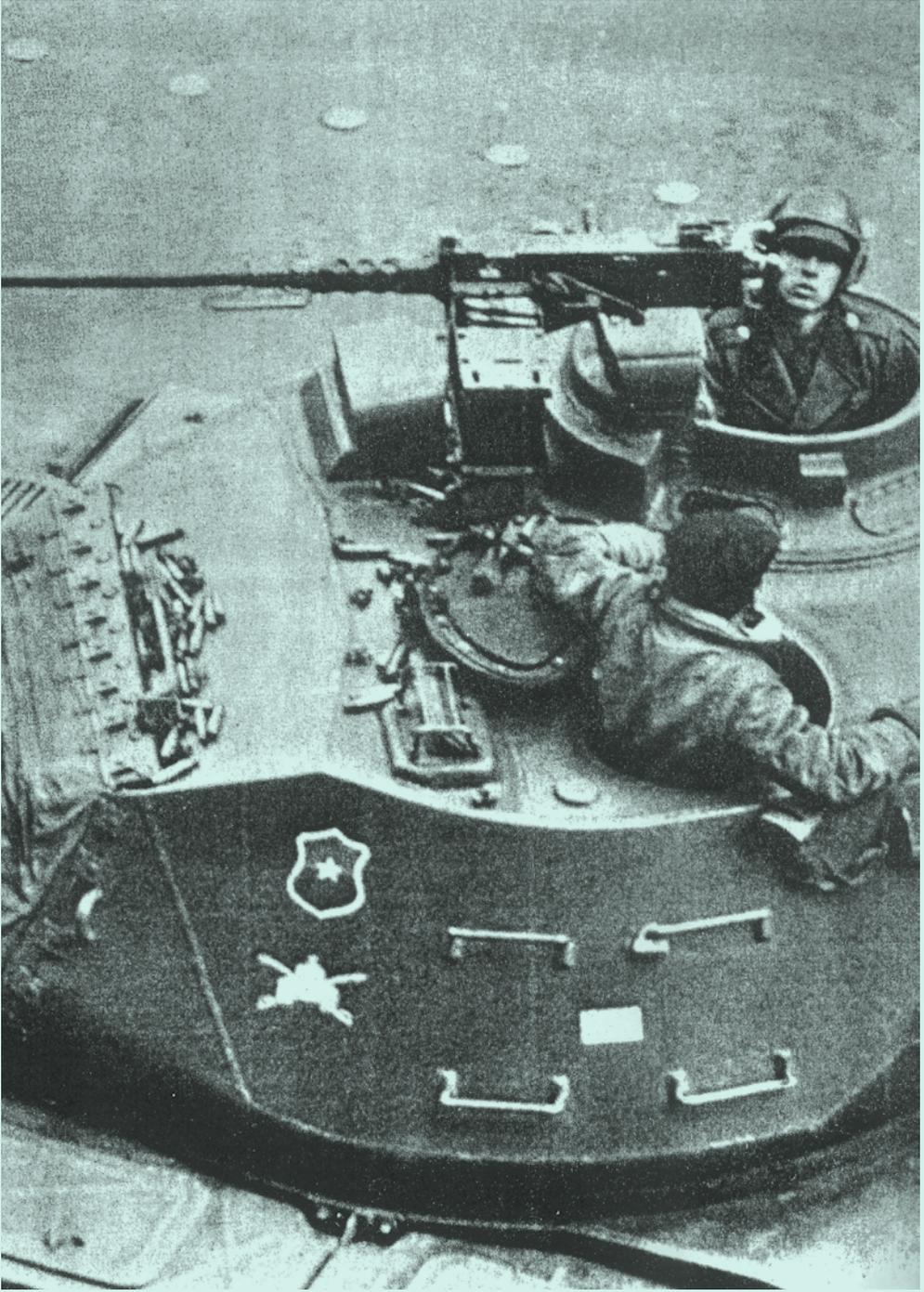




Imagen 2. *Chile o muerte* (1974). Germán Marín y Armino Cardoso.

otorgan al estímulo realidad obturado en el lente analógico la categoría de inscripción, huella, registro, documento y archivo, lo cual, como apunta el crítico Roberto González Echevarría, genera o crea ficciones a partir de sí (2000, 238).

Andreas Huyssen, en «Medios y memoria», contrasta a la vez que complementa la discusión de Mitchell cuando agrega: «No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total. Eso es algo que tiene en común con las palabras» (2009, 15-16). La comunidad de imagen y palabra, como veremos, es material fundamental para la concreción del volumen compuesto por un narrador y un fotógrafo.

En las publicaciones escogidas para nuestro corpus, las fotografías, en cuanto archivos susceptibles de ser curatorizados, comportan un saber que lo emparenta a la idea de que la literatura construye, despliega y almacena un conocimiento alterno sobre la realidad; así, «[c]omo el archivo, la novela atesora saber» (2009, 62), agregamos nosotros un saber orientado, direccionado o instrumental a la curaduría proyectada —en este caso en colisión directa— sobre dicho material o fuente testimonial.

En este sentido creemos que la labor curatorial sobre cualquier especie de archivo puede ser definida como una práctica autoritaria y provocadora, o como subrayaría Jacques Derrida, «una violenta iniciativa de autoridad» (Derrida et al. 2002, 106) cuya finalidad narrativa —en su reordenamiento, montaje, justificación y distribución— es resistir el olvido y preservar la memoria. El proyecto propagandístico e higienizador *in situ* de la Junta de Gobierno desplegado en las páginas de *Chile ayer hoy*, entonces, contrasta severamente con el proyecto testimonial incriminatorio que sostiene *Chile o muerte* desde la lejana Ciudad de México.

Montserrat Huguet, en *Historia y pensamiento en torno al género* (Derrida et al. 2002, 106), propone algunos alcances —al documento y al archivo— de enorme interés para la reflexión acerca de una materialización documental bien específica como la fotografía y su labor como fuente de inscripción sobre el lienzo del tiempo. Su argumentación se origina alrededor de la meditación sobre la finitud, sobre el tiempo como fondo de la reconstrucción histórica del pasado: «El tiempo sin vestigios solo sería un delirio indescifrable ya que, sin materia que atestigüe la experiencia de los hombres esta sería poco menos que nada. Documentar pues el tiempo es ponerlo en movimiento con el propósito de que se nos haga visible» (49-50).

En el contexto de nuestra investigación tendríamos que marcar distancia de esta aseveración sobre la movilidad del tiempo que generan los documentos. Creemos que el acto de atestiguar asociado a la función del documento requiere, al menos, una revisión que relativice esta tentación teórica que plantea Huguet.

Si bien las fotografías o archivos gráficos documentales las concebimos como hitos, marcas o inscripciones, más bien lo que percibimos es que ellas buscan cifrar, cerrar, clausurar, inmovilizar, domesticar aquel recorte de la realidad factual (re)producido con un dispositivo mecánico analógico, extensión del órgano ocular y de su función primordial, la mirada. Lo exhibido, entonces, detiene el tiempo, lo inmoviliza, congela el instante y lo transforma en un argumento, en una prueba, testimonio, una señal, una revelación, un vestigio, un rastro, un indicio, una huella, una voluntad de resistencia al olvido y aprecio por el porvenir. André Bazin, a propósito de la distinción entre cine y fotografía, es contundente cuando

subraya que «la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción» (1990, 28-29). En esta misma línea sobre de la inmovilidad de la fotografía y su carácter memorial, sostenido fundamentalmente por la ausencia de movimiento, Susan Sontag declara: «Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen» (2006, 27); en relación a su estatismo vinculado con el tiempo y la finitud, es categórica cuando apunta que las fotografías son *memento mori* y disolución del tiempo.⁸

En tanto, sobre la verosimilitud del registro fotográfico (Hine [1909] 1980), su rol memorial específico (Le Goff 1991), su ficcionalidad (Fontcuberta 1997), el agenciamiento emocional de sus «lectores/espectadores» (Kossoy 2014; Bauret 2016), su capacidad de referir la historia (Burke 2005), de inquirir a los hechos (Del Río 2021; Amar 2005), denunciar, exhibir la realidad (Bazin 1990) e incluso reciclarla (Sontag 2006), podemos señalar con Picasso, quien declaró para la revista neoyorquina *The Arts* (1923) que «El arte es una mentira que dice la verdad» (De Zayas 1923, 319).⁹ Joan Fontcuberta aporta significativamente a esta discusión en *El beso de Judas. Fotografía y verdad* cuando señala:

8 «Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo» (25).

9 Vale la pena señalar además que, en esta entrevista, el artista plástico más importante del siglo XX también pronuncia una de las frases más perturbadoras respecto de la relación del artista con el exterior, cuando señala que no busca, sino que encuentra. «Difícilmente puedo entender la importancia que se le da a la palabra investigación en relación con la pintura moderna. En mi opinión, buscar no significa nada en la pintura. Encontrar es lo importante. A nadie le interesa seguir a un hombre que, con los ojos fijos en el suelo, pasa su vida buscando la cartera que la fortuna debería poner en su camino. Aquel que encuentra algo, sin importar lo que sea, incluso si su intención no fuera buscarlo, al menos despierta nuestra curiosidad, si no nuestra admiración» (De Zayas 1923, 319; la traducción es nuestra).

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad. (1997, 15)

Pareciera, entonces, que más importante que la veracidad de los hechos recortados e inmovilizados de la realidad es el «testimonio ocular» (Burke 2005, 17), la más atávica reacción frente a una pseudopresencia y a una ausencia (Sontag 2006, 33) que se exhibe ante los ojos de los espectadores, mediatizada por la obturación del dispositivo y por el encuadre privilegiado por el gestor.¹⁰ No obstante, Gabriel Bauret, en el texto antes citado, nos entrega una visión no del todo articulada con una mirada teórica interartística como la que seguimos en este y otros textos de nuestra autoría, vale decir, y en oposición al clásico prestigio del texto sobre la imagen, el destacado curador opta por transferir el reinado de la palabra a la imagen, fundamentalmente por creerla más veraz que el texto escrito.

La dimensión ética apelativa que uno y otro proyecto iconotextual busca, se sostiene fundamentalmente en la apropiación ideológica de un hito histórico, en que la verosimilitud no está en cuestión: las fotografías de Armindo Cardoso y las utilizadas en el texto *Chile ayer hoy* son básicamente las mismas, aunque en el libro de 1975 se contrastan, o montan, con el deber ser propuesto por la Junta Militar que apela al orden y a la tranquilidad, al equilibrio impostado e impuesto por la fuerza. La descripción de este escenario concuerda con la severa declaración del fotógrafo

10 Otra de las ideas propuestas por Paul Valéry en el discurso a propósito del Centenario de la fotografía, responde a una condicionante que este dispositivo tecnológico ha impuesto a medida que se ha impuesto o masificado su uso: «La fotografía acostumbró a los ojos a esperar aquello que debían ver, y en consecuencia a verlo; y los instruyó a no ver lo que no existe, y que veían claramente antes de ella» (28).

estadounidense Lewis Hine: «Aunque las fotografías no mientan, los mentirosos pueden fotografiar» ([1909] 1980, 111; la traducción es nuestra).

Chile o muerte. Instantáneas elegíacas

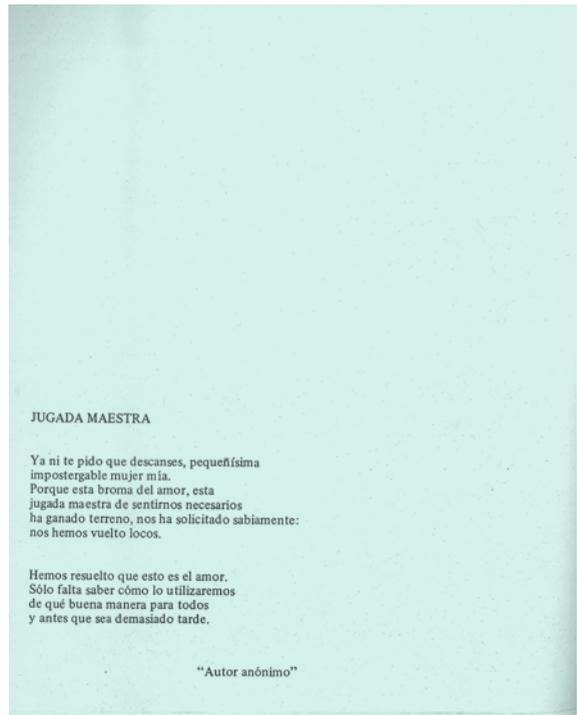
En «Hechos vividos. Un tesoro enterrado», Faride Zerán advierte: «En el Chile de inicio de los años setenta, cuando Allende llegó a La Moneda, en un proceso democrático que nos habla de vía chilena al socialismo, de empanada y vino tinto, de tocar el cielo con las manos, Armindo Cardoso retrata también la épica de un pueblo que se quiere protagonista y se asume como tal» (2017, 70). Esa epicidad identificada en el trabajo fotográfico de Cardoso se sostiene en principios éticos ineludibles que también se vieron violentados por la feroz dictadura militar chilena.

En *Chile o muerte*, publicado en México mientras Chile comenzaba los años más duros de la dictadura, podemos reconocer una decisión curatorial bien definida¹¹ que dice relación con mantener el anonimato de los poetas, artistas visuales e intelectuales cuyas obras fueron incorporadas en este trabajo iconotextual: poemas como «Jugada maestra» de Omar Lara; «Danubio azul» de Manuel Silva Acevedo y un fragmento de «Círculo de blog» de Waldo Rojas (ambos inéditos al momento de su inclusión en *Chile o muerte*); el poema «A la clase media» de Enrique Lihn y otros como «Luciano Cruz», «Urna (4-XI-70)» y «Como plantar un aroma» (a los que definitivamente no pudimos reconocer su filiación), todos ellos fueron usados como argumentos de resistencia ante la ignorancia de las armas.

El libro, iracundo a ratos (imágenes de tanques y vehículos policiales atacando a civiles, mujeres en llanto frente a la pérdida del líder), sentimental y tierno en otros (imágenes de grupos de personas felices en manifestaciones callejeras, niños y sus familiares, la cercanía del presidente Allende con ciudadanos cualquiera), proyecta miedo y desolación en ocasiones

11 Por cierto, podemos sumar la adopción de un formato más cercano al álbum que a un texto narrativo o cronístico, la falta de numeración de las páginas, el privilegiar el uso de imágenes al corte, la composición de collage por momentos, el cuidado manejo de los espacios en blanco y el régimen de inventario. Todo esto evidencia la conciencia absoluta que los autores tuvieron al momento de exhibir el trauma del golpe de Estado.

Imagen 3. *Chile o muerte* (1974), Germán Marín y Armindo Cardoso.



y, en otras, tranquilidad y paz ilusionante. El mismo fotógrafo refrenda lo expuesto en *Armindo Cardoso. Un otro sentimiento del tiempo. Chile, 1970-1973* cuando subraya: «En la cima de ese gran movimiento estaba el presidente Allende, médico, político y revolucionario, ídolo de los trabajadores que recordaban el juramento que había hecho, aún muy joven, de dedicar la vida a las luchas sociales» (2017, 11). En esta misma sintonía, y junto a Gabriel Bauret, podríamos reconocer en el ejercicio fotográfico una especie de tránsito desde el descubrimiento del mundo a una suerte de apostilla que puede realizar a la historia y sus hitos (2016, 25-26).

Los resultados del trabajo sobre un estímulo realidad dado, obturado, enmarcado y suspendido en el tiempo, certifica verazmente la existencia de lo que exhibe, dirá Bauret. Esa forma de conocimiento o informe visual que se muestra ante los ojos busca agenciarse con un interlocutor que comparta la evaluación. «Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio» (Bazin 1990, 28). Con todo, el registro visual



MANO-DUR A
PRESIDENTE
CON-LOS-MOMIOS
FACISTAS
ASESINOS Y
MARICONES

perturba el orden, altera y trastorna el relato canonizado sobre aquello «revelado» en el rectángulo de papel, agita al espectador y al sistema documental del que se hace parte.

El iconotexto de Marín y Cardoso busca exponer, exhibir, revelar, poner ante los ojos una línea argumental sólida respecto del cambio de una sociedad hospitalaria y esperanzada, anterior a la violencia estatal, y una sociedad que resiste el embate fratricida con la fuerza de las convicciones. Dicho despliegue conceptual y performativo fue configurando una visualidad memorial irrefutable. No obstante, la decisión programática de ambos creadores fue, sin dudas, asombrosa y desconcertante, desde el momento en que resuelven no explicitar la violencia a través de imágenes de muerte, sangre, cuerpos abatidos y mutilados, martirio, suplicio o tortura. Creemos que dicha elección tiene que ver con evitar que el carácter heroico del pueblo se vea minimizado por la máquina de guerra y su ferocidad. La irracional diferencia entre la máquina de guerra molecular y la estatal (Deleuze 2020) se morigera cuando la imagen fotográfica no satura la representación de la violencia, sino controla su paso y contiene su devastadora fuerza simbólica al contraponer textos poéticos, grabados, fotografías familiares, publicidades, panfletos, etc., que ponen en relevancia la resistencia minorizada, el contrapoder.

En este sentido caben todas las dudas respecto de la función referencial de la fotografía frente a conflictos humanitarios como guerras o catástrofes naturales. En las antípodas de Cardoso y Marín se encuentra el fotógrafo neerlandés Chas Gerretsen, célebre gráfico de guerra que, en su estadía en Chile —entre enero y septiembre de 1973—, registró la caída de la Unidad Popular y la asunción del régimen del dictador Augusto Pinochet. Sus registros, sus archivos visuales, su inquisitiva y provocadora mirada quedó plasmada en una colección dura y difícil de resistir por su contenido impetuoso y feroz. Singularmente feroz son las imágenes de la serie *El tancazo* y, por supuesto, *Golpe de Estado*, reproducidos en el libro *Chile. El archivo fotográfico 1973-1974*, publicado en el año 2023. No obstante, su fotografía más conocida es *Pinochet en la Gratitud Nacional*, tomada el 18 de septiembre de 1973 en el *Te Deum* ecuménico. La imagen presenta al dictador mirando la cámara, con brazos cruzados y lentes

oscuros, gorra en la piernas y con un rictus severo y amenazador.¹² La producción de Koen Wessing (1942-2011), fotógrafo holandés signado como el develador de las atrocidades del golpe militar chileno al mundo, también se vale de la exhibición explícita para conjurar el horror de la muerte fratricida que expone la violencia ejercida, los cuerpos sin vida y la moral abyecta del perseguidor. Estos dos fabulosos fotógrafos buscan el golpe de efecto directo, explícito y demoledor de la fuente y del archivo inequívoco; una de las posibles maneras de enfrentarse al pasado, al trauma de la violencia y de la desaparición. Cardoso, en cambio, deja fuera de su encuadre al tiburón para exhibirnos el peligro en manos de otro ser, de otro hombre, de otro hermano.¹³

12 Para este libro, Chas Gerretsen seleccionó —de su enorme acervo fotográfico— una serie de imágenes, muchas de ellas inéditas, con la intención de memorizar el pasado y de sostener una responsabilidad ética a pesar del dolor que pueda ocasionar: «Espero que las imágenes pasen a formar parte de la memoria histórica y política de Chile, y que este libro, como recuerdo del pasado, ayude a las generaciones futuras a no cometer los mismos errores» s.p. El mismo artista, en el prefacio, apunta a esta dimensión cuando señala que varias personas, a través de redes sociales, le pidieron que dejara el pasado en paz: «Por favor, deja de publicar tus fotos. No quiero recordar, quiero olvidar y que no me recuerden este horrible período» s.p. Dichas palabras parecieran darle la razón a Susan Sontag cuando señala que las imágenes fotográficas brindan modos paródicos de posesión del pasado, del presente, y, por cierto, del futuro; por lo tanto, y a pesar del desconsuelo, la aflicción y la angustia, el retorno a la imagen, al testimonio o memoria visual no es otra cosa más que una forma deontológica de construir la utopía, el principio esperanza. En palabras de Ernest Bloch, «el futuro contiene lo temido o lo esperado; según la intención humana, es decir, sin frustración, solo contiene lo que es esperanza» (2004, 27).

13 Armindo Cardoso en «Chile, 1970-1973» verbaliza los alcances de su proyecto gráfico durante sus días en Chile y su labor como fotógrafo del presidente Allende y de la Unidad Popular: «La experiencia determinante que viví y los lazos afectivos que me ligaron para siempre a Chile son hoy, para mí, motivo de orgullo al ver el reconocimiento de mi trabajo. Que su preservación permita a las generaciones futuras, dentro y fuera de Chile, conocer los rostros de multitudes unidas en torno a Allende, el rostro del propio Allende y de los que lo acompañaron en su deseo de cambio, así como todos aquellos a quien él quiso ofrecer dignidad y a quien yo tuve la fortuna de fotografiar» (2017, 13).

Chile ayer hoy. Higienización publicitaria

A dos años del golpe militar y a un año de la publicación de *Chile o muerte*, comienza a circular *Chile ayer hoy* (1975), libro que comparte las mismas inquietudes curatoriales que el trabajo de Marín y Cardoso. Comparten el formato cuadrado, su carácter iconotextual y una cuidada diagramación; sin embargo, existen algunas variantes de suyo interesantes: su orientación temática es el orden, el equilibrio y la armonía; es un texto sencillo, si se enfrenta a la complejidad teórica o artística del volumen de Marín y Cardoso, y su registro se funda en la consigna breve, con textos epigramáticos en español, inglés y francés, que pretenden persuadir sin más. De algún modo se presenta como una obra refundacional que deja en evidencia el contraste del pasado reciente, desordenado, inquieto y peligroso, y un presente en que el orden, la quietud y la tranquilidad han venido a instalar un régimen constructor del futuro, el progreso y la tranquilidad política.

El título del volumen, *Chile ayer hoy*, se compone de la yuxtaposición de tres términos sin marcas conectoras. La ausencia de la conjunción copulativa «y», así como la ausencia de nexos de otro orden exacerba esa idea de la yuxtaposición sin más de un régimen político (estímulo realidad que moviliza la creación del texto), en que los límites temporales no son determinantes para dar cuenta de la fractura institucional.

La composición de la portada enfrenta, bajo el nombre del país, casi al corte de la página, dos momentos temporales cercanos: al optar por el color rojo para ayer, marca la huella del dolor, la sangre, el fuego, la muerte a partir de una fotografía que da cuenta de un episodio de violencia perpetrado por un solo sujeto, a distancia tal que se hace imposible su identificación; bajo la palabra hoy, en tanto, la nítida imagen de una mujer con dos pequeños en los brazos —ajustada a un encuadre iluminado y en plano medio— permite el reconocimiento de los sujetos perfectamente delineados y sin dar pie a equívocos (imagen 5). Cabe hacer notar también que la imagen de la escena incendiaria aparece con sus límites o bordes desdibujados, dando la apariencia de una fotografía vieja o deteriorada por el tiempo, si no quemada o salvada del fuego. En la imagen 6 vemos el plano general de una avenida en Santiago de Chile, espacio de circulación calmo, como cualquier otra urbe global

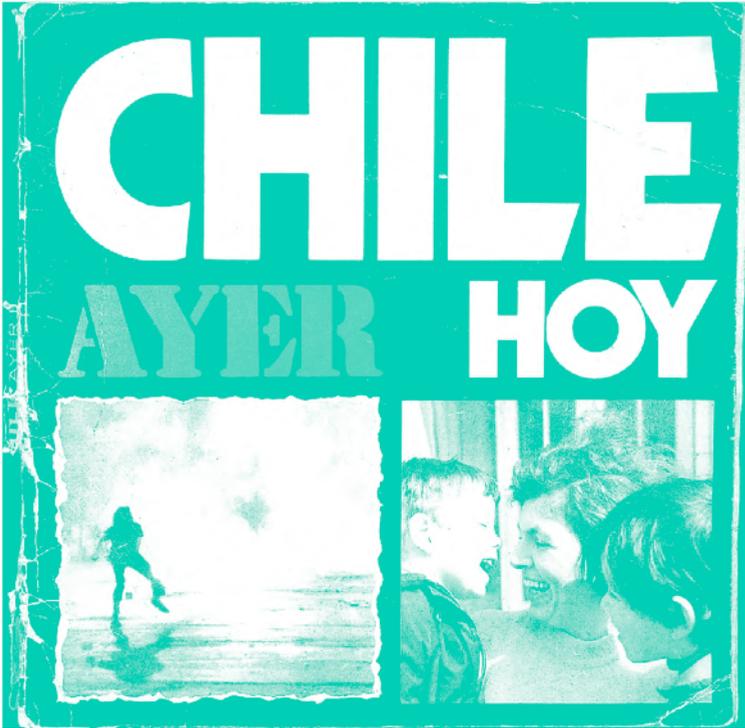


Imagen 5. Chile ayer hoy (1975).



hoy

Los ciudadanos viven en la confianza y tranquilidad que Chile por naturaleza tuvo hasta la llegada de la camarilla comunista

today

The citizens live with confidence and peace. These were the main characteristics of Chile until the communist movement came to power

aujourd' hui

Les citoyens vivent dans la confiance et la tranquillité habituelles au Chili jusqu'à l'arrivée de la bande marxiste

Imagen 6. Chile ayer hoy (1975).

preocupada por ofrecer un clima propicio para el desarrollo y el progreso del capital. Por último, se orienta o circunscribe la interpretación de la imagen con el mismo mensaje en tres idiomas: «Hoy. Los ciudadanos viven en la confianza y tranquilidad que Chile por naturaleza tuvo hasta la llegada de la camarilla comunista / Today. The citizens live with confidence and peace. These were the main characteristics of Chile until the communist movement came to power / Aujourd'hui. Les citoyens vivent dans la confiance et la tranquillité habituelles au Chili jusqu'à l'arrivée de la bande marxiste».

Cercano a un folleto turístico que exagera las condiciones aspiracionales de un lugar revelado, *Chile ayer hoy* polemiza contundentemente con *Chile o muerte*: si en esta última sus autores pretendían conjurar el mal, la abyección de las acciones de quienes, por la fuerza exterminadora de la armas, despojaron a Chile de su institucionalidad, la publicación del gobierno militar construye una campaña demonizadora del mundo de izquierda y de su más cercana expresión: la Unidad Popular. La dignidad del pueblo valiente, decidido, no entregado a la dominación de los uniformes de camuflaje verde contrarresta con las higienizadas fotografías que deliberadamente ilustran otro Chile, uno aspiracional, en que el progreso, el desarrollo y el bienestar parecieran haber surgido mágicamente. Susan Sontag nos ayuda a comprender este paradójico accionar cuando subraya: «Las fotografías brindan modos paródicos de posesión: del pasado, el presente, aun el futuro» (2006, 233-34).

Fotografías de ordenados niños en sus salas de clase escuchando al profesor, carpinteros abstraídos en sus faenas, grupos de gente vitrineando por las calles, disfrutando de las plazas junto a sus hijos, expeditas vías de tránsito, los jubilados en compañía de palomas y siestas al mediodía son evidencias gráficas del cambio ocurrido en el país, sobre todo porque la composición del libro dispone que en la página izquierda con fondo negro se exhiba el ayer (el pasado combativo lleno de violencia callejera y de una sensación de inseguridad), para así imponer permanentemente una realidad maniquea entre bien y mal, dejando al lector cual voyerista que observa culposamente las escenas frente a él. Los textos parasitan de las imágenes —que ocupan prácticamente toda la página— al momento de pronunciarse sobre el estímulo referido: «Ayer. La bandera chilena junto a la obligada de la URSS» (imagen 7) contrasta con «Hoy. La bandera está

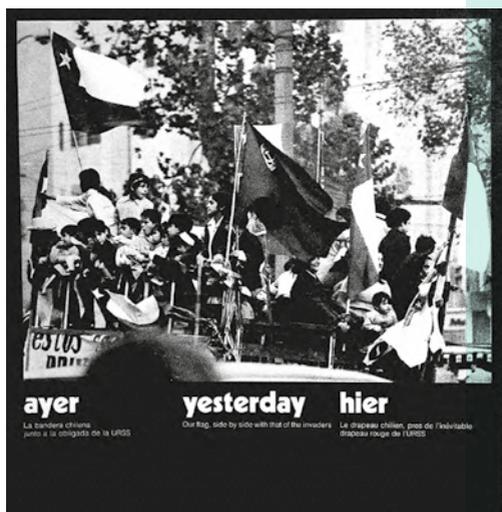


Imagen 7.
Chile ayer hoy (1975).



Imagen 8.
Chile ayer hoy (1975).

en su lugar / Today. Our honour has been reestablished / Aujourd'hui. Le drapeau est a sa vrai place» (imagen 8).

Así como en *Chile o muerte* la fotografía es inmersiva, vale decir, compromete al espectador como un agente en primera persona, volviéndolo testigo y agente de lo referido en la imagen, en *Chile ayer hoy* la imagen fotográfica se vincula con sus espectadores de un modo descomprometido, distante, como si su participación en el circuito comunicativo se restringiera a la observancia lejana —algo miedosa o culposa—, a una relación voyerista en que el estímulo realidad observado se percibe como ajeno, y, por consiguiente, apenas circunstancial. Momentos como «Ayer. Obreros conducidos en manadas a permanentes "concentraciones", por las que eran pagados para defender al presidente de "algunos chilenos", como se hacía llamar Salvador Allende» (imagen 9) y «Hoy. Los obreros, todos los hombres de Chile tienen una gran tarea: Trabajar para hacer de su país una gran nación» (imagen 10) dejan en evidencia el complejo agenciamiento de los espectadores de esta obra productadura.

En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, el destacado historiador del arte francés Georges Didi-Huberman resalta

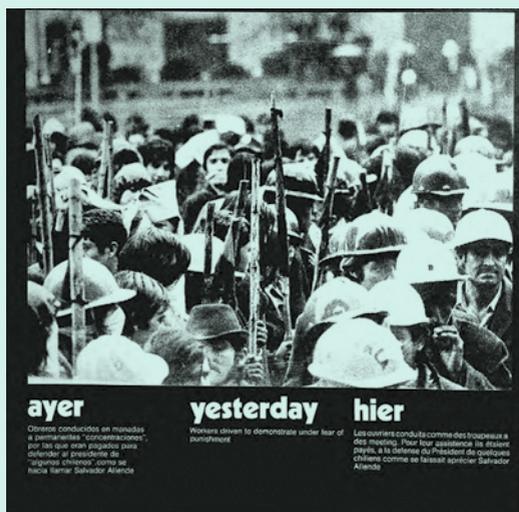


Imagen 9.
 Chile ayer hoy (1975).



Imagen 10.
 Chile ayer hoy (1975).

precisamente este comportamiento de apertura de las imágenes y de sus receptores cuando subraya que las imágenes ejercen una especie de poder o potencia sobre los cuerpos que se enfrentan a ella: «las imágenes, desde luego, tienen una historia; pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma —un malestar—, una desmentida más o menos violenta, una suspensión» (2011, 48-49). *Chile ayer hoy*, entonces, exagera el síntoma de manera que la fotografía asume una perentoriedad que transfiera al *voyeur*, al observador, en una lógica persuasiva que desmiente, oscurece e invisibiliza el terror subterráneo latente apenas a dos años del golpe militar, que pretende ser clausurado en su poder exterminador.

Los archivos fotográficos curatorizados en el proyecto higienizador son dispuestos o inscritos en el lienzo del tiempo, donde se vinculan con otros para fabular el porvenir, el mañana, el futuro (ver imágenes 7 y 8). En *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997), Jacques Derrida evidencia la problemática entre archivo y temporalidad al señalar que:

La cuestión del archivo no es una cuestión del pasado, de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, solo lo conoceremos en tiempo futuro. Quizás. (1997, 36)¹⁴

Chile ayer hoy, iconotexto ideológico refundacional confeccionado para generar tranquilidad, para higienizar la imagen exterminadora del gobierno golpista frente al país y frente a los ojos extranjeros —de ahí la traducción de las consignas y de la exhibición de una realidad del pasado y otra del presente—, ratifica el objetivo del libro que dice relación con que la paz, la tranquilidad y el progreso impuesto por el gobierno de facto han superado la improductividad, el desorden y la pereza del gobierno de la Unidad Popular. El texto final que acompaña a una fotografía del paseo peatonal de Santiago, donde se erige una publicidad de Gucci, declara sin más: «Hoy. Los ciudadanos viven en la confianza y tranquilidad que Chile por naturaleza tuvo hasta la llegada de la camarilla comunista».

Esa relación voyerista que percibimos entre imágenes y sus virtuales espectadores, entonces, explica el ejercicio de desplazamiento del miedo a las imágenes de «prosperidad» —aquellas dispuestas en las páginas derechas en que el fondo blanco y la ausencia de violencia proyecta una especie de paz y regocijo—; ejercicio que desprovee de su fuerza simbólica a aquellas fotografías llenas de fuego, humo, tanquetas y civiles armados con piedras y bombas incendiarias. Con ello, el proyecto publicitario del gobierno de facto amplía su base de respaldo a partir del engaño, el miedo y la mentira.

14 Didi-Huberman, ahora en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, añadirá que los archivos provocan una «doble tensión: hacia el futuro, por los deseos que convoca, y hacia el pasado por las supervivencias que invoca» (2002, 284).

Al cierre

Chile o muerte y *Chile ayer hoy* ponen en cuestión la sentencia de Walter Benjamin quien sitúa a la fotografía como el primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario (1989, 61-83), puntualmente porque se juegan por dos posiciones documentales antagónicas que colisionan y operan para registrar, inscribir y memorizar el pasado, de tal modo que el olvido sea conjurado. El registro visual que determina la captura de un instante y su eternidad, impone a la fotografía un acto ético en la medida que ese hecho encontrado y exhibido en la película se incorpore a una batería argumental respecto del tiempo presente y sus vicisitudes. Además —dirá Elizabeth Jelin—, «las cuentas con el pasado quedan abiertas porque hay crímenes y daños que no pueden ser reparados y todo intento de resolución está condenado al fracaso. Quizás, lo específico de la memoria es que sea abierta, sujeta siempre a debates sin líneas finales, constantemente en proceso de revisión» (2012, 17). Uno y otro iconotexto, entonces, nos observa y nos exige una toma de posición final o parcial entre vida o muerte, entre guerra y paz, entre ayer y hoy, entre Chile o muerte; de otro modo, y aunque parezca anacrónico, «el pueblo tarde o temprano tendrá la última palabra» (1974, s.p.).

BIBLIOGRAFÍA

Amar, Pierre-Jean. 2005.

El fotoperiodismo. La marca editora.

Bauret, Gabriel. 2016.

De la fotografía. La marca editora.

Bauzá, Hugo. 2015.

Sortilegios de la memoria y el olvido. AKAL.

Bazin, André. 1990.

¿Qué es el cine? Rialp S.A.

Benjamin, Walter. 1989.

«Pequeña historia de la fotografía». En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, 61-83. Taurus.

Bloch, Ernest. 2004.

El principio esperanza. Trotta.

Burke, Peter. 2005.

Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. De Bolsillo.

Cardoso, Armindo. 2017.

«Chile, 1970-1973». En *Armindo Cardoso. Un otro sentimiento del tiempo. Chile, 1970-1973*, 10-13. Biblioteca Nacional de Chile y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Chile ayer hoy. 1975.

Editora Nacional Gabriela Mistral.

Clark, Tim. 2021.

Curator conversations. 1000 Words Photography Ltd.

De Zayas, Marius. 1923.

«Picasso speaks: A statement by the artist. Interview with Marius de Zayas». *The Arts*, vol. 3: 315-26.

Del Río, Víctor. 2021.

La memoria de la fotografía. Historia, documento y ficción. Cátedra.

Deleuze, Gilles. 2020.

Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-Textos.

Derrida, Jacques. 1975.

«La farmacia de Platón». En *La diseminación*, 91-261. Fundamentos.

— 1997.

Mal de archivo una impresión freudiana. Trotta.

Derrida, Jacques, Antoine de Baecque, Thierry Jousse, y Stéphane Delorme. 2002.

«El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida». Traducido por Antonio Tudela-Sancho. *Desobra [Pensamiento : Arte : Política]* 1: 93-106.

DIBAM. 2017.

Armindo Cardoso. Un otro sentimiento del tiempo. Chile, 1970-1973. Biblioteca Nacional de Chile y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Didi-Huberman, Georges. 2002.

La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Abada Editores.

— 2011.

Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo.

Flusser, Vilém. 2004.

Hacia una filosofía de la fotografía. Trillas.

Fontcuberta, Joan. 1997.

El beso de Judas. Fotografía y verdad. Gustavo Gili.

Foucault, Michel. 2000.

Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones. Alianza.

Gárate Chateau, Manuel. 2014.

La revolución capitalista de Chile (1973-2003). Universidad Alberto Hurtado.

Gerretsen, Chas. 2023.

Chile. El archivo fotográfico 1973-1974. Editorial RM.

González Echevarría, Robert. 2000.

Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. Fondo de Cultura Económica.

Hine, Lewis. (1909) 1980.

«Social Photography, How the Camera May Help in the Social Uplift». En *Classic Essays on Photography*, editado por Alan Trachtenberg. Leete's Island Books.

Huguet, Monserrat, y Carmen González Marín. 2010.

Historia y pensamiento en torno al género. Dykinson.

Huysen, Andreas. 2009.

«Medios y memoria». En *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, compilado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor, 15-24. Paidós.

Jelin, Elizabeth. 2012.

Los trabajos de la memoria. Instituto de Estudios Peruanos.

Kossov, Boris. 2014.

Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica. Cátedra.

Le Goff, Jacques. 1991.

El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Paidós.

Marín, Germán, y Armino Cardoso. 1974.

Chile o muerte. Editorial Diógenes.

Mitchell, William John Thomas. 1994.

Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. University of Chicago Press.

— 1996.

«What do pictures really want?». *October* 77: 71-82.

— 2017.

¿Qué quieren las imágenes? Sans Soleil Ediciones.

Proust, Marcel. 1987.

À la recherche du temps perdu I. Gallimard.

Sontag, Susan. 2006.

Sobre la fotografía. Alfaguara.

Valéry, Paul. 2010.

«Centenario de la fotografía». Traducido por Ricardo Téllez Girón López. *Elementos. Ciencia y Cultura* 17 (78): 27-33.

Zerán, Faride. 2017.

«Hechos vividos. Un tesoro enterrado». En *Armando Cardoso. Un otro sentimiento del tiempo. Chile, 1970-1973*, 71-73. Biblioteca Nacional de Chile y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Daniela Hermosilla Zúñiga (Santiago de Chile, 1983) es licenciada en Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, diplomada en Teoría del Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y doctora en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Actualmente desarrolla su investigación postdoctoral sobre revistas independientes de literatura y arte en el sur de Chile con el patrocinio de la Universidad Austral de Chile (Fondecyt 2023-2024). Es investigadora asociada en el grupo Arte, Globalización, Interculturalidad (AGI) de la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Es autora del libro *Revistas de artista. Reflexiones desde su legado documental* (Ediciones Metales Pesados, 2023) y coeditora, junto con Gabriela Urrutia da Bove, del libro *Caballo de Proa. Edición facsimilar completa 1981-2013* (Kultrún/Ediciones UACH, 2024). Sus principales ejes de investigación son editorialidad, arte y archivo; memorias colectivas, nuevas historiografías y contramemoria.

**LA CUECA SOLA (1978-1990).
ENTENDER UN TRAUMA
COLECTIVO DESDE SU
IMAGINARIO CULTURAL**

DANIELA HERMOSILLA ZÚÑIGA

RESUMEN

Desde mediados del siglo XX comienza la consolidación del vasto campo multidisciplinar de los estudios de la memoria, que proponen, particularmente en el mundo académico, diversas discusiones y debates en torno a las ideas de memoria histórica, memoria colectiva, individual, cultural, a la ausencia, al trauma, al olvido, a la pos-memoria, a la contra-memoria, y muchos otros conceptos elaborados desde diferentes perspectivas de estudio. Mediante los estudios de la memoria, y con un énfasis en los procesos colectivos de la memoria traumática, este ensayo propone examinar la *Cueca sola* (Gala Torres, AFDD, 1978) como una expresión de denuncia política que logra movilizar la experiencia traumática individual a una esfera de memoria colectiva, a partir de la puesta en práctica de determinados códigos culturales comunes. Examinaremos este caso de estudio según la perspectiva feminista y pos-colonial de la historiadora del arte Griselda Pollock sobre los significados epistemológicos del trauma, situando el contexto político y el cuerpo en el centro del análisis, para así reflexionar acerca de las posibilidades de representación de una memoria traumática y de sus desplazamientos o transformaciones entre las dimensiones afectivas individuales, colectivas y culturales.

La memoria

Así como los estudios de la memoria corresponden a un extenso y multidisciplinar campo de estudio, las aproximaciones a las formas de representación de la memoria desde la teoría del arte también han requerido diferenciar y matizar subconceptos y perspectivas para lograr un acercamiento adecuado. Es por esta razón que, ya cuando comienzan a publicarse las primeras ideas sobre la memoria en el arte, a mediados del siglo XX, aparecen también los distintos contextos en los cuales ha sido preciso entender el proceso mnemónico. Así, surgen los conceptos de la memoria como trauma, la pos-memoria, la autobiografía, el álbum familiar, el paradigma del archivo, los museos como lugar de la memoria, etc., y en la medida en que las problemáticas de la memoria continúen siendo un eje interdisciplinar central en las sociedades contemporáneas, seguirán apareciendo nuevas —y cada vez más acotadas— perspectivas de estudio que intenten comprender y explicar la complejidad de la memoria y de su registro.

La representación de la memoria como trauma ha sido uno de los enfoques de análisis más utilizados y de los conceptos artísticos más trabajados desde el inicio de los estudios sobre la relación memoria-arte. El *trauma* en las artes visuales fue asociado, en un principio, a conflictos de carácter político o social y, por lo tanto, desde una memoria colectiva; más tarde se hará, además, una distinción de traumas personales, traducidos mediante una memoria y lenguaje individual. A su vez, los dos grandes objetos de estudio dentro de una *memoria traumática* en las artes visuales han sido el Holocausto y la fotografía como medio de memoria. El primero se ha considerado como el hito que da origen a la perspectiva de trauma en la memoria histórica, colectiva y social de las artes visuales. Ha sido, además, parte del concepto de *pos-memoria*, largamente desarrollado por Marianne Hirsch, el cual se refiere a la memoria traumática de aquellos que no vivieron directamente la experiencia propiamente tal (Hirsch lo utiliza principalmente para hablar de las «segundas generaciones» del Holocausto) (ver Hirsch 1999, 2008, 2022), pero se trata, sin dudas, de conceptos y perspectivas que podemos y debemos llevar a diferentes escenarios de conflictos bélicos o sociales.

La exploración sobre las posibilidades de representación de la experiencia traumática ha sido entonces una línea troncal que se ha hecho cargo de la memoria como experiencia individual y también social. En este escenario, el cuerpo ha tenido un rol fundamental en los procesos de exteriorización del trauma, del mismo modo que se ha convertido en un medio para abordarlo en su estado interno o psicológico. En ese sentido, tanto el cuerpo como el trauma se irán entrelazando en un permanente vaivén entre la dimensión de lo individual y de lo colectivo como cuerpo social.

En este ensayo nos centraremos en la traducción de la experiencia traumática y los posibles ejercicios de memoria individual y colectiva a partir de la noción de pertenencia, de identidad y del cuestionamiento de los procesos de construcción de memorias culturales, examinando el caso de la *Cueca sola* como objeto de estudio. Si, según el sociólogo francés Maurice Halbwachs (1925, 1950), el ejercicio de reconstrucción del pasado se lleva a cabo partir de las nociones de pertenencia a los diferentes grupos sociales de los cuales somos parte, podríamos decir que el trabajo de reconstrucción de un trauma se basa también en una pregunta identitaria, de pertenencia social y, por lo tanto, indisoluble a la memoria colectiva. Como lo señala Elizabeth Jelin:

La memoria es un elemento constitutivo del sentimiento de identidad, tanto individual como colectivo, en la medida en que es un factor extremadamente importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí mismo. (2009, 25)

A partir de una relación indisoluble entre trauma y memoria cultural y, por ello, de una noción de la experiencia íntima llevada a un escenario colectivo (social), este ensayo formula una reflexión en torno a los procesos de apropiación del trauma: ¿puede ser la reconstrucción de una experiencia traumática un gesto personal e íntimo?; en un contexto de conflicto social, el trauma ¿le pertenece al individuo o se convierte en un trauma colectivo?; ¿cuáles son los criterios a la hora de enfrentar la *reconstrucción del pasado* tanto desde una perspectiva íntima como cuando es llevada hacia una problemática de carácter social?; ¿de qué manera este proceso puede repercutir en la construcción de una identidad cultural?

Estas son cuestiones de las cuales diferentes teóricos se han hecho cargo, tales como Nelly Richard, Elizabeth Jelin, Suely Rolnik, Griselda Pollock o Hal Foster, y que abordaremos mediante el análisis de ciertas estrategias utilizadas para enfrentar la memoria traumática en contextos de represión política y social, desde las experiencias (traumáticas) íntimas, colectivas, y de aquellas experiencias llevadas hacia el imaginario cultural.

Se propone entonces observar el significado cultural que adquiere la representación de una herida colectiva, y para ello nos detendremos en el caso de la *Cueca sola*, música compuesta en 1978 por Gala Torres y representada por el grupo folclórico de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) desde ese mismo año hasta la actualidad. Analizaremos cómo, en un escenario de crisis social, la *Cueca sola* adquiere un significado profundamente ligado a una identidad cultural.

El trauma

Pero empecemos por la definición del objeto de estudio: el trauma.

Según Griselda Pollock, el término, en su origen griego, era utilizado como una expresión médica que hacía referencia a aquello que atraviesa el cuerpo. La palabra fue luego adoptada por la psicología a finales del siglo XIX como una metáfora sobre el daño «físico» en la psiquis humana producto de algún evento extremo externo (2013, 2). El trauma psicológico responde entonces a aquella experiencia que la psiquis no es capaz de procesar.

La cultura de la memoria, señala Andreas Huyssen, ha dirigido su atención al trauma desde la década de los noventa, dentro del contexto que él ha llamado «la obsesión cultural por la memoria» (2002, 16). Rápidamente, como lo plantean Jill Bennett y Rosanne Kennedy, lo que pudo haber sido un fenómeno propio del fin de siglo pasó a instalarse como un campo interdisciplinar llamado estudios del trauma (*Trauma Studies*), consolidado como tal tras el ataque terrorista en Estados Unidos en 2001, con el cual la disciplina se abre hacia nuevas nociones del trauma, tales como la empatía, el trauma nacional o la tragedia global (2002, 5).

Los estudios del trauma —como disciplina nacida en el corazón occidental— han centrado el Holocausto como un emblema de experiencia

traumática del siglo XX y, por lo tanto, como un símbolo de las narraciones y testimonio del trauma en la cultura contemporánea, aunque ya rápidamente se han ido incorporando perspectivas poscoloniales mediante la observación y análisis de otros acontecimientos históricos-políticos no occidentales que, debido a su naturaleza violenta y opresiva, han esparcido experiencias traumáticas entre quienes les ha tocado vivirlos. Esto comprende, además, la noción del trauma como una rama nueva de la política cultural en la cual se incluyen los testimonios de minorías sociales, es decir, ha sido un nuevo campo de voz para comunidades indígenas, negras, latinas, para la política de agrupaciones feministas o de LGTBIQ+, en fin, voces que han sido marginadas política, social y culturalmente. Como lo explica Griselda Pollock:

El objetivo de los estudios sobre el trauma es la necesidad de los individuos y de las culturas, de diferentes maneras, de hacer frente a las «heridas» que, según nuestras teorías del trauma, engendran sintomatologías como la compulsión a repetir y actuar. El trauma nos posee y habita. (2013, 1; la traducción es mía)

Para continuar su análisis sobre la implicancia del trauma en las artes, Pollock propone cinco propiedades intrínsecas a este: *perpetual presence* («presencia perpetua»), *permanent absence* («ausencia permanente»), *irrepresentability* («irrepresentabilidad»), *belatedness* («retraso») y *transmissibility* («transmisibilidad») (2013, 2). Según este esquema —y para continuar con la idea de trauma según la perspectiva feminista, psicoanalítica y estética de Pollock—, diremos en primer lugar que, en su aspecto temporal («presencia perpetua»), el trauma no se ubica en un tiempo o espacio preciso, pues se instala en la psiquis del sujeto sin poder ser localizado (fenómeno con el que trabajó durante gran parte de su trayectoria la artista brasileña Lygia Clark). En segundo lugar, debemos considerar el trauma como algo intangible, de ahí la idea de la «ausencia»: se trata de una fuerza invisible capaz de gatillar profundas emociones de melancolía, violencia o depresión, entre otras.

La tercera de las propiedades rescatadas por Pollock se ha discutido desde diferentes perspectivas, aunque todas parecen coincidir en la misma afirmación: el trauma no es representable, pues cuando hablamos

de trauma no nos referimos al evento traumático (este puede ser su origen), sino a lo que Hal Foster ha señalado como el agujero en la psiquis (2001, 140) o lo que la perspectiva psicoanalítica lacaniana ha denominado como *lo real*, en referencia a aquello que existe antes del objeto físico, la esencia del objeto. El trauma no es palpable, no es *señalable*, es el resultado inmaterial de algo concreto y, por lo tanto, no se puede representar. Griselda Pollock propone pensar el trauma «no en términos de evento (que no podemos saber), sino en términos de encuentro con sus rastros (...)» (2013, 4), a lo que Hal Foster, también situado en las ideas de Lacan sobre el problema de la imposibilidad de la representación del trauma, añade que Lacan «define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado, únicamente puede ser repetido; de hecho, *debe ser repetido*» (2001, 136).

Este último concepto de repetición (profundizado también por Foster) nos lleva a la noción de «retraso», con la cual Pollock se refiere a la demora como una característica inherente al trauma —basada en las ideas de Freud formuladas en su último texto *Moses and Monotheism* ([1939] 2010)— en el cual explica el trauma como un fenómeno que vuelve. Al igual que Freud, Pollock sostiene que existe un desfase entre el evento traumático y los primeros indicios de este en la psiquis del sujeto, es decir, el trauma no ocurre en su propio momento, sino que vuelve como memoria convertida en trauma (2013, 9). Por último, la «transmisibilidad» propia del trauma hace clara alusión a su traspaso, ya sea a nivel generacional o individual-colectivo-cultural. Estamos entonces hablando de un terreno de un «trauma secundario» o de la segunda generación de un trauma, el cual, si bien no ha sido vivido en primera persona, ha sido pre-absorbido psicológicamente por otro. Es en esta característica probablemente donde podríamos encontrar no solo la propiedad central de la memoria según Halbwachs (su naturaleza social), sino también la idea de la pos-memoria de Marianne Hirsch. Es también en esta noción de transmisibilidad donde podríamos localizar el problema de la afectividad de la imagen. Pollock sostiene que mediante esta característica del trauma —su posibilidad de ser «absorbida» por generaciones posteriores a las que vivieron el evento traumático en primera persona—, se produce un trauma secundario, el cual puede afectar a la sociedad que lo rodea, originando así un trauma cultural:

(...) a través de estos mecanismos individuales de transmisibilidad, el trauma puede llegar a ser culturalmente transitivo, afectando a una sociedad en su conjunto a través de la acumulación recurrente y la transmisión generacional. (2013, 10; la traducción es mía)

Estamos hablando de un cierto movimiento constante y atemporal de la memoria. Muy al estilo warburgiano, esta idea de la memoria se vuelve a alejar de su entendimiento como una experiencia personal e individual para situarse en una esfera cultural. En el libro *World Memory. Personal Trajectories in Global Times*, Bennett y Kennedy utilizan el concepto de *world memory* («memoria mundial») de Deleuze explicando justamente su idea de «capas» de realidad o de pasado como una metáfora que se referiría a esta cualidad atemporal y multilocal de la memoria:

Deleuze muestra precisamente cómo el mantenimiento, la comunicación y la ruptura de la memoria operan a través de las fronteras temporales, culturales, políticas e interpersonales. Por lo tanto, la memoria —y el trauma en sí mismo— no surge desde dentro. Construir la memoria no es simplemente una cuestión de «expresar» el sentimiento subjetivo interno o de recuperar un pasado lineal, sino más bien de trazar la trayectoria de uno a través de un espacio cultural, un paisaje contemporáneo de la memoria. (2003, 8; la traducción es mía)

Y es justamente hacia esta percepción del trauma como un fenómeno cultural y, por lo tanto, con consecuencias políticas y sociales, a donde quisiéramos llevar nuestro discurso. La memoria de un trauma y la búsqueda de su traducción, no exclusivamente como un problema psicológico, sino también político; no solo como un método terapéutico sino principalmente como una acción para producir un cambio en el propio contexto traumático, o, en términos de Suely Rolnik, como una acción «micro-política» (Guattari y Rolnik 2006).

Si bien algunas posiciones frente a los estudios del trauma, tal como la de Hal Foster, se han instalado desde una perspectiva estética, otras, por ejemplo Pollock o Bennett, han propuesto un suelo en el cual plantean el problema en cuanto uno estético y político a la vez, haciendo un énfasis

en este último. Nuestra visión se construye a la luz de esta última propuesta, ilustrada por el siguiente comentario de Bennett:

Al figurar la memoria en el «arte del trauma» tal como se vive y se siente en relación con toda una serie de acontecimientos y fuerzas políticas interconectadas, en lugar de encarnarse en un sujeto atomizado, somos capaces de trasladar el trauma a un marco político distintivo. En lugar de ver el trauma como una condición que podríamos imitar o apropiarnos desde un punto de vista estético, o analizar el atractivo de la subjetividad traumática (a la manera de Foster y otros), ahora podríamos empezar a trazar este modo de subjetividad en un panorama global más amplio. Este cuadro necesita ser texturizado con el tipo de análisis proporcionado por la teoría postcolonial, de modo que cualquier análisis formal proceda en conjunción con una lectura de lo global y la micropolítica: es decir, un sentido de nuestra conexión con los eventos globales y la naturaleza precisa de nuestra relación con los demás. (2005, 18; la traducción es mía)

En el caso que presentaremos a continuación nos enfrentamos con la experiencia traumática que se desplaza desde una esfera individual hacia una colectiva y cultural, precisamente por la condición social de la memoria, tal como lo propondría Halbwachs, como una relación indisoluble. El aspecto clave del caso de la *Cueca sola* tiene que ver con las estrategias específicas aplicadas para lograr dicho desplazamiento, y los fundamentos que sostienen la necesidad de la mencionada reformulación. El cuerpo será un elemento central en las estrategias aludidas, justamente concebido como una extensión de la psiquis que ha sido dañada por los eventos traumáticos. El caso elegido para pensar en las formulaciones de la memoria traumática desde la cultura visual devela una aproximación al cuerpo tal y como lo ha propuesto Bourdieu, como un «producto social» que se definirá según su rol en el sistema social de producción (1986, 186). Será precisamente este el punto de contacto entre la experiencia, el individuo y el cuerpo social.

La Cueca sola

*Mi vida en un tiempo fui dichosa / Mi vida apacible
eran mis días / Mi vida mas llegó la desventura / Mi
vida perdí lo que más quería / Me pregunto constante
¿dónde te tienen? / y nadie me responde / Y tú no vienes,
mi alma larga es la ausencia / y por toda la tierra pido
conciencia / Sin ti prenda querida triste es la vida.¹*

La dictadura de Augusto Pinochet, durante la cual se vivió una represión y violencia de Estado descomunal, sumó más de 40.000 víctimas² entre ejecutados, desaparecidos, torturados y exiliados. Frente a este escenario desolador, y al igual que en los países vecinos, se crearon agrupaciones sociales, la mayoría conformadas por familiares de detenidos desaparecidos o ejecutados políticos que buscaban denunciar lo que estaba sucediendo e investigar caso a caso el paradero de las víctimas. Algunas de ellas fueron el Movimiento Unitario Mujeres por la Vida (1983-1988) y el Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo (1983-1990); la colectividad principal fue la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), constituida a fines del año 1974 y activa hasta hoy.

Tanto la AFDD como las otras agrupaciones sociales mencionadas cumplieron un papel esencial en el escenario de resistencia y de transmisión de la memoria traumática, abordadas siempre como un problema colectivo-social. Por esta razón, incluirlas en el análisis de las manifestaciones visuales y públicas de las experiencias traumáticas en un contexto de conflicto social parece, más que coherente, necesario.

La AFDD se forma de manera espontánea en 1974 por un grupo de mujeres que se encontraba recurrentemente fuera de diferentes lugares de detención u hospitales, buscando noticias sobre sus familiares detenidos. En 1975 se constituye oficialmente como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, en Santiago de Chile. La colectividad no solo

1 La *Cueca sola*, compuesta por Gala Torres, Santiago de Chile, 1978.

2 El número publicado en el informe oficial de la Comisión Valech en el año 2010 es de 40.018 víctimas reconocidas. <https://www.indh.cl/destacados-2/comision-valech/>

daba más visibilidad a sus demandas, sino que además las protegía del constante peligro de vivir en un país militarizado: era más difícil que se las llevaran a todas. Este grupo, conformado en su mayoría por mujeres, se reunían fuera del Estadio Chile³ o de otros centros de detención para llevar ropa y comida a sus familiares, sin saber con certeza si era ahí donde se encontraban, o si estaban vivos o muertos. Todas llevan una foto en blanco y negro colgada en el pecho, retrato de su(s) familiar(es) desaparecido(s).

Sin ser artistas, estas agrupaciones tuvieron que pensar en estrategias de visualización de la realidad que buscaban evidenciar y, por lo tanto, desarrollaron una militancia de denuncia social muy cercana a las acciones performativas que se realizaban de forma paralela en la escena artística de resistencia. En el caso de la AFDD, la importancia del cuerpo se traducía en la ausencia de este, en la huella de los cuerpos *desaparecidos*. Y justamente fue este, el cuerpo (físico y simbólico), el centro tanto de su lucha social como de las estrategias visuales llevadas a cabo para denunciar y buscar justicia.

En vista de la falta de respuesta ante sus demandas, y siempre a partir de una postura de manifestación pacífica, surgieron una serie de acciones más radicales, entre las cuales hubo tres huelgas de hambre durante los años 1977 y 1978,⁴ y una protesta el 18 de abril de 1979 en la que se encadenaron a las rejas del que era el Congreso Nacional. A estos actos, añadieron otros elementos visuales, como por ejemplo los carteles en blanco y negro con la foto de la persona desaparecida y con la emblemática pregunta: «¿Dónde están?».

-
- 3** El Estadio Chile, actual Estadio Víctor Jara, fue uno de los principales centro de detención, tortura y ejecuciones durante el tiempo inmediatamente posterior al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.
- 4** Entre el 14 y el 23 de junio de 1977 realizaron una primera huelga de hambre en la sede de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe, organismo dependiente de la ONU); durante los días 29 y 31 de diciembre del mismo año, noventa familiares hicieron otra huelga de hambre fuera de una céntrica iglesia de la ciudad de Santiago; del 22 de mayo al 8 de junio de 1978 hubo una tercera huelga fuera de diferentes parroquias y de un local de la UNICEF. En todas estas ocasiones, fue la iglesia quien intervino como mediadora entre el régimen y la AFDD.

Las huelgas de hambre efectuadas en 1977 fueron las primeras manifestaciones públicas de denuncia de las violaciones a los derechos humanos que se llevaron a cabo durante el régimen, lo que significó una presión social radical en un contexto en que las manifestaciones públicas contrarias a la dictadura estaban prohibidas. El 8 de marzo de 1978 se realizó en Santiago el que sería el primer acto público y masivo organizado: la conmemoración del Día Internacional de la Mujer en el Teatro Caupolicán. En esta instancia se presentó el recién formado conjunto folclórico de la AFDD, donde estrenaron ante una gran audiencia la *Cueca sola*.

La cueca es un baile traído a América Latina durante la Conquista española, el cual rápidamente se adaptó, transformándose en bailes nacionales de diferentes países tales como Perú, Bolivia, México, Colombia, Argentina y Ecuador. En Chile se convirtió en el baile tradicional a principios del siglo XIX, desde el imaginario popular de los campesinos y como el centro de la identidad del mestizo chileno. La música tiene una estructura fija (compuesta por 52 compases, dos estrofas y un remate) y es un baile de a dos que consiste, fundamentalmente, en el cortejo del hombre y el coqueteo de la mujer.

La *Cueca sola* tiene la misma estructura musical y coreográfica que la cueca tradicional, excepto que la mujer baila sola. En esta versión, la mujer entra, se presenta como «esposa de...», «hija de...», «madre de...», a lo que agrega «detenido y desaparecido en...»; luego comienza a bailar sola, evidenciando la ausencia del compañero de baile. Esa misma tristeza evocada por un baile incompleto se ve en el contraste entre el tono festivo de la cueca tradicional contrapuesto a la melancolía de la *Cueca sola*. El objetivo principal de la *Cueca sola* es claro: denunciar las desapariciones de personas mediante la visibilización de su ausencia. En su contexto local el mensaje es inequívoco, pues la estrategia utilizada para lograr este objetivo es emplear códigos idiosincráticos comunes. En este caso se trata de la apropiación cultural mediante el uso de una expresión folclórica, es decir, el mensaje se realiza desde un imaginario cultural dirigido a la memoria colectiva de sus interlocutores.

Por otra parte, es importante recalcar que, esta estrategia de apropiación cultural no es un acto performativo propiamente tal; la mujer que baila cueca sola no está fingiendo nada, no hay una interpretación o

actuación del dolor; el sentimiento y la ausencia son reales. Tal vez la exclusiva metáfora que se permite es que la única persona que está se presenta de forma anónima: ella es «la hermana de...», «la esposa de...», «la madre de...», «la hija de...», y está ahí para develar a quien *no* está. Al mismo tiempo, ella representa a gran parte de un país que ha perdido a sus seres queridos; no se trata solamente de su dolor, sino que refleja un sufrimiento colectivo.

Este anonimato, aquí manifestado en la paradoja de aparecer de forma invisible, señala una vez más la importancia del *otro*, de aquel que no está, y apela a su lucha pacífica, en la que estas mujeres (y sus cuerpos) dejan de importar, para convertirse en el medio que envía un mensaje de denuncia. El anonimato las vuelve humildes y deja al descubierto la vulnerabilidad de una persona que ha sido des-humanizada, la mujer que está de duelo y, sin embargo, no tiene ningún cuerpo que llorar, que grita en voz baja el dolor más desprotegido.

Como lo observan Ponce y Mura (2014, 146), al igual que en *Las suplicantes* de Eurípides, las mujeres que bailan la *Cueca sola* piden que las dejen enterrar a los suyos, pues ya no se trata de las vidas de sus seres queridos, se trata de sus cuerpos y de los cuerpos que quedan para hablar por ellos: «Ensangrentad en vuestras mejillas vuestras uñas blancas, y desgarrad vuestro cuerpo, porque el tributo a los muertos es un honor para los vivos» (Eurípides, s.f., 9). Los cuerpos deshonorados de quienes buscan a sus seres queridos día a día y sin respuesta alguna encarnan en su presencia la ausencia del otro, y en el autoflagelo se encuentra el sufrimiento del que ha desaparecido. Las huelgas de hambre, y en algunos casos extremos, las muertes de los quemados a lo bonzo frente a alguna institución pública como medidas desesperadas de quien no tiene nada más que perder, fueron manifestaciones realizadas en varios de los países donde se cometía la desaparición sistemática de personas. Son cuerpos deshonorados, deshumanizados: los cuerpos desaparecidos y de aquellos que los sobreviven para encontrarlos. Miguel Ángel López se ha referido a los primeros como «cuerpos subversivos» (2015, 29) en tanto que en su negación por parte de las autoridades y en su desmaterialización, han perdido su condición humana.

El cuerpo como un territorio atravesado por los diferentes mecanismos de control social ha sido una preocupación central del pensamiento crítico desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Ya lo dijo Foucault al explicar el proceso de «ocupación del cuerpo por el poder» (1979, 104) a partir de instancias de control ejercidas como *control-represión* y *control-estimulación*. Y justamente es en el contexto de esta primera forma de control sugerida por Foucault que el cuerpo puede convertirse en una forma de resistencia. Tal como lo señalarían las curadoras de la exposición *Poner el cuerpo: llamamientos de arte y política en América Latina en los años ochenta*, Paulina Varas y Javiera Manzi, el cuerpo constituye «un territorio privilegiado de producción y control, de inscripción de la norma social, pero al mismo tiempo son vistos como elementos de resistencia crítica» (2016, s.p.).

Este es el caso de muchos artistas durante los años de dictaduras o conflictos sociales armados en América Latina, tales como Carlos Leppe en Chile, Sergio Zevallos en Perú, el colectivo *Gang* o Lygia Clark en Brasil, por nombrar tan solo algunos ejemplos: el cuerpo transformado en el último espacio donde practicar la libertad en una sociedad de control absoluto. Se trata de una estrategia detectada tempranamente en contextos opresivos, tal como lo explicara Nelly Richard en el contexto chileno de la década de los setenta:

Al ser un territorio de cruce entre lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (programación de los roles de identidad según normas de disciplinamiento social), el cuerpo es el escenario físico donde mejor se nota esta división estratégica. ([1986] 2014, 77)

Así, el cuerpo se convierte en un método para encarnar el estado de vulnerabilidad latente en el que se vivía en estos contextos, al mismo tiempo que en una estrategia frente a la precariedad (tal como lo hizo Walter Benjamin con las escrituras en miniatura), respondiendo a tecnologías efímeras (López 2015, 30) que hacen posible la voluntad en la alternancia entre el *aparecer* y *desaparecer*.

En la *Cueca sola* hay un permanente baile entre *aparecer* y *desaparecer*, entre presencia y ausencia. Y es que en este caso ninguna de las dos se manifiesta de manera definitiva: la mujer que baila lo hace de modo

invisible, o, como ya lo hemos señalado, de forma anónima, con el fin de resaltar el espacio vacío de quien no está. La mujer está presente pero solo para hacer visible al otro, con nombre, apellido y cara (toda esta información la tiene ella colgada en su pecho). En ese sentido, y tal como lo propone Lefebvre, la dinámica entre presencia y ausencia se convierte en un constante diálogo:

Ya eliminado el análisis de relación «presencia-ausencia», ¿qué camino queda abierto? La descripción, el análisis y la exposición de esa relación como movimiento dialéctico. Lo cual quiere decir: unidad y contradicción. No hay presencia absoluta. Fuga de la presencia que nunca se vuelve sustancia. Carácter mágico de la «sustantificación». No hay ausencia absoluta. No hay vacío o nada pura, aun con (después de) la muerte. Sin embargo, la presencia no es la ausencia. Y recíprocamente. Por un lado, en el extremo, en el límite, la angustia que se vincula a una sombra, a un doble, a un eco distante, a una simulación. Por otro, en el límite, una plenitud, una riqueza (nunca poseída). Entre los dos, intermediarias y mediadoras, una multitud de re-presentaciones. Ambiguas: el intervalo en que se amontonan las representaciones también es el espacio de los conflictos. (1983, 257)

Enfrentar la ausencia del ser querido bailando con su «vacío» en la zona de conflicto, mediante la cual la representación intenta «re-tomar una presencia perdida» (257), es tal vez el único modo de la mujer de enfrentarse a un rito fúnebre, de materializar el vacío con el recuerdo del que ya no está. En este punto, la memoria traumática presenta un problema: por cierto que las mujeres que bailan la *Cueca sola* lo hacen, en primer lugar, para denunciar y visibilizar la desaparición de su familiar, pero en un segundo lugar, lo hacen como un modo de aferrarse a la presencia-ausencia de su ser querido. Nunca recuperaron los cuerpos y, por lo tanto, existe una negación de la ausencia definitiva. En esta representación, la memoria del ausente se concreta mediante su propio vacío, con una amenaza constante del olvido, y de ahí el baile, para no olvidarlo, para que nadie lo olvide. Sin embargo, ese recuerdo, por definición traumático, no es una memoria real, es la recreación del trauma; es la idea de «realismo traumático» mediante

la cual Hal Foster entiende la repetición del evento traumático como el único método de abordarlo y concretarlo. (2001, 134) En este caso se trata de la mujer que se enfrenta a la ausencia de su ser querido una y otra vez: la repetición constante de la desaparición (es decir, de la experiencia traumática). Se trata del punto de partida del estado de melancolía tal como la propone L.J. Frazier al citar a Eric Santner, como un estado transitorio entre realidades que emerge de la dificultad (o en este caso, la imposibilidad) de enfrentar el duelo:

El crítico cultural Eric Santner (...) postula que «la compulsión de repetición que es la melancolía surge... de la lucha por dedicarse a la labor del duelo en ausencia de un espacio social de apoyo». Al carecer de tal espacio, «la melancolía es una especie de liminalidad crónica» (2006, 110; la traducción es mía).

Luego de que en 1979 (un año después de la primera *Cueca sola* en público) Pinochet oficializara la cueca como baile nacional, se enfrentan las nociones reaccionarias del nacionalismo tradicional con el sentido del folclor como arma de resistencia de un pueblo. En este momento la *Cueca sola* adquiere una segunda bandera de lucha. Si la primera era la denuncia de las desapariciones inminentes, ahora se sumaba la rebelión frente a la noción colectiva patriótica que intentaba apropiarse de la cueca como uno de los símbolos más enraizados en el imaginario popular. En ese sentido, la *Cueca sola* moviliza su mensaje desde un escenario político a uno cultural, constituyéndose como un espacio de resignificación histórico.

En 1988 se realiza el plebiscito, en la cual se votaba «SI» o «NO» a la continuación de Pinochet en el poder. Fue el primer paso a la democracia, que comenzaría en 1990. La campaña del NO se organizó como una estrategia comunicacional basada en la idea de un imaginario común, «como un espacio de significación colectiva» (Ponce y Mura 2014, 144), y en la esperanza de los nuevos tiempos, sin miedo. Fue, además, como nos recuerda Nelly Richard, la primera vez desde el comienzo de la dictadura que la oposición al régimen tenía acceso a la televisión abierta (2019, 91). En la franja electoral del NO bailaron la *Cueca sola* varias de las integrantes del grupo folclórico y se consolidaron como un fenómeno crucial en la historia de la resistencia chilena. Lo mismo sucedió en 1990 en el Estadio

Nacional, en el acto masivo de toma de poder del primer presidente de la vuelta a la democracia, Patricio Aylwin, donde volvieron a bailar frente a una multitud. Pese a los pocos años que llevaban bailando solas, ya era una expresión que se había alojado en la historia reciente gracias a su poder evocativo y a su estrategia de apelar a la sociedad en su conjunto mediante la apropiación de una memoria cultural.

En 1989, la *Cueca sola* volvió a trascender el espacio en donde funcionaba: si comenzó en un escenario político y luego le sumó uno cultural, de la mano del colectivo *Las Yeguas del Apocalipsis* entraría directamente en el escenario del arte. El colectivo, conformado por los escritores y artistas Pedro Lemebel (1952-2015) y Francisco Casas (1959), realizó la performance *La conquista de América* en la Comisión de Derechos Humanos. Esta acción, inspirada en la *Cueca sola*, debe ser probablemente uno de sus referentes más significativos hasta hoy, pues ofrece nuevos significados para seguir entendiéndola.

El dúo bailó un pie de cueca en silencio y descalzos sobre un mapa de Sudamérica sin fronteras nacionales, cubierto de vidrios rotos de botellas de Coca-Cola. Ambos tenían un *personal stereo* pegado en el pecho con cinta adhesiva y los audífonos estaban conectados a sus oídos. A medida que avanzaban en el baile, el mapa se iba tiñendo de la sangre proveniente de los pies de los artistas.

Al igual que en la *Cueca sola*, en *La conquista de América* existe una reapropiación cultural, un intento de recuperación histórica realizada mediante diferentes frentes estratégicos. Originalmente, antes de ser un baile popular, la cueca fue un baile colonial, pues, como hemos dicho, es una tradición que llegó desde el sur de España durante la Conquista. Pararse sobre el territorio geográfico de América del Sur, sin fronteras, y, por lo tanto, uniendo al pueblo sudamericano, es resucitarlo de la sumisión cultural colonial y re-alzarlo como un pueblo mestizo que esta vez cuenta su propia historia: «esta es nuestra tierra y esta es nuestra sangre».

Existe, de modo paralelo, otra emancipación cultural presente en el centro de esta obra. Se trata de una referencia contemporánea que alude al imperialismo de Estados Unidos y su responsabilidad política en las dictaduras militares que invadían, desde hacía décadas, el territorio latinoamericano. Las botellas (rotas) de Coca-Cola se encargan de ponerlo

sobre la mesa, representando además el sistema neoliberal y de consumo masivo. Una verdadera y sangrienta batalla campal: la resistencia de los pies desnudos frente a los pedazos de vidrios rotos. Por otra parte, Las Yeguas traen otros elementos a la discusión, como la identidad homosexual y el problema del SIDA (en ese entonces recientemente declarado una pandemia). Tal como lo señaló Lemebel en una entrevista: «la *Cueca sola* incorpora al desaparecido, y la [performance] de *Las Yeguas del Apocalipsis*, al homosexual» (Masot 2018).

En ambos casos, la apropiación de códigos identitarios partiendo por el baile, se convierte en la estrategia para legitimar su historia mediante una suerte de ritualización del cuerpo que invoca un imaginario común. En un rito como la cueca, el silencio de Las Yeguas bailando y la ausencia en la *Cueca sola* entran en conflicto con sus significados en tanto memoria colectiva y cultural. Se genera una disonancia, algo que no calza con la imagen que nuestra memoria colectiva tiende a cerrar: la cueca es un baile de a dos, alegre y ruidoso. Una cueca triste, sola o en silencio, implica una contradicción en sí misma. Y a esa paradoja se apela solo haciendo trabajar dicha memoria.

Y es que, en última instancia, todo en el escenario de las mujeres que bailan la *Cueca sola* pareciera interpelar simbólicamente a una memoria colectiva y cultural. Partiendo por la imposibilidad de realizar un rito fúnebre a miembros de una población que es mayoritariamente religiosa, ¿qué es esto si no es un castigo aplicado desde los propios códigos idiosincráticos? Tal como lo ha señalado Frazier, «el hábito de los regímenes militares de retener los cuerpos de los ejecutados y desaparecidos atormentaba a la población de una manera específicamente cultural» (2006, 109; la traducción es mía). Y pese a que los frentes de resistencia y denuncia fueron muchos y de diferentes índoles (activistas, legales, religiosos, artísticos, etc.), el baile de la *Cueca sola* funcionó como estrategia defensiva justamente por dar vuelta la misma táctica que los organismos de control usaban para amedrentar a la colectividad: la apropiación de los códigos culturales. Las mujeres que bailan la *Cueca sola* entendieron sus experiencias traumáticas individuales desde una perspectiva social, como un trauma colectivo, y por medio de sus acciones políticas profundamente enraizadas en un imaginario común emergieron como sujetos históricos para instalarse en el centro de la memoria cultural de un pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

Bal, Mieke, Jonathan Crewe, y Leo Spietzer, eds. 2006.

Acts of Memory. Cultural Recall in the Present. Dartmouth College.

Bennett, Jill. 2005.

Emphatic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art.

Stanford University Press.

Bennett, Jill, y Rosanne Kennedy, eds. 2003.

World Memory. Personal Trajectories in

Global Time. Palgrave Macmillian.

Bourdieu, Pierre. 1986.

«Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo».

En *Materiales de sociología crítica*, editado por Julia Varela y

Fernando Álvarez-Uría, 183-94. Las Ediciones de la Piqueta.

Butler, Judith, y Athena Athanasiou. 2017.

Desposesión. Lo performativo en lo político. Eterna Cadencia Editora.

Eurípides. s.f.

Las suplicantes. Traducido por Germán Gómez de la Mata.

Fundación El Libro Total.

Foster, Hal. 2001.

El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Akal.

Foucault, Michel. 1979.

Microfísica del poder. Las Ediciones de la Piqueta.

Frazier, Lessie Jo. 2006.

«Subverted Memories: Countermorning as Political Action in Chile».

En *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, editado por Mieke

Bal, Jonathan Crewe y Leo Spietzer, 105-19. Dartmouth College.

Freud, Sigmund. 2010.

Moses and Monotheism. Martino Fine Books.

Guattari, Félix, y Suely Rolnik. 2006.

Micropolítica. Cartografías del deseo. Traficantes de Sueños.

Halbwachs, Maurice. (1925) 1994.

Les cadres sociaux de la mémoire. Éditions Albin Michel.

— (1950) 1992.

On Collective Memory. University of Chicago Press.

— (1950) 1997.

La mémoire collective. Éditions Albin Michel.

Hirsch, Marianne, ed. 1999.

The Family Gaze. University Press of New England.

— 2002.

Frames: Photography, Narrative and Postmemory.

Harvard University Press.

— 2008.

«The Generation of Postmemory». *Poetics Today* 29 (1): 103-28.

Huysen, Andreas. 2002.

«Trauma and Memory: A New Imaginary of Temporality». En *World Memory: Personal Trajectories in Global Time*, editado por Jill Bennett and Rosanne Kennedy, 16-29. Palgrave Macmillan.

Lefebvre, Henri. 1983.

La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones. Fondo de Cultura Económica.

López, Miguel A. 2015.

«Disrupting Normality: Disobedient Bodies and Dissident Sexualities Against the Politics of Extermination». En *Resistance performed. An Anthology on Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America*, editado por Heike Munder, 28-38. Migros Museum für Gegenwartskunst.

Masot, José. 2018.

«La conquista de América (Yeguas del Apocalipsis, 1989). Una visión desde la (pos)colonialidad». *La galería de los perplejos* (blog). 25 de octubre. <https://arjai.es/2018/10/25/la-conquista-de-america-yeguas-del-apocalipsis-1989-una-vision-desde-la-poscolonialidad/>

Ponce, Johan, y Michelle Mura. 2014.

«Reconstrucción histórica de la *Cueca Sola*. Desde el imaginario político y social de Chile (1978-1990)». Tesis de Licenciatura en Historia y Ciencias Sociales, Universidad Arcis.

Pollock, Griselda. 2013.

After-affects / After-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum. Manchester University Press.

Richard, Nelly. (1986) 2014.

Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973.
Ediciones Metales Pesados.

— 2019.

Eruptions of Memory. The Critique of Memory in Chile, 1990-2015. Polity Press.

Varas, Paulina, y Javiera Manzi. 2016.

Poner el cuerpo: llamamientos de arte y política en América Latina en los años ochenta. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Catálogo de la exposición.

Emilio Guzmán (Quilpué, 1993) es licenciado en Sociología, diplomado en Autogestión y Organización Territorial de la Universidad de Valparaíso y magíster en Estéticas Americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado diversas investigaciones, publicaciones, traducciones y proyectos en las universidades François Rabelais (Francia), Eötvös Loránd (Hungría), de Buenos Aires y Valparaíso en torno a estudios culturales comparados sobre arte y literatura latinoamericana, antropología visual y teoría crítica, entre otras. Desde el año 2020 se desempeña como docente de la Universidad de Santiago de Chile y en otros institutos profesionales. Además ha trabajado como gestor cultural e investigador en diversos proyectos de patrimonio, artes visuales y literatura.

**ARTE Y TECNOLOGÍA:
ENTRE UTOPIA SOCIAL Y
CATÁSTROFE POLÍTICA**

EMILIO ADOLFO GUZMÁN LAGREZE

RESUMEN

El presente ensayo articula un análisis comparativo entre distintos ejemplos del uso de medios tecnológicos dentro de la producción artística en Chile durante la dictadura militar y los años previos a éste, en el período del gobierno de Salvador Allende. Para ello, se abordan casos que van desde el videoarte, la antropología visual de Juan Downey (1973) o la muestra trunca del CAyC, *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (1973), además de otros como *El huevo (Environments)* (1977) de Wolf Vostell o *Tentativa Artaud* (1974) de Ronald Kay, en los cuales se recurre a la tecnología como parte de las propuestas de análisis, intervención o creación artística.

INTRODUCCIÓN

Andrea Giunta, en su célebre libro *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014), propone una genealogía que demarca desde mediados del siglo veinte el comienzo de la contemporaneidad en el arte. Los informalismos, experimentalismos y la mayor participación de los espectadores son algunos de los elementos que compondrían esta transición. Pero, además, los factores políticos motivados por los procesos revolucionarios en Cuba y en otras partes del mundo permitieron articular un estrecho lazo entre el arte al servicio de los movimientos de transformación social; de ahí que el concepto de utopía haya sido central dentro de las décadas de los sesenta y setenta, por lo cual la revolución resultó ser un símbolo de la contemporaneidad, una adecuación a los tiempos (convulsos) que se estaban viviendo: «Las organizaciones armadas, con proyectos revolucionarios de liberación que encontraban un modelo en la entonces triunfante Revolución Cubana, señalan una línea de comunicación entre militantes, intelectuales, estudiantes y trabajadores que se activó de distintas formas en toda América Latina. [...] La imaginación artística se ligó a la imaginación revolucionaria [...]» (Giunta 2014, 49-50). Pero la contracara de esta contemporaneidad revolucionaria fue el terror de las dictaduras que se establecieron en el Cono Sur, las cuales resultaron ser un factor determinante que marcó la producción artística contemporánea en nuestro continente. Es en ese contexto histórico que se situará este ensayo.

En efecto, estas transiciones artísticas, culturales y políticas vienen enlazadas con factores determinantes del mundo contemporáneo, tales como el ingreso del internet en la vida cotidiana, así como las nuevas tecnologías que transformaron las formas de comunicación tanto en el norte global como en Latinoamérica. Es en este sentido que, siguiendo a Giunta, dentro del mundo contemporáneo hay una constante relativa a las repeticiones pautadas. Si esta reproductibilidad se acentuó en la década de los sesenta con el mundo impreso de la fotocopia, el offset permitió vincular arte, política y activismo bajo la máxima de «repetir es resistir»; hoy, medios como internet o las nuevas tecnologías «reitera[n] millones de veces las mismas noticias, la misma información se multiplica cada vez que buscamos, al mismo tiempo que miles de otros, las mismas cosas en la red» (Giunta 2014, 35).

Antecedentes de usos de tecnología dentro del arte contemporáneo latinoamericano se pueden encontrar en el *happening* global titulado *Simultaneidad en simultaneidad* (1966), que involucró a la artista argentina Marta Minujín junto con los artistas de Fluxus Allan Kaprow y Wolf Vostell, a partir de una cartografía diseñada por este último que vinculaba ciudades del continente latinoamericano (Buenos Aires), norteamericano (Nueva York) y europeo (Berlín), dando a entender de cierta forma cómo estas nuevas tecnologías enmarcadas en el arte, y que se incorporaban paulatinamente a la vida social cotidiana, podían diluir la idea cepalina —muy en boga en el período— del «centro y periferia». Este *happening* incluyó tecnologías como el «teléfono, teletipo, radio y la posibilidad de incluir el Early Bird, satélite comercial que se había lanzado en 1965, primero en proveer contacto directo y casi instantáneo entre Europa y Norteamérica con transmisiones por televisión, teléfono y telefax» (Giunta, 2014, 44). Esta obra demuestra las aproximaciones que comenzaron a gestarse en relación con los universos predigitales, en los cuales se aceleraban las comunicaciones a distancia dentro de una década como la de los sesenta en el que el *boom* de las tecnologías comunicacionales y la *simultaneización* (post)vanguardista tuvo su apogeo. Es a partir de este ejemplo que podemos enmarcar las siguientes páginas, en las que se problematizará el uso de tecnologías dentro de la producción artística durante el período de la Unidad Popular (1970-1973) y principalmente durante la dictadura cívico-militar.

Tal como lo plantea Mariátegui (2022), durante la década de 1960, la llegada del Sony Portapack permitió una rauda expansión y accesibilidad de la cinta de video, lo que posibilitó editar y reproducir diversos videos con fines experimentales y artísticos. Reconocidos creadores como Juan Downey y Nam June Paik comenzaron a utilizarlo; también lo hizo Jorge Glusberg, teórico y miembro fundador del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC), quien adquirió uno en Nueva York el año 1969: instaló un sistema de TV en la sede del CAyC, lo que lo convirtió en uno de los primeros lugares que produjeron y expusieron videos artístico-experimentales en el continente latinoamericano. Así, el video funcionó como un medio fundamental para difundir un sentir y un espíritu crítico dentro de Latinoamérica, en el marco de un proceso político hundido bajo el oscurantismo de las dictaduras militares de la década

de los setenta, «cuando sirvió como instrumento de crítica y liberación en un momento en el que muchos artistas vivían en el exilio político. De igual forma sirvió como un medio para la discusión antropológica y la investigación para los encuentros con comunidades nativas, tal como lo fue el caso del trabajo de video *The Laughing Alligator* (1979) del artista chileno Juan Downey» (Mariátegui 2022, 1079, la traducción es mía).

En complemento a lo anterior, tal como lo propone Nelly Richard (1986), el videoarte, a diferencia de los otros productos de video —cuyo énfasis se encuentra en transmitir mensajes y representar contenidos que en varias oportunidades se encuentran bajo un signo instrumental y una narrativa lineal—, actuaría a contracorriente del «determinismo referencial del contenido» propio del video documental y a contrapelo de la «transparencia representativa de la historia» del videoficción: «el videoarte designaría aquellas obras en las que los recursos de construcción se exhiben a sí mismos como artificios, en las que la imagen se autoseñala como proceso e intención» (Richard 1986, 3). Así, la experimentación con este nuevo dispositivo tecnológico dio la posibilidad de utilizarlo como un medio híbrido para grabar, editar y remixar distintos contenidos, lo que lo distingue de las cintas de video producidas previamente. Además, su portabilidad amplió las posibilidades de uso a nuevos espacios con una mayor dinámica y flexibilidad. Tenemos el ejemplo de Juan Downey, quien realizó una investigación etnográfica en los territorios del pueblo yanomami a partir de grabaciones enmarcadas en su producción de videoarte. Durante dicha estadía, Downey «produjo más de cuarenta horas de grabación —que posteriormente pasarían a ser los videos *More than Two* (1977), *Yanomami Healing One* (1977), *The Abandoned Shabono* (1978), *The Laughing Alligator* (1979), *Moving Yanomami* (1979), *The Circle of Fire* (1979), *Yanomami Body Rythms* (1979)—, más de medio centenar de dibujos, un centenar de fotografías y varios textos» (Cifuentes 2014, 28).

Si el vínculo entre video y tecnología supone también un complejo socioeconómico que articula ciencia, tecnocracia y mercados internacionales, entre otros elementos, en los países *subdesarrollados*, según Richard (1986), dicha compleja relación es deformada y las relaciones de producción —que estructuran pobreza social y económica, además de condiciones de subdesarrollo— se desnivelan. En paralelo, la importación de la tecnología de video en Latinoamérica implica un consumo de

imágenes y un lenguaje de medios masivos, lenguaje que solo puede ser cuestionado o desmentido mediante los contenidos precario-rezagados. En Chile, la producción del videoarte permitió el desarrollo de diversas experimentaciones creativas, en una serie de preguntas y conceptualizaciones que hacen hincapié en un tipo de sujeto histórico-social que no se puede integrar al «lenguaje pleno» de la hegemonía representacional de las culturas dominantes, ya que es un «sujeto traspasado de marginalidad (dependencia y colonialismo, censuras, exclusión), encadenado a distintas gramáticas de la opresión sexual y social» (Richard 1986, 6).

Pero el vínculo entre artes-tecnología-política durante la década de los setenta en Chile no solo se limitó a la creación artística; debemos considerar el ejemplo del proyecto cibernético-económico Cybersyn (1971-1973) —diseñado y gestionado por Stafford Beer—, el cual pretendía configurar un sistema computacional que permitiese un control económico en tiempo real de las fábricas o empresas de propiedad del Estado; este proyecto pionero en Latinoamérica, desarrollado en pleno período de la Guerra Fría, muestra el grado avanzado de innovación tecnológica que tuvo nuestro país al alero de los procesos de cambio político-social. Este último ejemplo nos demuestra también cómo las propuestas del pensamiento cepalino de la teoría de la dependencia, en este caso asociadas a una perspectiva de desarrollo económico socialista convergieron con propuestas de progreso tecnológico, por lo cual los desarrollos económico-sociales desiguales mencionados por Richard (1986) no se limitan exclusivamente al campo de la experimentación artística del videoarte, sino a un *leitmotiv* de dicho período.

Dialéctica entre la utopía y la catástrofe en el arte

Para Machuca (2010), cierta dialéctica entre lo bárbaro y lo tecnológico estaría presente dentro del escenario latinoamericano de la década de los sesenta, el cual, marcado por la violencia e irracionalidad (política y/o social) condicionaría a la producción de «un continente habitado por bárbaros modernos, salvajes integrados, primitivos interconectados» (Machuca 2010, 67-68). A nivel nacional, los orígenes del videoarte se remiten a la disputa paralela que este género artístico tuvo con la programación televisiva de la dictadura cívico-militar de Pinochet. Es en este clima fascista donde Machuca sitúa el origen del videoarte, durante

un período de silenciamiento político y donde las pantallas se encontraban plagadas de humoristas, vedettes, cantantes, luces y ruidos afines al «espectáculo» del régimen militar que, al mismo tiempo, desaparecía y asesinaba a su población.

Pero años previos a la dictadura militar, Stafford Beer, quien fuera el diseñador y gestor principal del proyecto Cybersyn, había desarrollado dos modelos de organización de sistemas, a saber: la máquina de la libertad (1970) y el modelo de sistema viable (1971). El primero consistía en un sistema tecnológico para la administración gubernamental, el cual permitía la reducción de la burocracia de los gobiernos que lo instalaran y, con ello, la posibilidad de que los distintos ministerios o departamentos pudieran adaptarse a distintas crisis; el segundo permitía equilibrar las formas centralizadas y descentralizadas de control en cualquier organización que se aplicara, siendo de gran utilidad para un proyecto político de un país en vías de desarrollo con recursos tecnológicos limitados. Así, «[d]esde la perspectiva cibernética, tanto la Máquina de la Libertad como el Modelo de Sistema Viable se podían aplicar para resolver la tensión que existía en el socialismo chileno entre las decisiones que surgían en la cúpula gubernamental y las que se originaban en el pueblo» (Medina 2013, 69).

Pero, posterior al golpe militar, encontramos otra alternativa de producción artística, otro tipo de proyecto estético que en la etnografía, en la mediación con pueblos y culturas precolombinas, encontró un modelo de análisis y de desarrollo cultural durante un período de oscuridad y represión de los ideales tecnológico-socialistas o tecnológico-desarrollistas mencionados anteriormente. Este fue gestado por uno de los pioneros del videoarte, Juan Downey: «En los años 1974 y 1975 Juan Downey realizó las obras de la serie *Trans Américas* después de recorrer grandes monumentos precolombinos desde los mayas a los incas. En este recorrido se dio cuenta de que existía otro tipo de sociedades» (Mellado 2006, 19), culturas que, a pesar de que no contaban con tecnologías sofisticadas o complejas, contaban con una mitología mucho más interesante, idea que lo llevó a escoger la tribu de los yanomami, la que, pese a todo su desarrollo político y arquitectónico «frágil», subsistió cuatro siglos después de la Conquista. Además, la interacción tecnológica de la investigación etnográfica llevada a cabo por Downey, mediante la grabación y posterior edición en formato de videoarte, permitió abrir un

nuevo paradigma epistemológico para aproximarse a la investigación en terreno de pueblos indígenas, creando nuevos caminos diferentes al tradicional videodocumental que se había utilizado previamente en los estudios antropológicos; de esta manera, «empleó el video como arma de narrativa crítica; o sea, como instrumento epistemológico intersubjetivo» (Mellado 2006, 9). Es así como Downey realiza una *falsa antropología*, esencialmente fundada en el documental-arte o, mejor dicho, el videoarte, ya que no respondía a investigaciones mitológicas o a la obtención de conocimiento por parte de dichas culturas, sino que «buscaba responder a una "utopía topológica"» (Cifuentes 2014, 19).

Este nuevo paradigma de experimentación antropológico-visual tuvo también un horizonte cibernético. En su obra *Trans Américas*, Downey articuló redes de contacto entre los distintos pueblos prehispánicos, de manera tal que se comunicaran mediante el video y el *feedback* producido dentro de dicha interacción tecnológica, lo cual nos permite entender la «euforia causada en los setenta por la tecnología del video, en cuanto vehículo de comunicación social y la incipiente investigación de sus posibilidades visuales» (Macchiavelo 2006, 25). Sin embargo, estas nuevas prácticas audiovisuales, culturales y artísticas no se pueden comprender sin las hipótesis planteadas por Downey en su texto «*Technology and beyond*» (1973), publicado en *Radical Software*; a propósito del abrumador progreso de la industrialización y de la producción en serie, Downey considera este modo de producción como algo *antinatural*, calificándolo como un «mito mecanicista» que termina separando al hombre de la naturaleza.

Que este texto de Downey se haya publicado el mismo año del golpe militar debe hacernos eco del rol que estaba cumpliendo la cibernética y las relaciones entre arte y tecnología en el contexto nacional y también en el latinoamericano. De hecho, otra hipótesis que plantea Downey es la existencia de un uso industrial de la tecnología, el cual produjo una cultura que abandonó al humanismo y al misticismo. Este uso industrial de la tecnología estaría cimentado en una forma de organización gestada a partir de sistemas de comunicación basados en la cibernética y en formas de explotación mercantilista de la energía heredadas de la Segunda Guerra Mundial. Downey contrapone el modelo de uso industrial de la tecnología con el del uso cibernético de la tecnología, pues, para él, en tanto la tecnología cibernética actúe de manera sincrónica con el sistema

nervioso de los humanos, resulta ser una muy buena alternativa de desarrollo, ya que la electrónica permite al sistema nervioso humano expandir su percepción y una nueva organización con su entorno: «Expandiendo nuestra percepción, los circuitos electrónicos fortalecen la relación hombre-espacio, haciendo evidente su dependencia en el tiempo. (...) El modo en que nos relacionamos con otros seres humanos genera agrupaciones intra e interurbanas sin precedentes, en relación orgánica con los sistemas de comunicación» (Downey 1973, 1).

Este análisis, que podríamos considerar como post-humanista, o ya derechamente *cyborg*, se complementa con el hecho de que, para Downey, la tecnología informática permite ampliar el diseño de entorno, creando sistemas complejos y flexibles. Downey plantea una especie de «humanismo místico», en un nivel de realidad «post-política, erótica, mística y electromagnética» (Downey 1973, 2) al momento que los computadores transforman el entorno en células de distintas formas, integrándose a una «totalidad sinérgica». De ahí surge el concepto de *arquitectura invisible*, la cual permitiría reformular los circuitos electrónicos a modo de *bio-feedback* en el desarrollo colectivo de los cerebros humanos con el fin de transmitir y/o recibir energía electromagnética.

Podemos comprender entonces cómo el espíritu de época que se articuló en el arte contemporáneo —no sólo en Latinoamérica, sino también en Europa— desde la aparición y uso del videoarte, pero también a partir de las discusiones en torno al uso de la tecnología y la apropiación de los medios técnicos por parte de los artistas visuales y las comunidades, fue un *continuum* durante la década de los setenta. Otro ejemplo es la apropiación del videoarte por parte de miembros de Fluxus —tales como Vostell y Paik— quienes desarrollaron una línea de trabajo del videoarte entendido desde una perspectiva crítica para con la comercialización televisiva y el arte oficial (académico). En Chile, es Machuca (2010) quien menciona la exposición de Vostell en 1977 en la Galería Época, cuya gestión fue gracias a Ronald Kay, donde destaca la resignificación del concepto de *dé-coll/age* en un contexto dictatorial. Este concepto de *dé-coll/age*, empleado por Vostell, estaría vinculado a la insumisión de los cuerpos sociales e individuales, forma politizada de desarrollo artístico que también surge en el mismo momento de un auge televisivo, siendo este un «medio privilegiado para reproducir la euforia

LOS ACONTECIMIENTOS EN LA CALLE AEROPUERTOS
Y EN EL SUPERMERCADO Y EN LAS AUTOPISTAS SON
MAS SIGNIFICATIVAS PARA EL ARTE QUE
CUALESQUIERA OTROS PROCESOS!

AFICHES ROTOS BORRADURAS
INTERFERENCIAS DE TV. HAPPENINGS SON FORMAS
DE EXPRESION PLURIMEZCLADAS Y MULTISTRATIFICADAS!

LA ALTERACION DE LAS FORMAS acústicamente es:

dé-coll/age: una ampollita se tira contra la pared y genera ruidos
sin embargo pierde su función. (destrutivo)

coll/age: un piano preparado sigue siendo aún un piano después
del sonido que se genera con el mismo. (no destructivo)

Acumulación es COLLAGE
Exposición es dé-COLLAGE

y parafernalia fascista, mezcla de terrorismo de Estado y salvajismo neo-liberal» (Machuca 2010, 74-75).

Tal como veremos, la definición que da Vostell en el libro-catálogo *El huevo: media environment: documentación documenta seis* (1977, 32) explicita el término *dé-coll/age* en el contexto no solo de los «afiches rotos», sino que de las interferencias televisivas, en la destrucción y desastres provocados por el desarrollo tecnológico:

Es así como en su exposición *El huevo*, de 1977, Vostell dibuja al trágico avión Starfighter —también llamado «fábrica de viudas» debido a la gran cantidad de caídas y pilotos muertos que tuvo producto de sus problemas de fabricación y diseño—, cuya aparición en este collage se complementa con la presencia de dos huevos, uno roto y uno entero, dando a entender la fragilidad y catástrofe.

Este carácter catastrófico presente en esta muestra se complementa con el fracaso del proyecto socialista de país enmarcado en el gobierno de Salvador Allende —a lo cual podríamos evidentemente incluir su proyecto tecnológico Cybersyn—, cuyo final desastroso llega con la traición de las Fuerzas Armadas a su presidencia y que «dejaron caer los cohetes Sura 3, sus fatídicos huevos sobre el palacio» (Aravena 2011, 24). Habría, entonces, una «estética de la destrucción», un carácter catastrófico en los *happenings* y *dè-coll/ages*, que también se vincula con el arte y la vida. Siguiendo esta idea, se podría plantear que esta catástrofe sería un fracaso ineludible, considerada como el precio a pagar por acceder a lo nuevo (Aravena 2011, 25). Paralelamente, el tema de la devastación política, además del arte como enclave para luchar contra el trauma, serán

la VIDA es dé-coll/age. en la medida que se construye el cuerpo pero se desgasta y envejece en un mismo proceso - una destrucción permanente. lo que me causó el mayor choc en la noticia del Figaro, como en todos los otros desastres, fue la ambivalencia de la palabra dé-coll/age, por una parte, partida del avión, por otra desarticular lo pegado. EL AVION AL DESPEGAR (dé-coll/age)SE DESPEGO un concepto con acontecimientos contrapuestos.

FORMAS DEL dé-coll/age

demoler
romper
borrar
esfumar
desteñir, decolorar
distorsionar
doblaje
foto movida
sobreimpresión
interferencia de la TV.

FORMAS de los acontecimientos dé-coll/age (happenings)

accidente automovilístico
desastre aéreo
terremoto

los puntos de vinculación fundamental entre Ronald Kay y Wolf Vostell. En la exposición *El huevo* se articula la relación arte/vida, presentando a los cuerpos «desgarrados» por la hecatombe político-social que se estaba viviendo.

En complemento al caso de Vostell, debemos considerar otros ejemplos en cuanto a la relación entre arte y tecnología, entre cuerpo y máquina, articulados durante la década de los setenta y, en específico, durante la dictadura cívico-militar. Es Vega (2018) quien realiza un exhaustivo análisis de la relación cuerpo-máquina en la obra teórica y artística de Ronald Kay, y pasa por referencias a su libro *Del espacio de acá*, en el que cita la relación del cuerpo como «matriz primordial del dispositivo mecánico» (Vega 2018, 309) superando la distinción tradicional que separa al cuerpo de la máquina, ya que para Kay «todos nuestros sentidos y movimientos, virtualmente, ya han sido incautados por los mecanismos de reproducción técnica. Nuestro cuerpo, virtualmente, siempre es ya una fotografía» (2005, 24). Al considerar este último desarrollo teórico de Kay podemos adentrarnos en el caso de *Tentativa Artaud* (1974), obra resultado de una «extensión» del seminario práctico-teórico Signometraje sobre los escritos de Antonin Artaud en torno a *Le Théâtre et son double* que llevaba a cabo Ronald Kay en el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Universidad de Chile. En ella se evidencian, en palabras del propio Kay (2008), la influencia que tuvieron en este último las acciones realizadas por Wolf Vostell y Joseph Beuys —en particular en torno

al «rigor plástico» y la inmersión dentro del espacio— siendo descrita como un acto en el que se optó por intervenir y modificar el espacio —el ático de la casa ocupada por el DEH de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile— con el uso de aparatos de reproducción técnica que registrarán el momento de aquel acto, superando, de esta forma, la convención teatral tradicional de la puesta en escena.¹ Así, *Tentativa Artaud* comprendió el cuerpo más allá de lo orgánico, a modo de concebir su extensión materializada en los aparatos de reproducción técnica —grabadores, micrófonos, cámaras fotográficas, cintas magnetofónicas— y medios de comunicación masiva —como televisores—, permitiendo acceder a dicho espacio en otros momentos. En la *Tentativa* del 14 de octubre de 1974, Ronald Kay fue quien se encargó de la puesta en escena del *RATARA*, acto en el que Catalina Parra, Raúl Zurita, Eugenio García y Juan Balbontín repetían este conjunto silábico que operaba por fuera de los límites del lenguaje, formando parte de un acto cuyo propósito iba «más allá del lenguaje, por el modo de ponerse cada uno en escena, se accediera a su comprensión, [...] y [así] darles vida a estos inaccesibles vocablos exteriores al lenguaje» (Kay 2008, 80-81). En ella, Kay grabó con dos máquinas magnetofónicas Akai y registró las acciones con su máquina fotográfica *Alpa*. Instaló un televisor *Westinghouse* que para efectos de la acción sería prendido en un canal al azar —el cual terminaría mostrando un concurso juvenil de música en vivo—; Zurita sería envuelto en polietileno y atado su cuerpo con cintas de scotch; al mismo tiempo, García, Parra y Balbontín eran adheridos — a la misma grabadora con una cinta de scotch, y, de esta manera, los micrófonos conectados a una de las grabadoras permitirían el registro de todos los sonidos emitidos durante la acción. Mientras tanto, Kay cubría la pantalla del televisor con una radiografía, muteando el sonido y dejando solo la imagen. Al llegar al fin del registro sonoro, Zurita emitiría un grito que duplicaba el grito registrado en la acción de *Tentativa* realizada previamente —y que oía solamente él— en la grabadora que le había asignado Kay, uniéndoseles el grito del resto de los participantes, quienes, acto seguido, se liberarán de las ataduras del scotch. De igual

1 Véase Catálogo «*Tentativa Artaud*», Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile 29 de abril al 25 de mayo de 2008. Iniciativa y fotografías de Ronald Kay, y como curador Justo Pastor Mellado.

suerte, en *Tentativa Artaud*, y siguiendo las hipótesis de Vega (2018), se ponen en tensión los análisis y operaciones teóricas, estéticas y artísticas que segmentan y delimitan la obra, «esto en la medida en que cuerpo, ciudad y técnica son categorías que en la *Tentativa [Artaud]* resultan indisociables» (Vega 2018, 312-13).

Pero esta relación entre tecnología y política durante la década de los setenta no siempre fue de carácter catastrófico-destructivo. Tal como vimos, durante los años del gobierno de Salvador Allende, el proyecto cibernético Cybersyn demostraba una mayor afinidad y uso de la tecnología con perspectiva desarrollista en un sentido de la teoría de la dependencia y del cibernetismo con enfoque socialista. Una de sus modalidades de aplicación, La máquina de la libertad, consistía, según Beer, en diversas salas de operaciones donde se recibiría la información en tiempo real, permitiendo a los funcionarios del gobierno monitorearla desde computadores y acceder a los datos mediante pantallas de televisión en color (Medina 2013, 70). En efecto, la victoria de «la vía chilena al socialismo» permeó un escenario cultural que dio espacio a propuestas como las de Jorge Glusberg y el CAyC, quienes mantenían contacto permanente con Nemesio Antúnez, director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) entre 1970 y 1973. Glusberg pretendía promocionar a nivel global el arte desarrollado en la región latinoamericana y además presentar lo que estaba pasando artísticamente en distintos centros internacionales. Durante el período en que Nemesio Antúnez dirigió el MNBA, se trató de cambiar el rol social del museo, el cual permitió un giro hacia el arte conceptual e incorporó una variedad de prácticas e instancias artísticas —tales como la transformación espacial del museo, integrando a este último expresiones artísticas como la danza, la música y la poesía, difusión del arte mediante canales televisivos, la bienal de grabado, entre otros—. En el programa curatorial del MNBA podía entrar perfectamente el proyecto desarrollado por Jorge Glusberg y su propuesta del CAyC, lo cual dio pie a la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, que por distintos acontecimientos políticos no pudo concretarse (Marchesi y Vidal 2020, 11).

Tal como lo plantean Marchesi y Vidal, el CAyC surgió como espacio interdisciplinar en el que se gestaron prácticas y redes de arte experimental, al igual que redes teórico-críticas sobre el arte latinoamericano

contemporáneo. Bajo la categoría de *arte de sistemas*, se incluyó una diversidad de variantes del arte contemporáneo, entre ellas el *body o land art* y el arte conceptual, los que se encontraban en el cruce de arte-ciencia-tecnología. El arte de sistemas pretendía desarrollar una identidad propia al concebir la práctica artística como parte de una acción política. Sin embargo, es necesario contextualizar dichos planteamientos y renovaciones artísticas dentro del contexto político-social del continente latinoamericano en el que se sitúan los planteamientos de Jorge Glusberg, ya que «las fuertes tensiones políticas y sociales que se sucedieron durante la década de 1970 en el continente, sumadas al cariz político revolucionario de muchas de las obras que se gestaron en ese contexto, guiaron a Glusberg a formular un arte de sistemas latinoamericano» (Marchesi y Vidal 2020, 11).

En efecto, este contexto permite comprender el porqué de las prácticas experimentales que incorporaron los integrantes del CAyC y de su ambición por generar un arte regional y vanguardista que, a su vez, pudiese incorporarse a los circuitos internacionales. De ahí el surgimiento de la exposición *Arte de sistemas en Latinoamérica*, la cual circuló por diversas ciudades europeas entre los años 1974 y 1976, y permitió la difusión de los modelos estandarizados enmarcándolos en sistemas ideológicos, es decir, situando los procesos culturales de Latinoamérica —que podrían instalarse en el marco geopolítico bajo la categoría de «subdesarrollado»— en un desfase, dependencia y/o dominación con respecto a aquellos procesos que se encontraban viviendo los países del primer mundo, puesto que «Glusberg ve a los artistas como «transmisores» o comunicadores, articulando su propio lenguaje que permite representar temas locales y signos con un lenguaje internacional que cuestiona el objeto estético para estudiar los hechos sociales mediante un nuevo lenguaje de la libertad, haciendo explícitas las condiciones de producción» (Mariátegui 2022, 1079; la traducción es mía).

Arte de sistemas [Systems Art] fue la tercera exposición del CAyC. Presentada en Buenos Aires en 1971, integró a artistas latinoamericanos, estadounidenses y europeos. Esta exposición utilizó un formato y escala única bajo los estándares del sistema IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales), que moldeó las 101 obras experimentales recibidas con la finalidad de generar un sistema en donde cada uno

de los artistas pudiese participar de manera equitativa; dicho recurso permitía economizar y facilitar la reproducción de las obras mediante desde el formato heliográfico, el cual permitía realizar diversas versiones de la exposición, ya que «Glusberg entendió que la producción de un esquema común en un medio homogéneo y fácil de reproducir permitía a su proyecto viajar alrededor de distintos países, haciéndolo así un trabajo de operación simultánea y múltiple» (Mariátegui 2022, 1078; la traducción es mía).

Podemos entender entonces la ambición y proyecto del CAyC de integrarse desde el medio regional latinoamericano a los circuitos internacionales; de hecho, tenemos el ejemplo de Richard en su texto sobre la pintura postal de Eugenio Dittborn (1985), a propósito de la participación de este último en el CAyC en Buenos Aires, donde señala que las pinturas postales de Dittborn tienen una doble faceta geográfica, en tanto que «primero reinventan su propia territorialidad en el acto de delimitar fronteras interiores que cuadriculan su área presagiando el trazado de un mapa para fines de conquista o de exploración. Segundo, postulan zonas de imágenes que son transitadas (por la mano y por sus dispositivos de graficación del trazo o de aplicación del color; (...)) y a la vez transitantes al ser contenidas en el sobre que cruza la distancia entre el origen del ciframiento de la lectura (Santiago de Chile) y Australia, su destino descifrante y transcontinental» (Richard 1985, 3).

Esta distancia que separa Chile de Australia y que es unida mediante el transporte postal del sobre y la pintura de Dittborn, también implica según Richard un cuestionamiento sobre *lo otro*, entendido como la condición «periférica» o «minoritaria» de algunas culturas relegadas a ser «sujetos del margen», que no solo serían aquellas culturas colonizadas a modo dependentista de los centros geográficos de poder, sino que también de «todas las formas de identidad (lo negro o lo femenino, lo homosexual) reprimidas por las normas de representación que la sociedad pautea como dominantes» (Richard, 1985, 3). De manera paralela, Richard establece un símil entre el doblado y plegado de las aeropostales de Dittborn con los procesos de colonización de nuevos continentes durante la Conquista, ya que aquello que propone la obra de Dittborn en la muestra del CAyC es la contraposición de los lenguajes tecnificados propios de las sociedades industriales avanzadas a las formas arcaicas de

manualidad de un pasado premoderno, previo a los procesos de colonización, puesto que «si ese pasado aún aflora en sus latencias coexistiendo con los avances informativos de las comunicaciones de masas, es debido al mestizaje de los códigos de instrumentación cultural que traman el interior de nuestras historias colonizadas» (Richard 1985, 3).

Esto se complementa con lo que plantea Jorge Glusberg (1994) en su texto *Origen y vivencias del Grupo CAYC*, publicado en el catálogo de la muestra de dicho grupo en el MNBA de Santiago, considerada por el propio Glusberg como la primera del grupo en nuestro país, e incluso catalogada como la última de CAYC, debido a que ese mismo año el centro finaliza sus actividades artísticas (Vidal 2020). En dicho texto, Glusberg da como ejemplo la muestra que tuvo el CAYC en la Bienal de Venecia de 1986, cuya temática fue ciencia y arte, y en la que acudió a la recuperación tanto de la ciencia como de las artes prehispánicas para enfatizar las estrechas relaciones que estas últimas tienen con «lo actual». En este sentido, «se trata, en síntesis, de reflexiones a través del discurso artístico acerca de la validez de otras ciencias, de otras artes, que no estén regidas por el pensamiento europeo, pero que tienen tanta validez como este» (Glusberg 1994). Al continuar con la descripción de su propuesta en la Bienal de Venecia de 1986, en el apartado «Hacia una identidad regional», Glusberg sigue la búsqueda de ideales estéticos con perfiles regionales por parte del CAYC, donde la transposición de ideas entre el «Viejo mundo Europeo» y el «Nuevo mundo Latinoamericano» pretende demostrar las distintas perspectivas que ha tenido Latinoamérica con respecto a los procesos culturales, económicos y artísticos de Europa en cuanto «búsqueda de una identidad regional propia, teñida con aspectos de lo surreal, cuya óptica de una explicación distinta de lo conocido» (Glusberg 1994).

CONCLUSIONES

La búsqueda del desarrollo tecnológico y su cruce con las artes dentro del continente latinoamericano ha sido un proceso permanente dentro de la segunda mitad del siglo veinte. Aquello que se ha denominado como «nuevos medios» no puede comprenderse de manera aislada, sino que debe leerse en paralelo a los procesos de modernización —sea vía sustitución de importaciones o del modelo desarrollista basado en la teoría de la dependencia de la CEPAL—, los cuales fueron una constante como políticas públicas desde la década de los cincuenta hasta las dictaduras militares de los setenta y ochenta en nuestro continente.

Por todos estos antecedentes, es necesario recapitular algunas de las tendencias que tuvo el cruce entre arte y tecnología. Primero que todo, no se puede omitir la relevancia que tuvo el CAyC en la creación de una conciencia en Latinoamérica sobre la importancia cultural y artística de la cibernética, dándole una nueva forma —advertida internacionalmente— a las prácticas artísticas del continente, lo que generó extensas redes de colaboraciones y relaciones artísticas y teóricas a nivel continental y global. «El CAyC trató de crear un movimiento latinoamericano en el cual usó tecnologías "extranjeras" —vistas como dominantes y difíciles de usar— pudiendo darle autonomía creativa, liberación y oportunidades para desarrollarse mientras promovían la participación cívica y la colaboración» (Mariátegui 2022, 1082; la traducción es mía). Este proyecto también tuvo un acercamiento y rescate de la cultura prehispánica y sus desarrollos técnicos-culturales, particularmente dentro de su muestra en la Bienal de Venecia de 1986.

Por otra parte el cruce entre antropología y tecnología mediante el videoarte es otra variante importante para el estudio de la influencia de los nuevos medios en Latinoamérica, en particular sobre la utilización de estos para investigar y reflexionar sobre los pueblos prehispánicos y sus culturas, y la relación de estas con las nuevas tecnologías, los procesos geopolíticos y de intervención política que ocurrían en distintos países mediante dictaduras militares y/o despojo de tierras a pueblos originarios. Es por ello pertinente el caso de Juan Downey, artista fundamental del videoarte nacional y de Latinoamérica. Tal como lo señala Anthes (2017), Downey estaba representando críticas implícitas de la práctica documental etnográfica en sus obras *Trans Américas* (1973), *Bi-Deo* (1976) y *The Laughing Alligator* (1979), anticipando de cierta forma el indigenismo medial, movimiento que se desarrolló con posterioridad, pues «las obras de arte

multifacéticas de finales de 1960 y 1970 resuenan con la praxis decolonial en cuanto estas últimas utilizaron a la cibernética y a la teoría de sistemas para criticar la injusticia económica y el imperialismo cultural» (Anthes 2017, 178; la traducción es mía).

Pero las dictaduras militares no solo dismantelaron los proyectos de desarrollo industrial, tecnológico y económico de distintos países latinoamericanos. Particularmente en nuestro país, además de haber destruido dichos proyectos que buscaban superar las condiciones de subdesarrollo y dependencia con respecto a los mercados y países hegemónicos, también implicó una feroz represión, desaparición forzada y tortura de aquellos individuos que habían sido partícipes de la Unidad Popular. Es en este oscurantismo dictatorial que surgen obras como el collage *El huevo* de Vostell de 1977, enmarcadas en la exposición homónima, que de una u otra forma permitían representar la catástrofe política y social que implicó para nuestro país la dictadura cívico-militar —caracterizada por el bombardeo realizado por los aviones Hawker Hunter—. Otra interpretación de *El huevo: media environment*, y en particular del catálogo de 1977 es el hecho de que Vostell mediante sus *dé-coll/ages* publicados ahí también podría representar el proceso en curso de desmontaje de los proyectos tecnológicos socialistas y de todo un proyecto al servicio de las clases populares², que implicó, además, todo un cuerpo social e individual desgarrado expresado por medio de los distintos *dé-coll/ages / media-environment* que aparecen en el mencionado catálogo de la exposición de Vostell, los cuales articulan toda una estética de la destrucción que pretendía recoger el carácter negativo y agresivo del mundo contemporáneo.

Finalmente, estos *dé-coll/ages* y *happenings* de Vostell deben comprenderse en paralelo al acto *Tentativa Artaud*, el cual permitió establecer una relación entre cuerpo, aparatos de reproducción técnica y medios de comunicación. Este acto transita entre lo performático, lo teatral, el happening y el videoarte, ya que

2 Cabe también destacar el trabajo permanente de Vostell con respecto al colapso inevitable del desarrollo técnico y a la acumulación de ruinas, a lo largo del siglo XX, producto del progreso.

La Tentativa Artaud [...] [surge de] la necesidad de pasar de la teoría a la práctica, para desentrañar en la acción teatral misma el pensamiento de Artaud [...]. Aquel ready-made descomunal [...] generaba una fuerza gravitacional propia [...] [en él] urgía reescenificarse y así adquirir dominio sobre esos despoblados de la psique [...] [para ello] se optó por extender y transfigurar el espacio mediante la presencia de aparatos de registro y reproducción técnica, a fin de impedir que primaran las convenciones del escenario teatral tradicional [...]. Y así la Tentativa Artaud se obró entendiendo el cuerpo más allá del orgánico, en todas sus extensiones y materializaciones contemporáneas, o sea, en su prolongación en los mecanismos de reproducción técnica y en los medios masivos. (Kay 2008, 80-81)

Esta acción, además enlaza la relación entre el cuerpo, la ciudad y la técnica, instancias que vinculan mediante la fantasmagoría de los cuerpos de los torturados —y las operaciones de tortura que parecieran representar en el acto artaudiano— en el edificio que luego sería utilizado como centro de operaciones por la Central Nacional de Informaciones de la dictadura. En este sentido, el uso de micrófonos, grabadoras, televisores y cámaras fotográficas, que funcionaban al mismo tiempo que los gritos y gemidos de los participantes del acto —cuyos nombres son borrados y simplificados a sus iniciales, a modo de la pérdida de identidad o el *No-Name* propio de la condición de desaparición forzada en contextos dictatoriales— da a entender esta nueva relación entre arte y tecnología, un vínculo sombrío y catastrófico, a diferencia de las relaciones desarrollistas —como las del CAyC o del Cybersyn— o etnográficas, que propugnaban la integración regional-latinoamericana y que se habían gestado previo al golpe militar —e incluso después, pero en otros puntos del continente, como en el caso de Downey—, lo cual resulta ser el fiel reflejo del siniestro presente —un año apenas había pasado del golpe militar— y un futuro (o *no-future*) que se extendería durante los próximos 17 años hasta el retorno a la democracia.

BIBLIOGRAFÍA

Anthes, Bill. 2017.

«Activating "The Difference which makes a Difference": Juan Downey's Decolonial Field». En *Juan Downey: Radiant Nature*, editado por Robert Crouch y Ciara Ennis, 177-83. CACE/Pitzer College Art Galleries.

Aravena, Claudia. 2011.

Intervenciones I: El caso Vostell. *Revista 180* 28: 24-27.
<https://revista180.udcl/index.php/revista180/article/view/494/357>

Cifuentes, Sofía. 2014.

«De la identidad occidental y la otredad indígena: La comunicación entre mundos en la convivencia con los Yanomami en The Laughing Alligator del proyecto Video TransAméricas de Juan Downey». Tesina, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Downey, Juan. 1973.

«Technology and beyond». *Radical Software* 2 (5). Traducción al español de Alejandra Pérez y Jorge Budrovich.

Giunta, Andrea. 2014.

¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Fundación ArteBA.

Glusberg, Jorge. 1994.

«Origen y vivencias del Grupo CAyC». *Grupo CAyC*. Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, 9 al 30 de agosto de 1994.

Kay, Ronald. 2005.

Del espacio de acá. Señales para una mirada americana. Ediciones Metales Pesados.

— 2008.

Tentativa Artaud. Ediciones Metales Pesados.

Macchiavello, Carla. 2006.

«Risa en el espejo: los videos de Juan Downey». En *Efecto Downey*, editado por Justo Pastor Mellado, Patricia Hakim y Espacio Fundación Telefónica, 25-34. Espacio Fundación Telefónica (Buenos Aires).

Machuca, Guillermo. 2010.

Video otra vez. Once muestras de videoarte contemporáneo. Ediciones Metales Pesados.

Marchesi, Mariana, y Sebastián Vidal. 2020.

La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos. CAYC: Chile Argentina 1973-1985-2020. Santiago de Chile. Museo Nacional de Bellas Artes.

Mariátegui, José Carlos. 2022.

«Cybernetics and systems art in Latin America: the art and communication center (CAyC) and its pioneering art and technology network». *AI & Soc* 37: 1071-1084.
<https://doi.org/10.1007/s00146-021-01341-7>

Medina, Eden. 2013.

Revolucionarios cibernéticos: tecnología y política en el Chile de Salvador Allende. LOM Ediciones.

Mellado, Justo Pastor. 2006.

«Efecto Downey: Novela Local». En *Efecto Downey*, editado por Justo Pastor Mellado, Patricia Hakim y Espacio Fundación Telefónica, 9-24. Espacio Fundación Telefónica (Buenos Aires).

Richard, Nelly. 1985.

«Doblemente geográfica. A propósito de la pintura postal de Eugenio Dittborn». En *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz, Dittborn, Jaar, Leppe.* Publicación editada con motivo de la exposición de Díaz, Dittborn, Jaar y Leppe realizada en el CAyC de Buenos Aires en julio de 1985, pp. 5-7. Francisco Zegers Editor.

— 1986.

«Contra el pensamiento-teorema: Una defensa del videoarte en Chile». En *Catálogo 6.º Festival Franco-Chileno de Video Arte*, 16-21. Instituto Chileno Francés de Cultura.

Vega, Francisco. 2018.

«Despojos de psique. Trauma, inscripción y archivo en *Tentativa Artaud* de R. Kay». *Aisthesis* 64: 299-319. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.64.19>

Vidal, Sebastián. 2020.

«La exposición olvidada. El CAYC en Chile, 1973». *Revista 180* 45, 48-57. [https://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-45.\(2020\).art-616](https://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-45.(2020).art-616)

Vostell, Wolf. 1977.

El huevo: media environment: documentación documentada seis. V.I.S.U.A.L. Galería Época. Catálogo de la exposición realizada en Galería Época (Santiago de Chile), septiembre-octubre de 1977.



S M Y T H E



؛ ... ا ، - (٦ ... ؛ . :) - / ؛ ! « ؛ = » ،

CASO
MATUCANA

AGOSTO
22 AL 30
DANZA
TEATRO
VIDEO
PLASTICA
MUSICA
POESIA

VASECO

VERDI

CARNES
LA REINA

ARTESANIA VIERNES 22. 20 HRS.
MATUCANA 19 A

LiLy LANZ INVITA A UD. AL LANZAM
RA, EXPOSICION Y REMATE de LO
DEL LIBRO "chistes PARA DES
A LA POESIA" DE NICANOR PARRA
DOS POR UN GRAN NÚMERO de ARTISTAS
el 22 DE MARZO a las 19,30 hrs. EN
ÉPOCA, LYON 55.



ViTA A UD. AL LANZAMIENTO, Lectu-
on y REMATE de LOS ORIGINALES
chistes PARA DESORIENTAR
" DE NICANOR PARRA, ILUSTRADO
GRAN NÚMERO de ARTISTAS CHILENOS
RZO a las 19,30 hrs. EN LA GALERÍA



The artwork consists of a dark, thick frame that forms a house-like silhouette. The interior of the frame is filled with a grey, marbled paper. A white rectangular panel is pasted in the center, containing a block of text. The text is enclosed within a hand-drawn, dashed-line border that resembles stitching. The text is printed in a simple, sans-serif font.

Cuerpo hay ahí
donde el descifra-
miento de una
serie de síntomas
revela, de pronto,
la conexión profun-
da que secreto-
mente ha guiado
toda una vida.

LA

MODA

MATA



TRUFFA ★ CABEZAS ★ LEYTON
GALERIA VISUALA

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imágenes de apertura

- Tríptico informativo *Cien niños esperando un tren*. Espacio no identificado, 1987.
- Sobre de la revista *Manuscritos* del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.
- Postal de la invitación a la inauguración *Lonquén 10 años* de Gonzalo Díaz. Galería Ojo de Buey + ARCOS, 1989.
- Postal de la invitación a la presentación de la novela *Por la patria* de Diamela Eltit. Galería Visuala, 1986.
- Postal de la invitación a la presentación del libro *Filiaciones* de Eugenia Brito. Galería Visuala, 1986.
- Tríptico informativo *Festival Downey: obra video*. Galería Visuala, 1987.

Imágenes de cierre

- Catálogo *Babor: secondo viaggio. Obras 1986-1989* de Francisco J. Smythe. Galería Arte Actual, 1989.
- Postal de la invitación a la exposición *Los hijos de la dicha* de Josefina Fontecilla, Hugo Robles, Isabel Santana y Manuel Torres. Galería Sur, 1985.
- Postal Caso Matucana. Espacio no identificado.
- Invitación al lanzamiento, lectura, exposición y remate de originales del libro *Chistes para desorientar a la poesía* de Nicanor Parra. Ediciones Galería Época, 1983.
- Catálogo *Historias de cenizas* de Nury González. Galería Gabriela Mistral, 1999.
- Postal de la invitación a la exposición *La moda mata* de Bruna Truffa, Rodrigo Cabezas y Sebastián Leyton. Galería Visuala, 1985.

COLOFÓN

La colección editorial

ENSAYOS SOBRE ARTES

VISUALES fue compuesta

con la familia tipográfica

Autor, diseñada por Luis

Bandovas y comercializada

por **latino**type****.

Los interiores, en papel

Bond ahuesado de 80 g,

fueron impresos con negro

y un Pantone Neón doble

pasada, tiro y retiro.

Cubierta de papel Curious

Matter Goya White de

270 g impresa a un color

más Pantone Neón y laca

UV con reserva por tiro.

Encuadernación rústica.

—



CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO
CERRILLOS

