

ARTE DE *MEMORIALIZACIÓN* 40 AÑOS DESPUÉS DEL GOLPE DE ESTADO

Caterina Preda*

RESUMEN

Este artículo presenta el arte de *memorialización* realizado por artistas chilenos en el contexto de los 40 años del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973. El arte de *memorialización* cuestiona el avance de la consolidación democrática y critica problemas que todavía siguen existiendo como el tema de los desaparecidos. Los artistas usan recursos simbólicos para indagar los residuos del periodo dictatorial y vamos a discutir el caso de los desaparecidos oponiéndolo a otras miradas sobre la dictadura. El aniversario de los 40 años del golpe de estado del 1973 ha provocado un interés muy alto en el pasado y las intervenciones artísticas han sido múltiples (intervenciones callejeras, en los museos, etc.) Este artículo demuestra como el arte contribuye a la construcción de una memoria más inclusiva de la dictadura chilena.

PALABRAS CLAVE

Arte y política, memoria, golpe.

Recibido: 21 de septiembre de 2013.

ABSTRACT

This article presents art of *memorialization* realized by Chilean artists in the context of the 40 years since the coup d'Etat of 11 of September 1973. Art of *memorialization* questions the advance of the consolidation of democracy and critiques problems that still exist as that of the disappeared. Artists use symbols to investigate what remains of the dictatorial past and we will discuss the case of the disappeared opposing it to other perspectives on the dictatorship. The anniversary of 40 years of the coup of 1973 has provoked an increased interest in the past and multiple artistic interventions were seen (in the streets, in museums, etc.) This article demonstrates how art contributes to the construction of a more inclusive memory of the Chilean dictatorship.

KEYWORDS

Art and politics, memory, the coup.

Aprobado: 20 de noviembre de 2013.

* Profesora de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Bucarest. Email: caterinapreda@gmail.com.

INTRODUCCIÓN

Este artículo evoca las (re)imaginaciones artísticas actuales del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, pero también de la dictadura del General Pinochet (1973-1989). De ninguna manera, esta presentación de las obras artísticas propone dibujar un cuadro de la importancia complementaria de la transmisión artística de una o varias versiones de la historia que están aún ausentes de la versión oficial. Las producciones artísticas ligadas a un pasaje del Golpe de Estado y de la subsecuente dictadura son numerosas, sin embargo, existe una distinción entre las obras de arte realizadas durante el régimen dictatorial (1973-1989) y después de éste hasta la actualidad. Esta investigación parte del interés constante por el arte contemporáneo chileno de la dictadura y lo que se podría considerar su momento fundador: el Golpe de Estado. Existe también una diferenciación entre el arte realizado en el exilio y aquel producido en Chile (del punto de vista de la estética, de los temas abordados, etc.).

Si nos enfocamos en las producciones cinematográficas, ellas varían también en función de su carácter personal, privado, una *memorialización* privada, los

particulares puntos de vista más allá de “los grandes eventos”, la microhistoria (*Post Mortem* de Pablo Larraín, 2010) y de sus autores chilenos o extranjeros. Los numerosos documentales¹ pueden ser comparados a las películas de ficción² y contrastados también con relación a su realización, tanto en el exilio, como en el país³, sabiendo de antemano que la mayoría de las películas documentales fueron realizadas en el exilio.

La investigación continúa, con una puesta en contexto en cuanto al arte de la *memorialización* y su trayectoria en Chile, para evocar luego algunos temas privilegiados para las obras artísticas; los desaparecidos, vivir en dictadura, el Golpe de Estado y para terminar, las diferentes celebraciones artísticas después de 40 años de éste.

ARTE DE MEMORIALIZACIÓN

Como lo recuerda Elizabeth Jelin, la memoria siempre es abierta y jamás acabada⁴. El arte, como otros instrumentos simbólicos, participa de la reconstrucción de esta memoria y trataremos en lo que sigue de detallar las maneras como el arte de la *memorialización* participa en esto.

1 Entre los numerosos documentales realizados podemos citar: Bruno Muel, *Septembre chilien* (1973); Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile, El Golpe de estado* (1973), *La memoria obstinada* (1997); Walter Heynowski & Gerhard Scheumann *Yo fui, yo soy, yo seré* (1974), *El golpe blanco* (1975), *Más fuerte que el fuego. Las últimas horas en La Moneda* (1978), *Un minuto de sombra no nos ciega* (1975), *Los muertos no callan* (1978); Erinnere Dichmit LiebeundHaß, Jürgen Böttcher, Rolf Liebmann, *Recuerda con amor y odio* (1974); José María Berzosa, *Los pompiers de Santiago* (1977); *Chile: Hasta cuándo?* (2004); (David Bradbury, *Pinochet y sus tres generales* (1985); Carmen Castillo, *Calle Santa Fe* (2007).

2 Las películas de ficción incluyen (en exil a posteriori): *Il pleut sur Santiago* (Helvio Soto, 1976), *Missing* (Costa Gavras, 1982), *Machuca* (Andrés Wood, 2004), *El clavel negro* (Ulf Hultberg, 2007), *Dawson Isla 10* (Miguel Littín, 2009), *Post Mortem* (Pablo Larraín, 2010).

3 Aunque los datos varían, durante el régimen de Pinochet solamente 13 películas fueron realizadas en el país comparando con las películas realizadas en el exilio cuyo número fue de 178, en el periodo 1973-83, la mayoría documentales.

4 Elizabeth Jelin, “La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado” en Marina Franco y Florencia Levin (eds.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (Buenos Aires: Paidós, 2007), citado por María Eugenia Horvitz Vásquez, “Entre la memoria y el cine. Re-visitando la historia reciente de Chile” en Julián Chaves P. (ed.), *La larga memoria de la dictadura en Iberoamérica. Argentina, Chile, España* (Buenos Aires: Prometeo libros, AECID, 2010), 76.

El arte de la *memorialización* evoca estas expresiones artísticas que, ancladas en el pasado dictatorial plantean temas y sujetos vinculados a este mismo pasado y no resueltos en democracia. El arte de la *memorialización* cuestiona entonces la trayectoria hacia la consolidación democrática por estos temas siempre presentes, propone un nuevo punto de vista sobre esta misma realidad, una mirada diferente, ausente de los relatos oficializados. Acorde con el concepto de *dissensus* de Jacques Rancière, este arte muestra temas hasta aquí ausentes, o los hace ver con una nueva perspectiva⁵.

De hecho, como lo observa Andreas Huyssen, existe una cultura de la memoria a nivel global. Huyssen introduce también el término de “arte de memoria” para abordar las fotografías de Marcelo Brodsky, un artista argentino que trabaja sobre la memoria de los desaparecidos de la última dictadura (1976-1883). Brodsky recuerda a partir del caso de su hermano desaparecido, el destino de otros desaparecidos de la dictadura utilizando la fotografía de su clase y de los que perecieron. Para Macarena Gómez-Barris, el papel de las artes visuales es muy importante en la memoria cultural por su capacidad de hablar, discutir, elaborar y crear experiencias colectivas que reproducen la memoria oficial o se presentan como una alternativa⁶. Y así como lo recuerda la autora, la memoria post-moderna está hecha de residuos⁷, podemos así pensar estas obras artísticas como piezas de un rompecabezas en construcción de la me-

moria. Este importante papel jugado por el arte en el proceso de articulación de una memoria más inclusiva es reconocida por la crítica cultural Nelly Richard que menciona que las “constelaciones simbólicas del arte y de la literatura” supieron articular los sentidos de lo que falta de la memoria de la dictadura, una tarea que las “ciencias ¿sociales? profesionales tales como la ciencia política” no tomaron en cuenta⁸.

Al mismo tiempo, la democracia chilena tiene problemas aún no resueltos, ligados directamente a su pasado dictatorial. El sociólogo Manuel Antonio Garretón teorizó sobre las dificultades encontradas en el proceso de consolidación democrática en Chile. Introdujo el concepto de “enclave autoritario” que bloquea la consolidación completa de la democracia chilena después que la transición finalizara, en marzo de 1990 con la inauguración del mandato presidencial de Patricio Aylwin. Aunque su libro fue escrito en 1995, su estudio es aún de actualidad. Para Garretón lo que obstaculiza esta consolidación son tres tipos de enclaves: los enclaves institucionales, actorales y éticos-simbólicos. Si el primer tipo de enclave incluye los artículos constitucionales y las leyes orgánicas tales como la ley electoral, el enclave actoral, hace referencia a las Fuerzas Armadas y a otros sectores de derecha todavía anclados en el pasado autoritario. En fin, los enclaves éticos-simbólicos incluyen la cuestión de los Derechos Humanos, es decir, “la cuestión del esclarecimiento, la reparación y la sanción de los crímenes y

5 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (París, La Fabrique, 2008).

6 Macarena Gómez-Barris, *Where memory wells* (London, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2009), 78, 22.

7 *Ibid.*, 18.

8 Nelly Richard, *Crítica de la memoria (1990-2010)* (Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2010), 181-182.

las violaciones perpetradas por el Estado”⁹. Este enclave es el más evocado en las obras de los artistas chilenos, abordados a continuación.

¿DÓNDE ESTÁN? PARA DIALOGAR ARTÍSTICAMENTE SOBRE LOS DESAPARECIDOS

Los 1.200 desaparecidos de la dictadura oficialmente reconocidos por los informes de las dos comisiones de Verdad (Rettig y Valech)¹⁰ son ausentes permanentes, que los artistas chilenos no dejan de recordar a sus conciudadanos.

Carlos Altamirano trabaja en varias de sus obras el tema de los desaparecidos de la dictadura. En primer lugar construye una serie de imágenes de su pasado en *Retratos* (1989-2007) en la cual vemos imágenes de la historia personal del artista y de la historia del país. Estas imágenes están coloreadas, algunas fueron sacadas de las revistas *glossy*. Se sobreponen imágenes en blanco y negro que son en realidad fotografías de los desaparecidos que fueron llevadas por sus cercanos desde el periodo de la dictadura. Representan una constante inalterable que no se puede ignorar hasta el medio de los cuadros o retratos de Altamirano. Esta obra es posiblemente la mejor ilustración del enclave simbólico de los derechos humanos, teorizado por Garretón, en la medida que Altamirano apunta con el dedo este vacío que sigue marcando a las familias, a los cercanos y amigos de los desaparecidos después

de décadas. Por ejemplo, mostrándonos estos rostros, las personas toman formas, dejan de ser números o sólo nombres que aparecen en los informes de las comisiones de la Verdad. En seguida, en los *Relatos Inconclusos* (2003), Altamirano trabaja la cuestión de los desaparecidos, pero esta vez en otro registro. No utiliza más las imágenes en blanco y negro de los desaparecidos pero sí sus historias. Las informaciones de 40 desaparecidos fueron tomadas del archivo establecido por la Vicaría de la Solidaridad y contienen sus nombres, sus apellidos, sus edades y su actividad y son recompuestos por Altamirano con blocs negros sobre las páginas que contienen también detalles de sus desapariciones¹¹. Alterna estas historias con los blocs negros que jalonan los textos.

Claudio Pérez en *Despedidas El amor ante el olvido* (2007) también utiliza las fotos de los desaparecidos, pero al mismo tiempo nos muestra a sus cercanos que viven con sus penas y con esta falta siempre real. Vemos en estos clichés fotográficos las madres que llevan los cuadros con la imagen de su hijo o hija antes de desaparecer, joven y sonriente; una madre tiene una pancarta sobre la cual está escrito “rabia”, otra escribió “resistir”, mientras que en la otra mano llevaba su foto en blanco y negro, una mujer que no se ve, tiene un cuadro pintado según una foto de una pareja; una madre con mucha edad besa (o abraza) el retrato grande y pintado de su hijo; otra madre tiene frente a su cara una foto antigua de un grupo de amigos jóvenes entre los cuales se encuentra su

9 Manuel Antonio Garretón, *Hacia una nueva era política. Estudio sobre las democratizaciones* (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1995), 34-36.

10 De acuerdo con el segundo Informe de la Comisión Valech de 2011 el número de víctimas (muertos o desaparecidos) fue de 3.065.

11 Nelly Richard, *Crítica de la memoria* (1990-2010) (Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2010), 209-210.

hijo; otras madres escribieron “te sigo esperando”; “vuelve”; ellas aún siguen esperando.

La generalidad de este fenómeno es el sujeto abordado por el escultor Luis Prato en su obra, *Memorias de piedra* (2006-07). Esta escultura vio al artista recuperar lo que quedaba del Monumento de los Detenidos Desaparecidos del Cementerio General de Santiago demolido en 2003 para recomponer un mapa del dolor que se difunde a través de Chile. Así el artista reconstruye la silueta longuilínea de Chile con estas partes de mármol blanco que contienen los nombres, los años de estas vidas perdidas que son puestas sobre los tallos de metal que sostienen entonces el mapa del sufrimiento. Para el artista es importante

“levantar cada piedra para poner frente a nuestros ojos estas heridas incurables, es la única cosa que podemos hacer con los restos rotos del mármol blanco que fueron alguna vez grabados con los nombres completos. Si salvamos estas piedras de una mínima manera, las encontramos y las levantamos del suelo. Es lo que aspiramos hacer con los restos, los huesos, de los verdaderos desaparecidos”¹².

La mezcla de nombres y de cifras (re)envía a aquel que mira al esparcimiento de estos restos quebrantados a través del país.

Lotty Rosenfeld trabaja con la memoria de la dictadura en su obra en tres partes, *Estadio Chile I, II, III* (2009). La primera parte, *Estadio Chile I*, presenta

una cita del trabajo de Rosenfeld de 1982, *Una herida americana* cuando intervino en las pantallas de la Bolsa de Comercio de Santiago con su paradigmática imagen de cruces que dibujó sobre el pavimento (desde los 70) esta vez para señalar la crisis económica que sacudió en la época al régimen de Pinochet. En 2009 interviene entonces la fachada del mismo edificio proyectando esta cita siguiendo la acción de 1982 y como referencia a la crisis económica esta vez mundial¹³. La segunda parte de la obra, *Estadio Chile II*, vio a la artista intervenir el 7 de octubre de 2009 a las 12 horas, en el ex Estadio Chile (re)bautizado Víctor Jara. Así, invitó a personas para visitar el estadio Víctor Jara siguiendo un recorrido en la oscuridad y un trayecto de luz puesta en el suelo teniendo como única modificación una cinta sonora hecha de suspiros, de gritos, de órdenes recogidos por la artista de intervenciones sonoras anteriores¹⁴. En fin, la tercera parte de esta acción, *Estadio Chile III* fue realizada por la artista en la mina “El Chiflón del diablo” donde los visitantes debían avanzar en la oscuridad, sin ninguna orientación y donde debían solamente escuchar sin imagen alguna, sin ninguna otra referencia¹⁵. Para Nelly Richard, en esta triple acción

“L. Rosenfeld traza la línea de una nueva cruz que tiene al Estadio Víctor Jara como eje central de intersección. (...) señala la frontera invisible que relaciona el alto tráfico de la especulación financiera del capitalismo global con la pobreza y la cesantía de

12 Museo de Arte Contemporáneo: Artistas Chilenos: <http://www.mac.uchile.cl/actividades/temporal/nov2006/artistas-chilenos.html> (consultado el 16 noviembre de 2008). La traducción es nuestra.

13 Richard, *Crítica de la memoria...*, 192-195.

14 *Ibid.*, 198-200.

15 *Ibid.*, 203-204.

una zona carbonífera que, por falta de rentabilidad económica, debió cerrar en 1987 sus yacimientos regionales”¹⁶.

Si varios artistas chilenos se concentraron en los desaparecidos y su ausencia que no muere, que no es explicada, y entonces sigue en intensidad, otros eligen poner a la luz los culpables que no están muy presentes en el espacio público. Así Iván Navarro documenta en varias de sus obras a los culpables, los responsables del sistema de terror que continúan viviendo entre los demás, impunes. Navarro utiliza tubos de neón para crear su arte inspirado por la dictadura y los abusos contra los derechos humanos. Así, su *You sit you die* (2002) consiste en una silla larga hecha de neón que remite a la silla eléctrica, específicamente a la utilización de la electricidad durante las sesiones de tortura en el periodo de la dictadura de Pinochet. En otra obra, *¿Dónde están?* (2008) en la galería Matucana 100 de Santiago, el artista compuso un enorme rompecabezas hecho de letras blancas sobre un suelo negro y una oscuridad iluminada por luces rojas; los visitantes debían leer los nombres de los responsables de los abusos a los derechos humanos utilizando linternas y equivocándose a menudo. El sentido de la instalación de Navarro era que estos torturadores vivían (¿y viven?) todavía entre los demás, que podemos encontrarlos pero que es difícil. Iván Navarro tiene otras obras que hacen alusión a esta misma interrogante entre ellas *Criminal ladder* (2005) que está

compuesta de una escalera hecha de tubos de neón constituida con los nombres de aquellos que participaron del régimen de Pinochet; *The briefcase* (2004) es una maleta que incluye tubos de neón con los nombres de ciudadanos norteamericanos asesinados por la dictadura chilena.

Otros artistas chilenos utilizaron la imagen de los desaparecidos desde el periodo dictatorial. Por ejemplo Eugenio Dittborn y su serie de pinturas “aeropostales” (*Todas las de la ley*, 1979-80, *debe llamarse a las que faltan*, 1979-80, *Fosa Común* 1977) que imaginó como un medio para sobrepasar la censura al interior del país y que consiste en pinturas de enormes dimensiones que enviaba seguido al extranjero bajo las formas de una carta que se debía plegar y después desplegar para exponerlas. Para sus obras Dittborn escoge fotografías de archivos en blanco y negro de mujeres en general y mezcla estas imágenes con escritos para asemejarlos a los documentos oficiales. Las fotografías no pertenecían a su presente pero el artista utiliza este desvío para poder hablar de lo que lo rodea, como cuando inventa *la pintura aeropostal* para así poder participar en las exposiciones. “In the context of Chile’s military dictatorship, these anonymous images can be taken as a metaphor for that nation’s thousands of *desaparecidos*, persons regarded as political opponents of the regime who were “disappeared” and presumably killed by its security forces”¹⁷.

16 *Ibid.*, 206.

17 Mari Carmen Ramirez, “Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”, http://www.vividradicalmemory.org/descargas/textos/descarga_62/desc_blueprint_circuits_conceptual_art_and_politics_ramirez_mari_carmen_imagenes.pdf, p.161.

LA MEMORIA CINEMATOGRAFICA DE LOS DESAPARECIDOS

Como lo hemos citado brevemente en la introducción, existe un corpus importante de films, especialmente documentales, que abordan temas vinculados a la memoria de la dictadura y respectivamente al Golpe de Estado. Sin embargo, mencionaremos solamente algunos ejemplos importantes desde el punto de vista de su trato de la cuestión de los desaparecidos. Para Marc Ferro, la fotografía y el cine fueron fuentes para la contra-historia, accesibles a los grupos subalternos para remplazar sus ausencias de libros de historia o del espacio público¹⁸. María Eugenia Horvitz igualmente considera que:

“En América latina se ha desarrollado el documental como expresión de rebeldía a lo ocultado por las dictaduras y en los procesos de transición a la democracia (...) más allá de lo que se ha escrito y de las fuentes habitualmente utilizadas por la historia política, estas imágenes de primera mano complejizan la realidad”(…), Los relatos cinematográficos....dejan al descubierto...el peso de las circunstancias de entonces y los residuos de lo que queda para lograr la democracia”¹⁹.

Es cuestión entonces de discutir sucintamente este punto, el caso de los desaparecidos y de su imagen cinematográfica. En ese sentido, una de las películas documentales más fuertes realizadas sobre el tema es la del cineasta Silvio Caiozzi quien en *Fernando ha vuelto* (1997) nos presenta el caso de Fernando Olivares Mori, desaparecido al comienzo de la dictadura de Pinochet. La película de Caiozzi nos

presenta el duelo de la familia de Fernando, que al principio de los años 1990, pensaba que lo había encontrado y así entonces empezaba a aceptar esta realidad. Vemos entonces la identificación de los restos de Fernando por el equipo de antropólogos, sus dificultades en este proceso lleno de aproximaciones, el dolor siempre vivo de la familia, y en fin el entierro, el final. Lo más inquietante en la película de Caiozzi es justamente mostrar como el final pensado no es en realidad el punto final de esta historia vivida por las familias de los desaparecidos. Ya que, descubrimos cómo por el acceso a los test de ADN la identidad de Fernando pudo ser verificada y se prueba que aquel que pensábamos haber enterrado no era finalmente él. La espera, la imposibilidad del duelo es entonces la actualidad de esta familia así como la de tantas otras en 2006.

Es justamente sobre la cuestión del ADN que trabaja el artista visual Máximo Corvalán en su obra *Proyecto ADN* (2012) expuesta en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago. Acude aquí al choque visual utilizando su técnica de tubos fluorescentes decorativos y sumergidos en el agua que corre para hablar de una cuestión fundamental en el proceso de identificación de los desaparecidos, aquella del ADN. En sus propias palabras “El ADN conecta además con un hecho brutal en el país, que se relaciona a mi historia personal: la entrega a los familiares, de cuerpos de detenidos-desaparecidos que no correspondían. Ahora se han podido establecer identidades con casi total certeza”, explica²⁰.

18 Horvitz Vásquez, “Entre la memoria y el cine. Re-visitando...”, 77.

19 *Ibid.*, 97.

20 La descripción de la obra se encuentra en el sitio del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: <http://www.>

La memoria que domina el presente es el sujeto de Patricio Guzmán en su más reciente documental, *Nostalgia de la luz* (2010), después de haber abordado el tema también en su película de 1997, *Chile: La memoria obstinada*. Esta vez en *Nostalgia de la luz*, Guzmán muestra la búsqueda de sus cercanos, las madres y las mujeres de los desaparecidos en el desierto de Atacama, en el norte de Chile. El cineasta pone esta búsqueda en paralelo con la investigación del cielo que se efectúa en el mismo lugar por los astrónomos. Guzmán nos muestra esta realidad de la búsqueda sin fin ni final (que muy raramente) nos habla de su huella sobre el Chile actual. Una de las imágenes más bellas de su película es justamente aquella que nos muestra a Miguel Lawner y su mujer, filmadas por Guzmán de espaldas diciéndonos que esta pareja es para él la imagen hoy día de Chile, ya que Anita es el olvido, mientras que Miguel se recuerda. Anita tiene la enfermedad de Alzheimer y su marido debe a cada instante recordarle todo. En su película *La Memoria Obstinada*, Guzmán había mostrado ya la ausencia de un discurso sobre la dictadura chilena que sea inclusivo. Así, en su película grabó sesiones en las cuales mostró a los alumnos de los liceos de Santiago su trilogía *La Batalla de Chile* filmada durante el régimen de Salvador Allende e inmediatamente después del golpe de Estado, pero que jamás había mostrado en su país. Igualmente, el cineasta quería visitar lugares emblemáticos que

había presentado en su trilogía y hablar con los testigos de esta primera película. Para Gómez-Barris, el fin del documental de Guzmán muestra, por la reacción de uno de los alumnos que había visto *La Batalla de Chile* proyectado en su liceo, la reacción de la sociedad chilena “His muted image expresses and condenses the national public silence about the costs and signification of collective violence, and the persistence of the enactment of social rupture and pain on subsequent generations”²¹.

Algunas miradas artísticas sobre el Golpe de Estado lo hacen con recelo a través de los pequeños personajes de la historia. Es el caso de *Post Mortem* de Pablo Larraín, que muestra la trayectoria de un empleado de la morgue de Santiago que participa en la autopsia del derrotado Presidente Salvador Allende. Sin embargo, el foco de la película no es éste, que no es más que un detalle en la vida de Mario. Éste vive su vida triste, igual que ella, siguiendo a su vecina del frente que es bailarina. La sigue de lejos y se mantiene distante de ella. Sin embargo, los muertos aglomeran cada vez más los pasillos de la morgue donde trabaja, los tanques ocupan las calles, la violencia no se ve pero es evidente. Escogiendo un personaje poco importante, desligado del trauma del golpe es lo que hace aún más potente la obra de Larraín.

museodelamemoria.cl/expos/impactante-puesta-en-escena-de-maximo-corvalan-pincheira-en-museo-de-la-memoria/

21 Macarena Gómez-Barris, *Where memory wells Culture and state violence in Chile* (Berkeley, London: University of California Press, 2009), 104.

VIVIR EN LA DICTADURA: OTROS PUNTOS DE VISTA

Aparte de estas reconstrucciones artísticas del dolor, de la ausencia, de los efectos de estos fenómenos en la sociedad chilena, durante la dictadura existen varios artistas que trabajaron sobre temas ligados a la violencia omnipresente, a los sentimientos de vivir un régimen dictatorial (encierro, incapacidad de comunicar, etc.). Los ejemplos de estos artistas incluyen a: Carlos Lepe en obras tales como *La sala de espera* (1980), *El perchero* (1975) en las cuales presenta una violencia que se aplica él mismo, la automutilación, siendo el resultado de lo que le rodea; o Catalina Parra en su serie de *Imbunches* (1977)²²; o bien Raúl Zurita en sus diversos sacrificios y mártires al lado de Diamela Eltit.

Al mismo tiempo, la vida en dictadura no fue para todos la ocasión de ver sus derechos limitados, de sufrir la tortura, o de ver a un prójimo desaparecer. Es también el motivo por el cual la separación que domina aún a la sociedad chilena trajo consigo la existencia de una memoria dividida, disímil, fracturada y para muchos irreconciliable. Varios artistas contemporáneos registraron la vida “normal, de cada día” durante la dictadura de Pinochet. Así, vemos fragmentos de vida, tristes, alegres, marginales, excluidos, sin derechos, pero también personas sin problemas económicos, etc.

Un ejemplo muy interesante es aquel de la fotógrafa Lorena Vicuña que documenta²³ aparentemente aspectos que no son muy interesantes de la vida de cada día pero que retrospectivamente atestiguan una época, su atmósfera, y que son difícilmente accesibles a aquellos o aquellas que no la vivieron. Las imágenes de Vicuña nos muestran el lado oculto de la vida durante el régimen de Pinochet, la vida en los bares durante el toque de queda, las fiestas “de toque a toque”, los marginales, pero también los ricos con sus abrigo de pieles saliendo a la ciudad para ver los espectáculos, los poetas que se encuentran en los bares, o el mesero que era poeta entre dos cafés, la luz triste y los rencuentros de gente sin alegría. Estas fotos tuvieron también la particularidad de ser después coloreadas por el autor lo que les da un aire más poético, simbólico de los colores añadidos en un contexto de gris total

Paz Errázuriz es una artista fotógrafa chilena que está ante todo preocupada por los marginales que ella describe desde la época de la dictadura. Así vemos en sus fotografías muy emocionales los enfermos mentales (la serie “El Infarto del Alma”), los homosexuales, los pobres, los sin casa, al lado de los hombres del circo, los hombres de una etnia olvidada del sur del país (“Los Nómades del Mar”). Todos olvidados, los ignorados, participando de la creación de una imagen del país lejos de la oficial o esa de la lucha de la oposición de izquierda.

22 “Imbunche refers to the Araucanian Indian practice of sewing a baby’s orifices shut, either to prevent the escape of evil from the body or to ward it off. The idea for this series was in part stimulated by a reading of Jose Donoso’s *The obscene bird of night*, in which he used the imbunche as a metaphor for silencing. Parra’s Imbunche series consisted of collages of newspaper fragments, gauze, animal hides, barbed wire, burlap, potato sacking, and threads (materials associated with wounds, killings, confined spaces, and corpses)”. Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2001), 289.

23 Montserrat Rojas Corradi and Laura González, Mario Fonseca, *Visible/invisible Hughes/Lorenzini/Vicuña Tres fotógrafos durante la dictadura militar en Chile* (Santiago: Ocho libros), 2012.

EL ARTE DE LA MEMORIALIZACIÓN A 40 AÑOS DEL GOLPE

Las manifestaciones para conmemorar los 40 años después del golpe de Estado, son como en el momento del 30 aniversario, muy numerosas e incluyen todo tipo de soportes. Así, las declinaciones artísticas son muy abundantes y evocaremos algunas que se organizaron en Chile (no olvidando, sin embargo, que la solidaridad con Chile aportó a la organización de todo tipo de eventos conexos en numerosos países latinoamericanos o europeos, tales como Francia) de ninguna manera pretendemos hacer una presentación completa de éstas.

Un día antes del aniversario del Golpe de Estado, el 10 de septiembre tuvo lugar en Santiago una acción de arte que hizo eco a un llamado en las redes sociales a personas anónimas y que, necesariamente, no se conocían antes, para dibujar juntos sobre la superficie de la ciudad la cicatriz de la ausencia incansablemente actual de los 1.200 detenidos desaparecidos de la dictadura. Intitulado #quererNOver²⁴, este proyecto, que tiene una cuenta en la red social Twitter (de ahí la utilización del hashtag) fue iniciado por la artista María José Contreras. Ella hizo entonces un llamado a los habitantes de Santiago a acostarse en el suelo por 11 minutos y quedarse inmóvil, sin hablar entre ellos y para después dejar los lugares sin ninguna palabra. Es así que 1.200 personas se acostaron en el suelo durante 11 minutos para recordar a los desaparecidos.

El artista contemporáneo chileno, tal vez el más conocido a nivel internacional, Alfredo Jaar también trabajó sobre los temas vinculados a la memoria de la dictadura. Su obra reciente, *11 Septiembre 2013* igualmente expuesta en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Santiago quiso, nos dijo su autor, “crear una memoria nueva”. Así, Jaar instaló una cámara para filmar el 11 de septiembre de 2013 entre 11.45 y 12.45 (es decir una media hora antes y una media hora después del bombardeo de La Moneda de 1973) el palacio presidencial de La Moneda para transmitir esta imagen fija y sin sonido en el sitio web del Museo y en una sala del mismo Museo²⁵. Jaar dice que desea sobrepasar esta imagen que a menudo es asociada al Golpe de Estado, esa de La Moneda en llamas, bombardeada por la aviación. En efecto, la mayoría de las conmemoraciones vinculadas al momento del 40 aniversario de 2013 se articularon alrededor de esta imagen fundamental. Por ejemplo, el 11 de septiembre de 2013, la creadora Julieta Cruz instaló frente a la Moneda y en varios lugares maquetas del Palacio tal como fue bombardeado e incendiado el 11 de septiembre de 1973.

Otras intervenciones artísticas de Alfredo Jaar ligadas a los sucesos chilenos incluyen su obra de 2012 en el marco de la exposición *The way it is. The Aesthetics of Resistance* (galería NGBK, Berlín, 15 junio – 19 agosto 2012). Jaar había expuesto aquí varias obras ligadas al Golpe de Estado y a la Dictadura. En una de ellas, datada en 1974 y titulada *11 septiembre* vemos un calendario en el cual después de la fecha

²⁴ Cuenta de Twitter del proyecto: <https://twitter.com/querernover> (consultado el 29 de septiembre de 2013).

²⁵ Elisa Cárdenas, “Alfredo Jaar y el 11: ‘Quiero crear una nueva memoria’”, *La Tercera*, 7 septiembre 2013.

del golpe de Estado todos los demás días son 11, los meses restantes marcan solo once como si no hubiera medio para sobrepasar esta fecha. En otra, llamada *Sin título (el apretón de manos)* (1985), vemos varias cubiertas coloreadas de la revista Time con la imagen de Henry Kissinger mientras que bajo ésta percibimos una fotografía en blanco y negro que muestra al secretario de Estado de los Estados Unidos saludando con un apretón de mano al general Pinochet. La influencia de los Estados Unidos en la dictadura chilena es así evocada por Jaar en este ejemplo.

El mismo día del Golpe de Estado otras intervenciones artísticas quisieron recordar este momento traumático en las calles de Santiago. El “Colectivo Crear 1968” hizo varias intervenciones urbanas alrededor del palacio presidencial de La Moneda; en una de ellas instalaron una decena de soldados de juguete para recordar cómo durante el verdadero golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 las calles estaban llenas de soldados; La acción estaba acompañada de un texto²⁶ y de fotografías de los desaparecidos con la pregunta “¿Dónde están?”. Intervenciones teatrales también fueron realizadas alrededor de La Moneda teniendo como motivo la conmemoración del Golpe de Estado del 11 de septiembre. Así vemos a los estudiantes recrear los momentos, justo después del Golpe de Estado, cuando los civiles eran detenidos, arrodillados, puestas

sus manos detrás de las cabezas; mientras que otros recrearon las últimas horas de Salvador Allende en La Moneda.

El Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) organizó en el mes de septiembre de 2013 numerosas exposiciones artísticas vinculadas a las temáticas del golpe de Estado o/y de la dictadura bajo el nombre de *Cartografía de la Resiliencia*²⁷ que vio articularse desde marzo de 2013 varias iniciativas ligadas a la memoria artística (“Activación de la Memoria” & “Imaginario de la Resistencia” que reagrupó a más de 40 artistas). Así para el aniversario del golpe de Estado y en el marco del “Ejercicio de la Memoria”, seis iniciativas se desarrollaron en el Museo: la intervención de Alfredo Jaar ya citada; la intervención pública *Invisible* del artista Juan Castillo y el grupo Academia de Artes O.B.R.A. (Obreros, Baluartes Revolucionarios, Artistas) que marcaron la calle República en la cual se encuentra también el museo con palabras ligadas a la memoria de la calle ocupada por 4 centros de detención y tortura de la Central Nacional de Informaciones (CNI); Máximo Corvalán-Pincheira con *Fragmentos de héroes* (2013)²⁸. *Memorias colectivas*, una intervención de los visitantes del Museo que podían ubicar sus recuerdos en una línea trazada entre el 11 de septiembre de 1973 y el 2013; *Una bandera, un memorial* de Antonio Díaz; y por último *Memorias incandescentes (la*

26 “Los soldaditos de nuestra infancia/son distintos a los militares/de la niñez de nuestros padres/los aviones no eran de papel/sino hawker hunter/el ejército no era un juguete/era terror/ellos crecieron sin jugar/nosotros jugamos sin crecer/su época fue de piedra, metal y fuego/la nuestra es de plástico” Texto reproducido de la página de Facebook del colectivo artístico: <https://www.facebook.com/pages/CREAR-1968/220090131473159>

27 La página de la exposición <http://www.mssa.cl/exposiciones/actuales/>

28 Expuesta en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende entre el 28 de septiembre y el 28 de octubre de 2013. <http://www.mssa.cl/exposicion/fragmentos-de-heroes/>

violenta blancura del horror) de Guillermo Núñez que recupera las obras del pintor realizadas en el exilio.

Una bandera, un memorial de Antonio Díaz (2013) es en realidad la continuación de una donación hecha por el artista en 1972. Éste había deseado dar al Museo Salvador Allende una bandera roja para ser expuesta frente al Museo. Finalmente, en 2012 su gesto se llevó a cabo y es entonces en 2013, que en 18 lugares simbólicos para la memoria, que la bandera fue enarbolada en una acción registrada y enviada después al MSSA. Entre los lugares elegidos se encuentran: Tres Álamos, Cuatro Álamos, Villa Grimaldi, etc²⁹. En *Fragmentos de héroes* (2013) Máximo Corvalán-Pincheira muestra otros dos proyectos que hacen referencia a la memoria de la dictadura. Así, en el primero vemos en retratos de mala calidad representados sobre el muro los miembros del GAP de Salvador Allende, mientras que, en “una instalación [utilizando el neón ya empleado en su obra ADN], el artista repasa la memoria a través de la llamada “Operación retiro de televisores” nombre dado a la exhumación de los detenidos políticos enterrados en fosas comunes para ser tirados al mar”³⁰.

El Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos (MMDH) es otro lugar privilegiado para investigar, en este aniversario de los 40 años, los discursos artísticos sobre el pasado dictatorial. Así,

el museo organizó regularmente sesiones dedicadas a una *memorialización* artística de la vida bajo la dictadura y sus residuos. En ocasión del aniversario de los 40 años pudimos visitar *Registros del golpe*, exposición que utiliza los archivos para documentar el momento del golpe de Estado; una exposición de fotografías de Rodrigo Rojas Denegri, asesinado por la dictadura de Pinochet; *No tiene nombre*, de Carlos Altamirano fue prestada para ser expuesta sobre la explanada del museo; *Aquí están*, de Claudia di Girólamo; la exposición *Química de la memoria*, realizada por Marga Stenwaiser y Valeria Durán; y *Rostró*, de Nikolai Kozak. Paralelamente el museo organizó un ciclo de teatro a 40 años³¹ y un ciclo de cine con producciones dedicadas a la *memorialización* artística.

La obra de Carlos Altamirano, *No tiene nombre* (2007) representa lo que queda de los lentes emblemáticos de Salvador Allende a una escala exagerada (casi 6 metros) ya que el original puede verse en una vitrina del Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile. Este lente quebrado, sucio en su inmensidad no puede ser ignorado por el que mira, está ahí, masivo, inalterable recuerdo de la muerte violenta del símbolo de la izquierda chilena. *Aquí están* de Claudia di Girolamo y Rodrigo Pérez presenta sobre la explanada del MMDH retratos realizados por los niños parientes de los desaparecidos acompañados de relatos de los miembros de las familias transmitidos

29 Página de la exposición: <http://www.mssa.cl/exposicion/una-bandera-un-memorial/>

30 Página de la exposición: <http://www.mssa.cl/exposicion/fragmentos-de-heroes/>

31 Por ejemplo, el Ciclo de teatro a 40 años incluyó la presentación de cinco obras: una obra de teatro montada por la compañía Ictus, una obra del extranjero sobre la muerte de Neruda, *El funeral de Neruda* (compañía Asamblea Teatro), una obra de Pablo Casals, *Allende noche de septiembre*, la obra *Pinochet apócrifo* y una obra, *Colibrí*, dedicada a Andrés Pérez Araya. <http://www.museodelamemoria.cl/actividad/ciclo-de-teatro-a-40-anos/>

por actores. La exposición *Química de la memoria* de la artista Marga Stenwaiser y la socióloga Valeria Durán que fundaron el proyecto en Argentina (2004) con Javiera Bustamante, y que propusieron recomponer una memoria de la dictadura con la participación de los visitantes, para la organización de talleres que pretendían recuperar los objetos que tienen una relevancia para aquel que dona y que son evocadores del periodo dictatorial en su cotidianidad. En fin, *Rostro* de Nikolai Kozak proyectó sobre uno de los muros de vidrio del Museo los rostros de las víctimas de los abusos contra los derechos humanos, recreando “una morfología de las víctimas”.

Finalmente, el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) recibió en septiembre de 2013 varias iniciativas teatrales, de danza o de artistas visuales ligados a la *memorialización* del Golpe de Estado y de la dictadura. Así, por ejemplo, organizaron intervenciones urbanas en su sede (recuperada y utilizada por la dictadura) al mediodía del 11 de septiembre de 2013 por artistas del Centro y a partir de las historias de aquellos que se encontraban allí hace 40 años³².

CONCLUSIONES.

Este artículo propuso presentar el arte de la *memorialización* en el contexto del aniversario de los 40 años del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 para demostrar el papel jugado por los

relatos artísticos en la construcción de una memoria más inclusiva del periodo dictatorial. En efecto, como lo hemos recordado, el arte interroga el avance democrático mostrando que siempre hay aspectos importantes no resueltos, como lo revela el caso de los desaparecidos.

Los artistas que escogen discutir en sus obras el enclave ético-simbólico (Garretón) se concentran sea en los desaparecidos, utilizando la mayoría de las veces las fotografías en blanco y negro (Altamirano, Pérez) conocidas por haber sido llevadas por sus cercanos desde el periodo dictatorial, sea sobre los culpables y su impunidad (Navarro). Estas obras artísticas entregan cuerpo a aquellos que eran sólo números en los informes oficiales, dan rostros a cientos de sombras que habían quedado suspendidas. El arte que discute el tema de los desaparecidos muestra su ausencia permanente y la importancia de ponerlos en primer plano en un espacio público donde son ampliamente ignorados.

En realidad, podríamos decir que el arte chileno precede el entusiasmo de la sociedad chilena por el pasado dictatorial en el periodo reciente. El interés más difundido de la dictadura en los medios de comunicación chilenos alcanzó su apogeo con ocasión de los diferentes eventos vinculados a los 40 años del golpe de Estado (como fue el caso por los 30 años, en 2003). Así, los efectos ya dieron sus resultados en lo más alto de las instituciones estatales: después que las series de ficción (“Los Archivos del Cardenal”, “Ecos

32 Ver el sitio dedicado a esta ocasión: <http://golpealamemoria.cl/>

del Desierto”) o documentales (“Chile, las imágenes prohibidas”) presentaron diferentes facetas del pasado dictatorial, la Asociación de Jueces de Chile pidió perdón por no haber protegido las víctimas durante la dictadura, etc.

Los eventos memoriales alrededor de la fecha del 11 de septiembre de 2013 buscaron interpelar a los ciudadanos en

cuanto a la herencia siempre palpable de la dictadura, a celebrar la memoria de los desaparecidos y a pedir justicia por ellos. Los museos públicos (MMDH) o privados (MSSA) también dedicaron amplios espacios a la *memorialización* de estos eventos e integraron las reacciones de los visitantes, trabajando en una memoria siempre más inclusiva.