



Portada | Editorial | Índice | Núm. Anteriores | Enlaces | Autores | Contacto

Enviar Artículo Imprimir



Los detenidos desaparecidos en el arte de memoria de chileno y su relevancia para el proceso de democratización

Resumen:

Este artículo plantea la necesidad de tomar en cuenta, en los análisis de ciencia política, el arte de memoria chileno contemporáneo que evoca, de manera crítica, temas y asuntos vinculados a la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989), y que no han sido solucionados en democracia. El arte de la memoria chileno - es decir las expresiones de artistas chilenos de distintas disciplinas que problematizan cuestiones ligadas al pasado dictatorial - cuestiona la consolidación democrática por estos temas siempre presentes, proponiendo un nuevo punto de vista sobre esta misma realidad, una mirada diferente, ausente en los relatos oficiales que privilegian el consenso y el avance democrático. El artículo analiza el tema de los desaparecidos de la dictadura a través del estudio de las obras de ocho artistas visuales chilenos contemporáneos con puntos de vista diferentes que abordan la permanencia de la ausencia, los lugares de memoria y los torturadores. La conclusión de este breve estudio es que el arte de memoria presenta perspectivas ausentes del estudio institucionalista preferido por la ciencia política y que analizar estas expresiones artísticas ayuda a una mejor comprensión de la relación al pasado traumático.

An argument is made in this article for the need to take into account in political science analyses of the Chilean contemporary art of memory that critically invokes matters, and issues connected to the dictatorship of Augusto Pinochet (1973-1989), and which have not been solved in democracy. Chilean art of memory- composed of those artistic expressions stemming from different artistic disciplines that problematize issues connected to the dictatorial past - questions democratic consolidation by these topics still present, advancing a new perspective on this same reality, a different outlook, otherwise absent from the

Año 2 | Número 15 | Septiembre 2015

IMÁGENES

BUSCAR

Sección

Ver por Sección

Teatro	Cuerpos en conflicto
Revistas y medios	MUSICA
IMAGENES	



Preda, Caterina
Universidad de Bucarest
caterinapreda@gmail.com

Etiquetas: arte, memoria, dictadura, Chile, Pinochet

official renderings that privilege consensus and democratic consolidation. In this sense, this article discusses the specific case of the disappeared of the dictatorship through the analysis of the artworks of eight Chilean contemporary visual artists, and with a focus on their distinct points of view that tackle three topics, the permanency of absence, the sites of memory, and the torturers. The conclusion of this brief article is that memory art presents perspectives absent from the institutional study preferred by political science' analyses, and that analyzing these artistic expressions helps form a better understanding of the relation to the traumatic past.

Introducción

Este artículo plantea la necesidad de analizar el arte de memoria visual chileno (fotografías, películas documentales y de ficción, intervenciones artísticas, pinturas, etc.) desde una perspectiva de la ciencia política, para mejor comprender los límites del proceso de democratización. El análisis se enfoca en las obras de ocho artistas contemporáneos chilenos y aborda su trabajo en conjunto con los análisis sobre el tema de la democratización desde la perspectiva de la ciencia política y el campo interdisciplinario de los estudios de memoria con un acento en la memoria artística que es una forma de memoria cultural.

El arte de memoria (Huysen, 2003) designa las expresiones artísticas que plantean temas y asuntos vinculados a la dictadura chilena (1973-1989) y no resueltos en democracia. El arte de memoria cuestiona la consolidación democrática por estos asuntos siempre presentes, proponiendo un nuevo punto de vista sobre esta misma realidad, una mirada diferente, ausente en los relatos oficiales que insisten sobre una perspectiva generalizadora, que no incluye casos individuales. Acorde con el concepto de *dissensus* de Jacques Rancière, este arte muestra temas hasta aquí ausentes, o los hace ver desde una perspectiva innovadora lo que provoca la necesidad de reacción. Confrontados con estos asuntos que son hechos visibles por el arte de memoria, surge la necesidad de reaccionar frente a esta situación. Esta movilización, o toma de conciencia provocada por el arte necesita ser tomada en cuenta por la ciencia política ya que muestra los límites de los análisis institucionales y cuantitativos que intentan explicar los procesos políticos.

Aunque haya sido estudiado desde el campo de la crítica cultural y la estética, el arte de memoria queda ausente de las reflexiones de la ciencia política, y, más específicamente, desde los estudios de *transitional justice* (justicia transicional). Este breve artículo propone mostrar cómo estudiar el arte de memoria desde la perspectiva de la ciencia política (abarcadora, estableciendo los grandes temas, los tipos de discursos, y sus diferencias), puede ayudar a una mejor comprensión de los límites y de las dificultades de la democratización chilena. La mirada crítica que el arte contemporáneo propone demuestra que las conclusiones oficiales incluidas en las declaraciones públicas, o los informes de las Comisiones de verdad y reconciliación no son suficientes para una completa democratización. La importante tarea jugada por el arte en el proceso de articulación de una memoria más comprensiva ha sido reconocido por la crítica cultural Nelly Richard que sugiere 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 cuenta (Richard, 2010: 181-182).

En Chile, el arte de memoria contiene una diversidad de discursos artísticos que incluyen el teatro, el cine, la literatura, la música, y las artes visuales. Los asuntos que los artistas visuales chilenos emplean para hablar del pasado incluyen referencias al golpe de Estado de 1973, referencias al sufrimiento, a la tortura y a la ausencia; además, para algunos, la existencia durante la dictadura incluyó momentos de “vida normal” con fiestas “de toque en toque”, con escenas de aburrimiento o de escapatoria que también aparecen en discursos artísticos sobre ese período. Este artículo solo aborda el tema de los detenidos desaparecidos y de los abusos de los derechos humanos, que es

uno de los asuntos recurrentes en las expresiones visuales contemporáneas, sin ninguna intención de establecer una mirada completa sobre el fenómeno.

Este artículo analiza las obras de 8 artistas visuales contemporáneos: Guillermo Cifuentes (*Rumor*, 2000, *Rumores*, 2012), Carlos Altamirano (*Retratos*, 1989-2007, *No tiene nombre* 2007), Claudio Pérez (*Despedidas. El amor ante el olvido* 2007), Iván Navarro (*You sit you die*, 2002, *¿Dónde están?* 2008, *Criminal ladder*, 2005, *The briefcase*, 2004), Francisco Papas Fritas con *Desclasificación popular* (2015), Lotty Rosenfeld (*Estadio Chile I, II, III*, 2009), Camilo Yáñez (*Santiago 1974*, 2011, *Estadio Nacional 11.09.09*, 2010), y Gonzalo Díaz (*Lonquén 10 años*, 1989, *Lonquén*, 2012). Hay, también, una importante filmografía dedicada al tema de los derechos humanos, y, en especial, a los desaparecidos. Recordaremos los más importantes hitos en este sentido, las películas de Patricio Guzmán (*Memoria obstinada* 1997, *Nostalgia de la luz* 2010) y Silvio Caiozzi (*Fernando ha vuelto* 1997). Mencionaremos brevemente también el trabajo de los artistas Kurt Petautschning, el grupo *Crear*, María José Contreras y Carmen Luz Parot. Estas obras fueron creadas, en su mayoría, en los años 2000, y hacen referencia al Chile después de una experiencia democrática de 20 años.

En lo que sigue, después de una introducción teórica al estudio de la memoria artística y una argumentación para llevar estos estudios dentro de la ciencia política, nos centraremos en lo que es el arte de memoria y cómo es analizado el tema de los desaparecidos (desde qué puntos de vista, con qué tipo de enfoque). En fin, evaluaremos cuál es el aporte que plantea para la ciencia política la investigación de las miradas artísticas.

El aporte del arte de memoria a los estudios de la democratización chilena

Los estudios de justicia transicional son la rama de la ciencia política que aborda la cuestión de la relación al pasado, pero desde una perspectiva institucionalista, enfocada en las prácticas de los diferentes actores estatales o privados. En el caso chileno hay una literatura científica sobre el proceso de identificación de la verdad (Collins 2010, Collins 2013), las políticas de reparación (Lira y Loveman, 2005), o la fractura social todavía vigente causada por la dictadura (Huneeus, 2003, Garretón, 2003a, 2003b). Además, en los escasos casos cuando los estudios de justicia transicional abordan la cuestión del arte de memoria, no incluyen las artes visuales (McAuliffe, 2013).

Aún cuando el estudio de la memoria histórica toma en cuenta expresiones culturales, el arte de memoria tal que lo planteamos en este artículo no es investigado (Stern y Winn, 2014). El aporte de este estudio es, entonces, el de presentar estas expresiones artísticas visuales que contienen elementos importantes en relación a este pasado dictatorial demostrando los límites del éxito del caso chileno. La ausencia de la justicia junto con un pasado que no quiere desaparecer es lo que el arte de memoria plantea, contradiciendo, así la lógica oficial que quería, a través de los informes de las comisiones de verdad y reconciliación, y a través las declaraciones públicas, olvidar el pasado y avanzar hacia el futuro.

El arte señala cómo la democratización chilena no es completa porque, como lo demuestra Manuel Antonio Garretón, hay todavía tres tipos de enclaves autoritarios: institucionales, actorales, y éticos-simbólicos. Los institucionales incluyen algunos artículos constitucionales y leyes orgánicas como la ley electoral. Los enclaves actorales hacen referencia a la permanencia de actores ligados al régimen militar como las Fuerzas Armadas, algunos hombres de negocios y la derecha política. En fin, el enclave ético-simbólico es aquel que más nos interesa en este artículo porque se trata de la cuestión de los derechos humanos, “la cuestión del esclarecimiento, de la reparación y la sanción de los crímenes y las violaciones perpetradas por el Estado” (Garretón, 1995: 34-36). Los artistas visuales chilenos han observado esta carencia de soluciones a la cual el enclave ético-simbólico hace referencia y tratan, a través de sus obras, de abrir la discusión sobre el tema, de recordar las ausencias, de mantener el tema en el discurso público.

El campo de los “estudios de memoria” que es interdisciplinario, no está muy a menudo tomado en cuenta por la ciencia política. El estudio de la memoria incluye la teorización de sus diferentes formas (Ricoeur, 2000), de la importancia de la pluralidad de las memorias colectivas (Halbwachs 1992), de los lugares de memoria (Nora, 1989), y de los memoriales (Hite, 2013, Jelin y

Langland, 2003), de las distintas formas de memoria cultural (Erl, 2010, Assmann, 2010, Gómez-Barris, 2009), dentro de las cuales el arte de memoria (Huysen, 2003), o la memoria artística es lo que aquí nos interesa.

La memoria cultural está compuesta de fragmentos de archivos que son “modalidades para comprender la persistencia del terror de Estado en las vidas de la gente, sus cuerpos y sus subjetividades” porque aquellos que fueron traumatizados por la dictadura continúan, después de 1990 siendo víctimas: los torturados, los desaparecidos y sus familias (Gómez-Barris, 2009: 11, 16-17). En realidad, “el registro visual añade, con frecuencia, dimensiones importantes a los testimonios escritos, creando archivos que funcionan como excepciones a la cultura del silencio tan presente en el más allá de la violencia colectiva.” (Gómez-Barris, 2009: 22). El papel jugado por el arte es fundamental en la construcción de la memoria porque, “como otras formas de memoria cultural (...), las artes visuales tienen la capacidad de hablar, de contestar, de elaborar y producir experiencias colectivas que escapan a la esfera de ‘la política de siempre’ [pero] el arte (...) puede [también] ser la voz de la memoria oficial o una alternativa a ella” (Gómez-Barris, 2009: 78, 22).

El arte de memoria forma parte de la memoria cultural, que, a su turno, es compartida por un cierto número de personas” (Assmann, 2010: 110). La memoria cultural “es asentada en la comunicación a través de los medios” y usa diferentes medios como la pintura histórica, los monumentos, la literatura y el cine (Erl, 2010b: 389) y, agregamos, las artes visuales contemporáneas. Es interesante, entonces, descubrir cómo cada medio participa en la creación continua de la memoria cultural. La creación de objetos, de obras de arte, de memoriales y espacios públicos de conmemoración es una manera de gestionar el pasado traumático (Huysen, 2003: 9). Aunque Andreas Huyssen (2003: 13) identifica el arte de memoria especialmente con la fotografía, como veremos en la parte dedicada al análisis del arte de memoria de los desaparecidos, hay también instalaciones, pinturas, o una mezcla de medios para este tipo de expresión.

En las décadas recientes vivimos un « boom de la memoria » (Huysen, 2003) y una obsesión por el pasado aún más importante que en los países que han tenido una experiencia dictatorial o una guerra civil; las batallas de los pasados están todavía de actualidad. Por eso nos preguntamos, qué más podemos averiguar sobre estas memorias concurrentes estudiando el arte desde la ciencia política. En el período de consolidación democrática hay también un intento por arreglar el pasado para poder “avanzar” hacia el futuro y esto deja, a menudo, temas pendientes.

Como la memoria no es definitiva, final, está siempre abierta (Jelin, 2012; Erl 2010), el arte juega un papel en la edificación de una memoria más inclusiva en el Chile contemporáneo donde se confrontan diferentes memorias de la dictadura que impiden la reconciliación nacional necesaria para el avance democrático. Además, la memoria colectiva no es algo acabado, no es única, como lo recuerda Maurice Halbwachs y está compuesta por la multitud de grupos que componen la sociedad. En la sociedad chilena, por ejemplo, no hay una sola memoria del golpe de Estado del 11 de septiembre 1973 y del pasado dictatorial. Hay al menos dos: la de los partidarios del golpe y del régimen de Augusto Pinochet (1973-1989) y la de sus víctimas. Estas dos memorias están en conflicto. De un lado, están los ganadores, y del otro, los perdedores de la dictadura. Poner la mirada artística en el tema de los perdedores, que son minoritarios hace entrever el tema de la falta, de la ausencia, y la hace más importante que las historias personales de aquellos involucrados. Asimismo, hay otras memorias que no están marcadas por la violencia del régimen como la memoria de la época pop, la memoria de “la vida normal” tal como la vivieron aquellos que no sufrieron, etc.

Los lugares de la memoria teorizados por Pierre Nora son importantes para la cristalización de esta memoria colectiva y algunos artistas chilenos como Lotty Rosenfeld trabajan, particularmente, con ellos también. Asimismo, hay prácticas memoriales que no se suman a este tipo de memoria monumental y que también, participan en la consolidación de la memoria. Un buen ejemplo en este sentido es la teorización de James Young que presenta el caso de los “anti-monumentos” que aparecen en Alemania para analizar de otro modo la memoria traumática del nazismo. El objetivo de estos anti-monumentos no es celebrar o consolar, sino provocar, cambiar y desaparecer para motivar una reacción (Young 2010: 359). Algunas obras artísticas que serán analizadas en lo que sigue, como la intervención de Claudio Pérez, pueden, también, ser entendidas en este sentido, el de provocar un análisis crítico.

En el caso chileno, la importancia de la memoria cultural y de sus formas artísticas ha sido señalada por los investigadores (Richard, 1998; Richard, 2000; Richard, 2010; Gómez-Barris, 2009; Nicholls, 2013). Hay en el mismo tiempo, una tensión entre la memoria y el olvido que es enfatizada también por las obras de arte de memoria que se enfocan en el caso de los desaparecidos y de los abusos a los derechos humanos que analizaremos en lo que sigue. La política del consenso ha acentuado el olvido (Moulian, 1997: 42), la “concertada rutina [de la Concertación es] la no-memoria (olvidar el olvido)” (Richard, 2010: 56).

En Chile, se identifican fácilmente dos de las múltiples formas de memoria señaladas por Paul Ricoeur, la memoria manipulada y la memoria impedida (Ricoeur, 2000: 645, 646), que son el motivo por el cual los artistas contemporáneos continúan trabajando sobre el pasado dictatorial. Además, Chile exhibe también su versión de lo que Ricoeur llama “esa caricatura del perdón que es la amnistía, forma institucional del olvido” (2000: 634) asegurada por los militares en el período dictatorial y que solidifica el olvido como precondition del consenso. La amnistía junto con la falta de solución para la verdad sobre los desaparecidos consolidan el olvido y hacen imposible el perdón que es ineludible para una memoria reconciliada.

Nelly Richard considera que el olvido ha jugado un papel importante en la memoria de la dictadura chilena. De otra parte, hubo una hiper-mediatización de la conmemoración por los 30 años del golpe (Richard, 2004: 11) y por los 40 años, pero esta no aborda de manera efectiva los asuntos importantes, que quedan sin resolución. En este contexto, Nelly Richard plantea una crítica de la memoria en los siguientes términos:

La ‘crítica de la memoria’ es una crítica negativa de aquel dispositivo de la memoria oficial de la transición chilena que buscó apaciguar el recuerdo, obliterando las luchas de sentido y las batallas de interpretación que debían mantener vivo al pasado en discordia, para no restarle fuerza batallante en la confrontación de lecturas de la historia. La secuencia de la memoria pública e institucional de la transición combinó fechas y conmemoraciones (el 11 de septiembre 1973, los treinta años del golpe militar), Informes, Comisiones y Tribunales (el Informe Rettig, el Informe Valech, la Mesa de Diálogo); recordatorios y monumentos (el Parque por la Paz de Villa Grimaldi, el Memorial del Cementerio General, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos) para fijar así los usos del recuerdo en función del ideal reconciliatorio del consenso como modo de integración forzada de lo políticamente escindido, de lo socialmente desintegrado, a la plenitud de una comunidad dañada y, luego, curada en sus heridas por la moral del perdón. (Richard, 2010: 17)

La obra de Guillermo Cifuentes, que tiene dos versiones, *Rumor* (2000) y *Rumores* (2012), alude a la permanencia de alguna manera de los discursos sobre los desaparecidos y los derechos humanos, pero sin tener ninguna consecuencia real. La obra está compuesta de lámparas que giran y proyectan en el suelo diferentes tipos de textos que hacen referencia a la violación de los derechos humanos. Esta obra de Cifuentes confirma la opinión de Richard y subraya la ineficacia de los discursos sobre los desaparecidos frente a un olvido que uniformiza los relatos.

Compulsivamente como sociedad hablamos del tema. No podemos evitarlo porque es un trauma. Pero así como es compulsivo es, también, inútil, porque no importa lo que digamos: nunca vamos a poder contener simbólicamente el horror. Con la instalación quería proponer una objetualización de esa especie de polifonía, donde cada objeto gira sobre sí mismo constantemente, como si las frases se repitieran una y otra vez, cruzándose en un coro donde nada se articula (Lara, Machuca, Rojas, 2006: 121).

Esta obra constata, entonces, la permanencia y la ineficacia de la mirada artística sobre el pasado. Cuestiona también los modos utilizados para hablar del pasado traumático, visible la incompetencia que explica la persistencia.

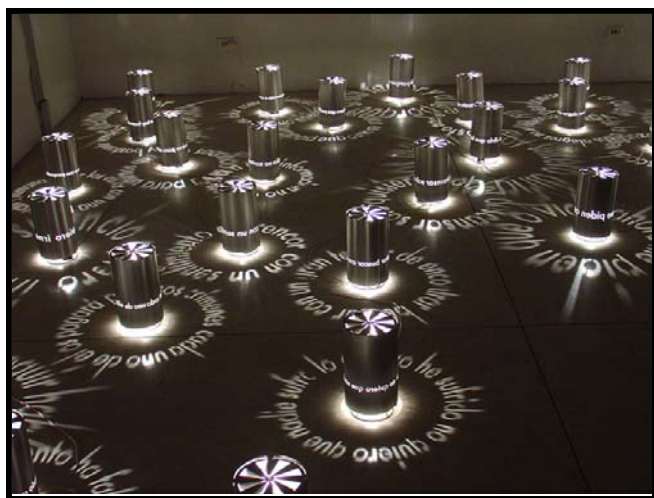


Imagen 1. Guillermo Cifuentes, *El rumor* (2000) (1)

¿Dónde están? Los desaparecidos en el arte de memoria chileno

La memoria traumática de la dictadura chilena tiene, también, una vertiente artística que pone el foco en los desaparecidos y que a continuación analizaremos brevemente. Los artistas contemporáneos que abordamos en este contexto son: Carlos Altamirano con sus obras *Retratos* (1989-2007) y *No tiene nombre* (2007), Claudio Pérez y su proyecto fotográfico *Despedidas. El amor ante el olvido* (2007), Lotty Ronsefeld, con su obra en 3 partes, *Estadio Chile I, II, III* (2009), Camilo Yáñez con *Santiago 1974* (2011), y *Estadio Nacional 11.09.09* (2010), Iván Navarro con varias obras, *You sit you die* (2002), *¿Dónde están?* (2008), *Criminal ladder* (2005), *The briefcase* (2004), Francisco Papas Fritas con *Desclasificación popular* (2015), Gonzalo Díaz (*Lonquén 10 años*, 1989, *Lonquén*, 2012). Estas obras proponen miradas disímiles y cada una nos ayudará a acentuar la importancia de tomar en cuenta estas miradas desde la perspectiva de la ciencia política enfocada en procesos amplios e instituciones.

La situación de los abusos a los derechos humanos en la dictadura de Pinochet ha sido analizada a través de iniciativas estatales como la Comisión Nacional para la Verdad y la Reconciliación o Comisión Rettig (1990), que facilitó su informe en 1991, y la Comisión para la prisión política y la tortura (Comisión Valech 2003) que constituyó su primer informe en 2004, y un segundo en 2011. El balance de la segunda comisión Valech estableció un número de 40.000 víctimas, de las cuales 3.065 son fallecidos o desaparecidos. La justicia no ha seguido los pasos del establecimiento de la verdad en Chile. La impunidad del general Pinochet mismo es la señal del fallo de este proceso de justicia. “En un balance realizado en junio de 2007, de un total de 3.195 víctimas, existían procesos judiciales solo para 1.132. Habían finalizado 390 de estos procesos, en los cuales se había condenado a 320 agentes, y en los juicios en curso, más de 700 causas, se ha sometido a proceso a 2.160 agentes militares y civiles.” (Horvitz-Vasquez, 2010: 108). Además, hubo que esperar a septiembre del 2014, para que la presidenta chilena Michelle Bachelet anunciara su intención de derogar la ley de amnistía (Decreto Ley No 2191 del 19 de abril 1978) que aseguró la impunidad de todos los crímenes del régimen.

Por consiguiente, los casi 1.200 desaparecidos que todavía quedan por identificar son el tema predilecto para el arte de memoria. Los puntos de vista desde los cuales trabajan los artistas para hablar de los desaparecidos incluyen: la permanencia de la ausencia (Altamirano, Pérez, Yáñez, *Crear*, Contreras, Guzmán, Caiozzi), los lugares de memoria (Ronsefeld, Yáñez, Parot, Díaz) y los torturadores (Navarro, Papas Fritas).

La permanencia de la ausencia

La ausencia de los seres queridos que se ha hecho permanente es el tema de los trabajos de los artistas Carlos Altamirano y Claudio Pérez. En su obra

Retratos (1989-2007), Carlos Altamirano rehace su historia personal en grandes imágenes coloreadas dentro de las cuales podemos ver una publicidad para las tiendas Falabella con una chica en ropa interior. Sobre estas imágenes coloreadas hay una constante: las fotos en blanco y negro de los detenidos desaparecidos con su pregunta ¿Dónde están? La mirada fugaz de las caras de los seres queridos de alguien fue acompañada en una de las versiones de presentación de la serie de *Retratos* (2007) de una contextualización para cada retrato presentado, con la historia personal del desaparecido. La obra de Altamirano es la mejor ilustración del enclave ético-simbólico teorizado por Garretón porque la desaparición tiene una persistencia imborrable en estos retratos que el artista se ve obligado de recordar para no olvidar y, quizás, remediar. En una obra más reciente que subraya la permanencia del tema y su indeleble actualidad, *Relatos inconclusos* (2003), Altamirano utiliza las historias de 40 detenidos desaparecidos que son intercaladas a sus nombres, sus edades y sus actividades antes de desaparecer.



Imagen 2. Carlos Altamirano, *Retratos* (1989-2007) (2)

Claudio Pérez en su serie de fotografías *Despedidas. El amor ante el olvido* (2007) nos muestra a los desaparecidos pero en un contexto familiar y no con estas fotos que han sido transformadas en paradigmas de la dictadura. Podemos ver a sus madres o a sus familias sujetando en sus manos, en frente de su propio rostro las fotografías coloreadas de cuando eran jóvenes, felices, de un “antes”. Esta imagen muestra el sufrimiento de los seres queridos que los esperan todavía, pero, también les da sustancia, nos hace ver las historias individuales más que los nombres y números que están registrados en los informes de las Comisiones de verdad. Pérez colabora, también, en otro proyecto artístico y de memoria muy interesante. Se trata del Muro de la Memoria del Puente Bulnes de Santiago, inaugurado en 1999 y compuesto de 950 fotografías de los casi 1200 desaparecidos que fueron impresas en placas de arcilla ordenadas cronológicamente, en función de la fecha de la desaparición y su apellido (Riosco, 2001). Lo interesante en esta obra es que las fotografías coleccionadas por las familias muestran imágenes instantáneas que interrumpen las imágenes tipo carné y así vemos imágenes más personales que dan sustancia a estas vidas interrumpidas. La personalización del sufrimiento que las expresiones artísticas permiten, ayuda a sacar los acontecimientos del registro de la abstracción y facilitan la comprensión del dolor permanente que las políticas oficiales no remedian.



Imagen 3. Claudio Pérez, *Despedidas. El amor ante el olvido* (2007) (3)

La permanencia de esta ausencia que reverbera en temas recientes, como la desaparición del joven mapuche, José Huenante en 2005 (4), es visible a través de un paralelo interesante en la obra de 2011 de Camilo Yáñez, *Santiago 1974*, realizada para celebrar el día del detenido desaparecido. La obra de Yáñez consiste en una fotografía de *El Mercurio* que tiene en la

portada un título gigante “Todo Chile exige saber ¿DÓNDE ESTÁN?” junto a imágenes de los detenidos desaparecidos. Esta obra señala como, una práctica asociada a la dictadura, continúa vigente en democracia como consecuencia de la falta de un verdadero proceso de justicia para los culpables de la desaparición de los detenidos de la dictadura de Pinochet. Yáñez señala entonces, a través un caso específico, que mientras que no haya justicia, habrá abusos del estado.



Imagen 4. Camilo Yáñez, *Santiago 1974* (2011) (5)

Muchas de las intervenciones artísticas de septiembre del 2013 para los 40 años del golpe se concentraron en torno a La Moneda y al momento esencial del golpe de Estado del 1973. Por ejemplo, un colectivo artístico, *Colectivo Crear 1968*, hizo una intervención en La Moneda con decenas de soldados de juguete, fotografías de desaparecidos y la pregunta “¿Dónde están?” Esta reconstitución de la escena proponía reinstalar la sensación de la presencia de las fuerzas armadas en las calles capitalinas pero en una versión inofensiva. Hubo, también, una intervención artística que involucró al público de Santiago el 10 de septiembre 2013. *#quererNOver* (2013) de María José Contreras. Consistió en 1.200 personas anónimas que fueron reunidas a través de un llamamiento a través de las redes sociales para acostarse por el suelo durante 11 minutos, inmóviles, y sin comunicarse los unos con los otros. Los 1.200 desaparecidos y la herida que todavía llevan en ellos sobre la ciudad de Santiago fueron recordados en este acto ciudadano, participativo.



Imagen 5. #quererNOver (2013) (6)

La memoria cinematográfica de los derechos humanos, de los desaparecidos incluye entre las películas documentales más destacadas: *La memoria obstinada* (1997), *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán, y la película *Fernando ha vuelto* (1997) de Silvio Caiozzi. La primera película de Guzmán, *La memoria obstinada* (1997) trata del tema de la ausencia de la memoria de la dictadura y propone una mirada más compleja sobre el pasado. El guionista muestra en primer lugar su trilogía filmada antes, durante y después del golpe de Estado, *La batalla de Chile* (1975) a alumnos de liceos de Santiago que ven, por primera vez, imágenes de la época de Allende y del traumático 11 de septiembre de 1973. La imagen mostrada por Guzmán es el mejor epítome de la sociedad chilena y su silencio que propaga la ruptura social (Gómez-Barris, 2009: 104). *Nostalgia de la luz* hace un paralelo poético entre la búsqueda de las madres de los desaparecidos en el Atacama y la indagación de los cielos que hacen en el mismo lugar los astrónomos. Esta investigación de las madres va en contra del olvido generalizado que Guzmán identifica en el Chile contemporáneo, y parece sin fin y a veces irracional.

Fernando ha vuelto, por su parte nos muestra la misma perspectiva sobre el asunto: la permanencia de esta lucha para averiguar la verdad, para hacer su duelo, para enterrar a sus seres queridos e intentar sobrepasarlo todo. La familia de Fernando Olivares Mori es presentada después de la identificación de sus restos en un cajón en una fosa común en el Patio 29. Así vemos cómo los antropólogos forenses intentaron, a través de un trabajo de aproximación, identificar los restos de personas desaparecidas. Caiozzi nos muestra el dolor todavía presente con fuerza en la familia de Fernando, los otros desaparecidos como su madre quien lo buscó toda su vida y no pudo vivir sin él. En final, lo peor es que esa lucha e incertidumbre continúan porque en el caso de Fernando se demostró, a través de las pruebas de ADN, que sus restos no eran suyos y Fernando permanece desaparecido. Lo que la película de Caiozzi hace, es confrontarnos a un caso concreto, con un rostro, el de Fernando, con su

familia y sus historias también marcadas por la ausencia, la falta y el dolor. Estos detalles, esta humanización del dolor está ausente de las teorías que analizan el proceso de identificación de la verdad de transición y el arte de memoria contribuye a un mejor entendimiento del pasado.

Los lugares de memoria

Los lugares de memoria oficiales incluyen los antiguos sitios de tortura, los museos y los memoriales. El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) establecido en el 2010 es uno de los hitos. Creado como un espacio muy moderno, interactivo, que tiene una programación a lo largo del año, el Museo está anclado, como su título lo señala, en una memoria traumática de la dictadura. A pesar de este enfoque, el MMDH incluye referencias a la vida durante la dictadura, la cultura y sus diferentes formas, las formas de subsistir. Un ejemplo interesante en este sentido es la referencia, a través de las fotografías instaladas en el primer piso del museo a la cueca de las viudas: las mujeres de los desaparecidos bailaban esta danza tradicionalmente destinada a una pareja, solas. Además, en el Museo de Historia Nacional de Santiago hay asimismo una referencia a la memoria oficial que recuerda la muerte del ex presidente Salvador Allende en el palacio La Moneda e incluye los restos de sus gafas famosas que fueron encontrados destrozadas y que, en un ejemplo de arte de memoria, el artista Carlos Altamirano reconstruyó justamente en frente de La Moneda en su obra gigante *No tiene nombre* (2007).

Los lugares de memoria son el tema privilegiado en la obra de Lotty Ronsefeld *Estadio Chile I, II, III* (2009). Aquí nos interesa mencionar especialmente la segunda parte de la obra, porque en está, *Estadio Chile II*, la artista hizo participar a visitantes en su acción de arte. El 12 de octubre 2009 los invitados participaron en un recorrido del ex Estadio Chile, (re)bautizado en 2004 Estadio Víctor Jara, en el cual, como lo recuerda Nelly Richard (2010: 198-200), tenían que marchar en la oscuridad siguiendo un trayecto de luz trazado en el suelo y teniendo como guía sonora una cinta con suspiros, gritos y órdenes.

Una obra que trabaja sobre la memoria de otro lugar de memoria donde Víctor Jara fue asesinado el 15 de septiembre 1973, el Estadio nacional como un lugar traumático, es *Estadio Nacional 11.09.09* (2010) de Camilo Yáñez. La obra de Yáñez consiste en un video doble transmitido en una doble pantalla y que sorprende el paseo en el estadio mostrando imágenes hacia la derecha en uno de los videos y respectivamente hacia la izquierda en el segundo video. La música que acompaña la filmación es una canción de Víctor Jara, asesinado en el estadio y transformado en ícono del lugar. Las imágenes muestran el estadio destrozado en pleno proceso de transformación para convertirse en uno de los lugares para las celebraciones del bicentenario (7). Es interesante en este sentido ver, también, las fotografías de Kurt Petautschning que muestran el mismo lugar como un lugar abandonado, con los restos de lo que queda, un lugar detenido en el tiempo y que permite visitar este pasado traumático. Hay que mencionar también la película documental sobre el tema, *Estadio Nacional* de Carmen Luz Parot (2003) que reconstituye lo que ocurrió en el lugar de detención entre septiembre y noviembre 1973.

Un lugar de memoria fundamental es Lonquén (8), que el artista Gonzalo Díaz trabaja y retrata en su obra *Lonquén 10 años* (1989) y en *Lonquén* (2012) en el MMDH. La obra tiene como referencia directa el primer caso, de la localidad de Lonquén, en el cual se llevan a cabo durante la dictadura de Pinochet las violaciones de los derechos humanos y aparece el concepto de detenido desaparecido. En 1973, 15 campesinos fueron fusilados y después quemados en los hornos de una mina de cal, sus restos fueron descubiertos en 1978. Díaz trabaja teniendo en cuenta este nombre como referencia que se ha convertido en reseña esencial del terror dictatorial. Un detalle de la presentación de la obra de Díaz es que el pequeño libro que acompaña la exposición tiene la cobertura hecha de lija de agua, detalle que dificulta su lectura, que hace desagradable su tacto y dificulta el cambio de página, como lo es el tema abordado.



Imagen 6. Gonzalo Díaz, *Lonquén* (2012) (9)

Los torturadores

Si muchos artistas centran sus relatos en los desaparecidos, en el sufrimiento, en sus ausencias durables, hay menos discursos artísticos sobre los culpables. Iván Navarro es uno de los pocos artistas que trabaja el tema de los verdugos, de los culpables. En *¿Dónde están?* (2008) Navarro esconde los nombres de estos torturadores que están cerca, entre los otros, poniendo la típica pregunta sobre la ausencia de los desaparecidos pero esta vez haciendo referencia a los culpables de sus desapariciones. En esta obra, Navarro utiliza una sala de la Galería Matucana 100 de Santiago, sumida en oscuridad. Los visitantes tenían que utilizar linternas para leer los nombres de los responsables de los abusos de los derechos humanos que estaban escritos en el suelo en un enorme rompecabezas. En otra obra, *Escalera criminal* (2005) Navarro cita utilizando el neón, que es uno de sus medios preferidos, los nombres de los responsables del régimen Pinochet que aparecen sobre los escalones de una escalera hecha de tubos de neón. Navarro también hace referencias a los desaparecidos. En *La maleta* (2004) el artista utiliza un maletín de neón sobre el cual aparecen los nombres de los norteamericanos asesinados por el régimen Pinochet. Igualmente, en *Te sientas, mueres* (2002) reconstruye una silla eléctrica hecha de neón para recordar como en las sesiones de tortura, los verdugos chilenos utilizaban la electricidad; la silla alude también a la pena de muerte en el caso de los Estados Unidos.

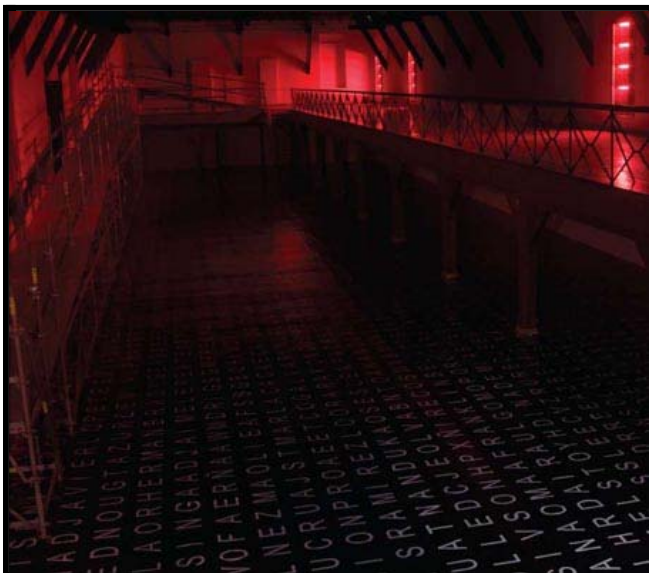


Imagen 7. Iván Navarro, *¿Dónde están?* (2008) (10)

La obra reciente de Francisco Papas Fritas, *Desclasificación popular* (2015) propone un proyecto de colaboración con el público que subraya el rol de la movilización del arte contemporáneo para avanzar en el camino hacia la búsqueda de la justicia de los torturadores. (11) El proyecto de Francisco Papas Fritas desde 2014 consiste en desclasificar el informe Valech y fue pensado en colaboración con la Coordinadora de Ex Presas y Presos Políticos del Movimiento de Izquierda Revolucionaria - M.I.R. y otras organizaciones de defensa de los derechos humanos. Este proyecto se propone la desclasificación popular conforme al artículo 15 de la ley 19.992 (que decretó el secreto del informe Valech) que indica que “Mientras rija el secreto previsto en este artículo, ninguna persona, grupo de personas, autoridad o magistratura tendrá acceso a lo señalado en el inciso primero de este artículo, sin perjuicio del derecho personal que asiste a los titulares de los documentos, informes, declaraciones y testimonios incluidos en ellos, para darlos a conocer o proporcionarlos a terceros por voluntad propia.” Entonces, cada ex presa o preso político puede utilizar libremente lo que declaró en la Comisión Valech exigiendo que su testimonio pueda romper el plazo de los 50 años de secreto a los que ha sido condenado. El proyecto, lanzado en septiembre del 2015 hace un llamamiento público a los ex presos y presas políticas para “realizar una desclasificación de los torturadores, cómplices y violadores de los derechos humanos” para después entregar los datos a las investigaciones judiciales. Esta práctica alude a otros trabajos artísticos ligadas a los derechos humanos como los escraches en Argentina y Brasil, que dan visibilidad a los torturadores a través de intervenciones públicas que mezclan arte y activismo político.



Imagen 8. Francisco Papas Fritas, *Desclasificación popular* (2015)

Conclusiones

El arte de memoria designa las expresiones artísticas que problematizan temas ligados al pasado dictatorial y que no han sido resueltos en la actualidad. Aunque hay diferentes formas y soportes del arte de memoria, en este artículo solo hemos abordado el caso de los artes visuales y nos hemos enfocado en el tema de los desaparecidos de la dictadura y de los abusos contra los derechos humanos.

Este artículo ha querido explicar la importancia de tomar en cuenta, en los análisis de ciencia política, el arte de memoria por su capacidad de mostrar los límites de procesos políticos que son analizados desde una perspectiva institucional. La insistencia de la mirada artística hacia el pasado nos permite comprender una multiplicidad de puntos de vista sobre la misma experiencia

histórica, acorde con la perspectiva de Rancière quien afirma que el arte tiene este poder de hacer ver de manera diferente asuntos que eran tratados solo de una forma o desde una sola perspectiva.

La memoria no es final pero un proceso abierto que además tiene múltiples versiones. La memoria oficial tiende a privilegiar una memoria monumental, única y quiere fijar los sentidos para poder avanzar y olvidar. Por esta razón es importante recordar las perspectivas que ofrece el arte de memoria sobre la realidad histórica porque el arte problematiza, desmonta, hace una crítica, permite ver las multiplicidades. Como hemos visto, el arte de memoria nos permite identificar los enclaves autoritarios que perduran. El arte que recuerda los detenidos desaparecidos desde diferentes perspectivas, tal como lo podemos observar entre otros, en las obras de Altamirano, Rosenfeld o Guzmán es el tema central que hemos abordado.

Así, los artistas se concentran en la ausencia y las historias de los desaparecidos para darles visibilidad, nos muestran los lugares de la memoria traumática para no olvidar, o los culpables impunes de estos crímenes para insistir sobre la necesidad que se haga justicia. La falta de justicia es invocada por las obras que abordan la cuestión de los torturadores y desvelan lo que el estado no ha hecho todavía. La personalización del sufrimiento a través de las obras artísticas (Caiozzi, Altamirano) ayuda a entender mejor la realidad que es vivida por sus familiares. La permanente ausencia de los que desaparecieron es invocada para mostrar como el desconsuelo no termina porque los informes de las comisiones de verdad, o las declaraciones de los políticos lo dicen. La desclasificación de las informaciones sobre los torturadores hecha por el arte de memoria es la primera fase de un proceso que debería ser seguido por las instituciones del Estado. La memoria impedida (Ricoeur) y sus efectos es revelada por las obras de arte que problematizan los límites del sistema político democrático y de sus prácticas institucionales. Los lugares de memoria que el arte de memoria invoca no son monumentales, no son motivos para celebrar, sino son maneras de recordar el terror y los abusos para no olvidar (Díaz, Rosenfeld).

El arte de memoria visual chileno demuestra la imposible reconciliación y los límites de la democratización con su enfoque en casos particulares, en historias únicas pero repetibles.

Notas

- (1) Fuente: sitio [Artattler](#). [Volver](#).
- (2) Fuente: fotografía personal, Santiago. [Volver](#).
- (3) Fuente: sitio [Sentidos Comunes](#). [Volver](#).
- (4) Artishock, “Intervenciones urbanas conmemoran el día del detenido desaparecido”, 30 agosto 2011, [disponible en línea](#). [Volver](#).
- (5) Fuente: sitio [Artishock](#). [Volver](#).
- (6) Fuente: sitio [Portalnet](#) de Chile. [Volver](#).
- (7) Kathleen Bühler, “Camilo Yáñez, Estadio nacional 11.09.09 (2010)” en el catalogo de la exposición *Dislocación*, [disponible en línea](#). [Volver](#).
- (8) Descripción de la obra en el [sitio web del Museo](#). [Volver](#).
- (9) Fuente: [Página de Andres Morales](#). [Volver](#).
- (10) Fuente: [Revista Excelencias](#). [Volver](#)
- (11) Fuente: sitio en línea [Desclasificación Popular](#). [Volver](#)

Bibliografía

- Arruti, Nerea, 2007. "Tracing the past: Marcelo Brodsky's Photography as Memory Art", en *Paragraph*, 30:1: 101-120.
- Assmann, Jan, 2010. "Communicative and Cultural Memory", en Astrid Erll & Ansgar Nunning (dir.) *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, NY: De Gruyter: 109-119.
- Collins, Cath, 2010. *Post-transitional Justice. Human Rights Trials in Chile and El Salvador*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Collins, Cath, 2013. "Chile a más de dos décadas de justicia de transición.", en *Revista de Ciencia Política*, 51: 2. 79-113.
- Contardo, Oscar y Macarena García, 2005. *La era ochentera. Tevé, Pop y Under en el Chile de los Ochenta*. Santiago: Ediciones B.
- Erll, Astrid. 2010a. "Cultural Memory Studies: An Introduction", en Astrid Erll & Ansgar Nunning (dir.) *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, NY: De Gruyter. 1-15.
- Erll, Astrid, 2010b. "Literature, film and the mediality of cultural memory", en Astrid Erll & Ansgar Nunning (dir.) *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, NY: De Gruyter: 389- 398.
- Ferrara, Anita, 2015. *Assessing the long-term impact of truth commissions: the Chilean Truth and Reconciliation commission in historical perspective*. Routledge.
- Garretón, Manuel Antonio, 1995. *Hacia una nueva era política. Estudio sobre las democratizaciones*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Garretón, Manuel Antonio, 2003a. "Memoria y proyecto de país". *Revista de Ciencia Política* XXIII:2. 215-230.
- Garretón, Manuel Antonio, 2003b. *The incomplete democracy. Studies on politics and society in Latin America and Chile*. North Carolina: North Carolina University Press.
- Gómez-Barris, Macarena, 2009. *Where memory dwells*. Los Angeles: University of California Press.
- Halbwachs, Maurice, 1992. *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hite, Katherine, 2013. *Política y arte de la conmemoración Memoriales en América latina y España*. Santiago: Mandrágora.
- Horvitz Vasquez, María Eugenia, 2010. "Entre la memoria y el cine. Re-visitando la historia reciente de Chile", en Julian Chaves Palacios (dir.), *La larga memoria de la dictadura en Iberoamérica. Argentina, Chile, España*. Buenos Aires: prometeo libros, aacid: 75-113.
- Huneus, Carlos, 2003. *Chile, un país dividido. La actualidad del pasado*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Huyssen, Andreas, 2003. *Present Pasts Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, B., 2003. "Kodak Moments, Flashbulb Memories: Reflections on 9/11", en *The Drama Review*, 47 :1: 11-48. [Disponible en línea](#).
- Jelin, Elisabeth, 2012. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Jelin, Elisabeth, Victoria Langland (eds.), 2003. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Lara, Carolina - Guillermo Machuca - Sergio Rojas, 2006. *Chile Arte extremo Nuevas tendencias en el cambio de siglo*. [Disponible en línea](#).
- Lira, Elizabeth - Brian Loveman, 2005. *Políticas de reparación Chile 1990-2004*. Santiago: Lom.

McAuliffe, Padrag, 2013. "Ariel Dorfman's Death and the Maiden as a mirror reflecting the dilemmas of transitional justice policy", en Olivera Simic, Peter D. Rush (dir.). *The Arts of transitional justice: culture, activism, and memory after atrocity*. Springer.

Medina, Javiera, 2013. "Memoria y fisura. La resistencia a las imágenes", en Jordana Blejmar, Natalia Fortuny, Luis Ignacio García (dir.). *Instantáneas Fotografía y dictadura en Argentina y América latina*. Buenos Aires: Librería. 249-263.

Moulian, Tomás, 1997. *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago: Arcis/Lom.

Nicholls, Nancy, 2013. *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Colección Signos de la Memoria.

Nora, Pierre, 1989 "Between Memory and History: Les lieux de mémoire", en *Representations*, 26: 7-24. [Disponible en línea](#).

Rancière, Jacques, 2008. *Le spectateur emancipé*. París, La Fabrique.

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

Richard, Nelly, 2004. "Presentación", en Nelly Richard (dir.). *Utopia(s)1973-2003 Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Ed. Nelly Richard. Santiago, Universidad Arcis. 11-15.

Richard, Nelly, 1998. *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio.

Richard, Nelly, 2000. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio.

Ricoeur, Paul, 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

Rioseco, Virginia, 2001. "Catedral de la Memoria". *Mensaje*: 52-53.

Rojas Corradi, Montserrat - Laura González - Mario Fonseca, 2012. *Visible/invisible Hughes/Lorenzini/Vicuna Tres fotografías durante la dictadura militar en Chile*. Santiago: Ocho libros.

Roniger, Luis - Mario Sznajder, 1999. *The legacy of human rights violations in the Southern Cone. Argentina, Chile, and Uruguay*. Oxford.

Stern, Steve J. - Peter Winn, 2014. "El tortuoso camino chileno a la memorialización", en Peter Winn et ali. (dir.). *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Santiago: Lom. 205-326.

Wilde, Alexander, 2000. "Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile's Transition to democracy", en *Journal of Latin American Studies* 31:2. 473-500.

Winn, Peter, Steve J. Stern, Federico Lorenz, Aldo Marchesi, 2014. *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Santiago: Lom.

Young, James E., 2010. "The Texture of Memory: Holocaust Memorials in History", en Astrid Erll y A. & Ansgar Nunning (dir.), *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, NY: De Gruyter: 358-365.

Email: afuera@revistaafuera.com
Teodoro García 3601 2° H
Ciudad Autónoma de Buenos Aires (1427)
Tel.: (+54-11) 3980-0582

Directores Propietarios: Leonardi, Yanina Andrea - Verzero, Lorena
Comité Editor: Diz, María Luisa - Girotti, Bettina - Menéndez, Martín Matías - Schenquer, Laura - Wainschenker, Karina
Comité Asesor: Buch, Esteban - Dios, Alicia - Gonzalez, Alejandra Soledad - Liut, Martín - Longoni, Ana - Patiño Mayer, Lucía - Plante, Isabel - Vallejos, Juan Ignacio - Verzero, Lorena
Referato: Aravena, Cristian - Broitman, Ana Isabel - Browarnik, Graciela - Brownell, Pamela -

Cañada, Lucía - Carvajal, Fernanda - de la Puente, Maximiliano - del Castillo, Alberto - Dios, Alicia - Eserverri, Máximo - Fortuny, Natalia - Gamarnik, Cora - González, María Laura - Juárez, Camila - La Rocca, Malena - Laboureau, Ana Gisela - Liut, Martin - Lucena, Daniela - Lucero, Guadalupe - Manzi, Javiera - Margiolakis, Evangelina - Novoa, María Laura - Patiño Mayer, Lucía - Pérez Llahí, Marcos Adrián - Pigoli, Edgardo Oscar - Plante, Isabel - Pujol, Sergio - Sánchez Trolliet, Ana - Scaraffuni, Luciana - Schenquer, Laura - Silva, Marisa - Tell, Verónica - Verzero, Lorena

Publicación SEMESTRAL | N° de registro de propiedad intelectual: 523964 | N° de ISSN 1850-6267