

TESIS DE
MEMORIA
2019

SEMINARIO DE GRADO PRESENTADO COMO
REQUISITO PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE
LICENCIADO EN ESTÉTICA

FOTOGRAFÍA, MEMORIA, POLÍTICA
Un estudio sobre la instalación
Ausencia y memoria del Museo de la
Memoria y los Derechos Humanos

VALENTINA ALEJANDRA ZAÑARTU CONTRERAS

MUSEO DE LA MEMORIA Y
LOS DERECHOS HUMANOS

COLECCIÓN TESIS DE MEMORIA

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Director de la colección
Francisco Estévez Valencia

Editora
Mireya Dávila

Diseño
Valentina Iriarte

© del texto
Valentina Alejandra Zañartu Contreras

© de esta edición
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Impresión y encuadernación
Andros Impresores

ISBN 978-956-9144-59-2
Inscripción Registro Propiedad Intelectual N° 2020-A-9215
Santiago, Noviembre 2020

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
Matucana 501, Santiago, Chile
(562) 2 597 96 00
info@museodelamemoria.cl
www.museodelamemoria.cl

Fundación Museo de la Memoria y los DD.HH. cuenta con el
financiamiento del Gobierno de Chile a través del Servicio
Nacional del Patrimonio Cultural.

TESIS DE
MEMORIA
2019

*SEMINARIO DE GRADO PRESENTADO COMO
REQUISITO PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE
LICENCIADO EN ESTÉTICA*

FOTOGRAFÍA, MEMORIA, POLÍTICA
Un estudio sobre la instalación
Ausencia y memoria del Museo de la
Memoria y los Derechos Humanos

VALENTINA ALEJANDRA ZAÑARTU CONTRERAS

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
Instituto de Estética

Profesor Guía:
José Pablo Concha

SANTIAGO, DICIEMBRE DE 2019

**MUSEO DE LA MEMORIA Y
LOS DERECHOS HUMANOS**

*A mi madre, por siempre.
A Mafalda, por 20 años y un poco más.*

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar agradeciendo, antes que todo, los consejos y el apoyo de mi madre. Sin ella y su constante guía, esta investigación no habría sido posible. También a mi profesor y guía de tesis, José Pablo Concha, por la paciencia infinita. A todo el equipo del Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, por tener una voluntad de oro y la disposición siempre atenta para ayudar en todo lo que necesité. A tod-s aquell-s que con su consejo y amistad hicieron de este viaje uno un poco más ameno y, finalmente, quisiera agradecer al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos quienes, mediante el Concurso de Tesis 2019, financiaron esta investigación.

ÍNDICE

RESUMEN	11
1.-INTRODUCCIÓN	13
1.1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
1.2.- ESTADO DEL ARTE	15
2.-MARCO TEÓRICO	21
2.1.- EL PROBLEMA DE LA MEMORIA CONCEPTUALIZACIÓN Y DEBATE	21
2.2.- EN TORNTO AL CONCEPTO DE POLÍTICA	27
2.3.- CONSIDERACIONES EN TORNTO A LA FOTOGRAFÍA	37
3.-CONSIDERACIONES GENERALES	45
3.1.- SOBRE EL MUSEO	45
3.2.- SOBRE LA INSTALACIÓN	48
3.2.1.- COMPONENTES DE LA INSTALACIÓN	50
SOBRE LA FOTOGRAFÍA	55
CONCLUSIÓN	65
BIBLIOGRAFÍA	69
ANEXOS	71

RESUMEN

Esta tesis de pregrado es un análisis crítico de la Instalación *Ausencia y memoria*, del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. En base a esta se investigan las características y posibilidades de la Fotografía como medio discursivo dentro de los procesos de justicia transicional y la construcción de Políticas de Memoria. Basándose en una aproximación de la Memoria latinoamericana entendida como proceso discursivo mediado por relaciones de poder en torno a batallas por la representación de discursos de Memoria generados en base a un pasado de violencia dictatorial, la investigación trabaja la noción de Política de Memoria, entendida como enunciación libre y en igualdad de condiciones situada en el espacio público, como la respuesta necesaria ante las dificultades que presenta la conciliación de las diversas memorias en pugna. Para el caso chileno, esto se entiende en el despliegue de manifestaciones sociales, culturales y corporales que generan plataformas en el espacio público denominadas *lugares de memorialización*, que otorgan un lugar de igualdad y legitimidad a las memorias disidentes y de resistencia, para así generar cambios políticos que impulsen el desarrollo de políticas de justicia transicional. En torno a esto se problematiza la figura de la Fotografía dentro de la instalación como medio discursivo, las dificultades que ésta en cuanto *aparato técnico programado* de difusión masiva otorga, y las posibilidades que una aproximación crítico-discursiva a su superficie generan para el museo entendido como *lugar de memorialización*.

Palabras clave: *Política; Memoria; Fotografía; Museo; Lugar de memorialización; Aparato; Discurso.*

1.- INTRODUCCIÓN

Mi trabajo transita en un ir y venir entre memoria, política y fotografía, posicionando a ésta última como eje articulador del discurso levantado por la instalación *Ausencia y memoria*, y su consecuente construcción de un horizonte de cambio político-social. Así, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), ubicado en la ciudad de Santiago, Chile, es el marco en el que se emplaza mi objeto de estudio. Debido al marcado carácter político del museo no sólo en cuanto a su formación institucional, sino principalmente por los sucesos históricos y políticos a los que refiere, la investigación mantiene en su desarrollo un constante diálogo con la teoría política y la construcción de una memoria que pareciera ser un territorio en disputa.

Este trabajo se justifica, en primer lugar y haciéndose cargo de la mirada académica promovida por la escuela, como una aproximación multidisciplinar al problema de la enunciación y consolidación política de un territorio en disputa. Así mismo, se justifica en la necesidad de generar una mirada que, más que entregar respuestas absolutas, problematice y otorgue perspectiva a un acontecimiento que, al estar en constante construcción y renovación, se presenta rico en complejidades que superan el alcance de un enfoque disciplinar específico. Bajo esta premisa se indica, necesariamente, que habrá temas o espacios que no lograrán el mismo desarrollo que sus pares, sin embargo, se hará lo posible por lograr una lectura equilibrada y transversal. Dicho esto, es necesario establecer que las discusiones que refieren a problemas tales como el estudio de la memoria, los derechos Humanos (DDHH) y el uso de la imagen técnica en procesos de justicia transicional, difícilmente pueden ser abordadas sin comprometer al investigador/a quien lo hace, sin apelar a su subjetividad y experiencia, incorporando ineludiblemente su compromiso político. En base a esto, considero un acto de responsabilidad cívica el referirlos y trabajarlos desde la trinchera académica, para que así, una vez enfrentados con la materialidad misma del acontecer histórico y su huella en lo social, tengamos las herramientas para enfrentar aquellas voces que buscan incansables silenciar una herida abierta con el poder anestésico del olvido.

Bajo este enfoque, el presente texto, al igual que el objeto de estudio que hemos decidido abordar, se construye en diversas capas de significación que interactúan y se referencian unas a otras, y es mediante dicha interacción que podemos generar un discurso que otorgue no sólo cuerpo, sino, más importante, contingencia y sentido a los planteamientos que nos disponemos a realizar.

La instalación se sostiene bajo una composición en la cual la fotografía ocupa un lugar primordial y, siendo su objeto las víctimas que integran el Informe Rettig, el problema de la enunciación de discursos de memoria que refieren a la violencia de Estado y los crímenes contra los DDHH, unido con los movimientos de reparación simbólica generados desde estos, lo relaciona ineludiblemente al problema de la política y los procesos de justicia transicional.

1.1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

De esta manera, un análisis de la instalación *Ausencia y memoria* perteneciente al MMDH nos enfrenta al problema de la construcción de políticas de memoria asociadas a los procesos de justicia transicional. En torno a esto, planteamos que desde una aproximación crítica a los procesos de enunciación de discursos de Memoria, en específico a aquellos ligados a la Fotografía en tanto imagen técnica, se puede posibilitar el desarrollo de cambios en el universo de lo político que influyan en el avance o retroceso en los procesos de justicia transicional.

En relación con esto, se vuelve necesario cuestionarnos la naturaleza del MMDH como productor de discursos; sus posibilidades y alcance en tanto espacio público de enunciación de memoria; y el lugar de éste dentro de los procesos de justicia transicional.

Al mismo tiempo, y poniendo en perspectiva las características de la memoria trabajada desde el museo y la instalación que nos ocupa, se deberá profundizar en el uso de la fotografía como medio enunciativo; sus particularidades como articulador y difusor de discurso; y la eficacia de esta dentro de la instalación inserta en procesos de justicia transicional.

1.2.- ESTADO DEL ARTE

Para la realización del presente *estado del arte* hemos considerado adecuado centrar nuestra atención, en un primer momento, en la producción teórica relacionada con la realización de monumentos o memoriales generados en torno a sucesos traumáticos y de violencia de Estado, y, en segunda instancia, referir a textos que aluden a la especificidad propia con la que el MMDH maneja y regula la forma en que presenta sus colecciones, en especial el nexo que se establece entre el arte y el uso de la visualidad como elemento primordial del discurso.

Andreas Huyssen, en el texto *Medios de la Memoria en el Arte Contemporáneo global* refiere a la posición y desarrollo que actualmente mantiene la relación entre memoria, arte y museo, la cual requiere que veamos a estos últimos como parte de un campo cultural público expandido en el cual entran a participar elementos como las comisiones de verdad, debates sobrejusticia transicional, DDHH, juicios a perpetrados y el desarrollo de las sociedades post-dictadura. Huyssen desarrolla un análisis de la obra de William Kentridge, Doris Salcedo y Nalini Malani, todos artistas con obras de fuerte carácter local pero que, sin embargo, pueden extrapolarse y ser usadas como medio con el que comprender modos de representación de los diversos estallidos de violencia política y de Estado vividos en el siglo XX.

La obra de estos artistas se caracteriza por haber "(...) creado un nuevo medio de expresión artística que combina dimensiones cognitivas, políticas y estéticas sin sacrificar lo espectacular por lo cognitivo, o lo político por los placeres de la visión" (Huyssen, 2016; 56). Los artistas trabajados en el escrito instan al espectador a pensar políticamente mediante el despliegue de obras e instalaciones espectaculares de profundidad sensorial y que invitan a la emoción tanto en un escenario local como global. Mediante la materialidad desplegada, la obra de estos artistas funciona como mediación estética entre la memoria del trauma y las estructuras de conflicto social y dominación en las que se edifican nuestras sociedades.

Así también Nancy Nicholls, quien desde la historia ha desarrollado una labor en torno a las prácticas represivas de la dictadura cívico militar chilena, en la conferencia denominada *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*, dada en el MMDH, habla de las posibilidades de la representación del

horror en el arte, en especial en el teatro y las obras artísticas memoriales, siendo la producción ligada a la *Shoah* la guía de su discurso.

Nicholls, haciendo un diagnóstico de la representación de la memoria reciente de la dictadura chilena, refiere a las condiciones mismas que regulan y hacen posible (o imposible) la expresión del trauma ligado a la violencia de Estado. La autora nombra una serie de condiciones contextuales (políticas, sociales, culturales), como también aquellas ligadas a los tiempos propios del sujeto de memoria, tiempos que regulan la narratividad singular del individuo.

En un contexto de cercanía temporal y emotiva a los sucesos, Nicholls afirma que su trato desde la historia genera trabajos que abordan el problema sin hacerse cargo de la potencia subjetiva y emocional del mismo, en tanto los historiadores y especialistas en ciencias sociales buscan desarrollar narrativas que mantengan una distancia entre su ser sujeto de memoria, interpelado por el pasado reciente, y aquello que desde la academia pueden decir. Los trabajos así realizados se posicionan, bajo la mirada de la autora, como obras con aspiraciones definitivas, narrativas que ponen "punto final" a sucesos que en la contemporaneidad de quién escribe aún no han sido resueltos, sino más bien representan una herida abierta en el seno de lo social. Así, frente a la dificultad que significa el abordar fenómenos como la represión y la tortura desde las Ciencias Sociales, Nicholls reivindica el lugar y libertad propia de las manifestaciones artísticas como posibilidad de hacer inteligible la tragedia. Cuestionando hasta qué punto el arte figurativo sería capaz de representar lo inenarrable en un contexto donde la tragedia de la *Shoah* ha puesto en entredicho la posibilidad misma de la existencia del discurso, el texto nos presenta diversas experiencias y manifestaciones, entre ellas poemas, obras dramáticas y memoriales, que, desde el levantamiento de discursos alejados de narrativas "finalizadas", lograrían interpelar la sociedad y el conflicto en el que se insertan.

Entre los ejemplos nombrados consideramos relevante el análisis que la autora realiza del memorial contra el fascismo de los artistas Jochen Gerz y Ester Shalev levantado en 1986 en la ciudad de Harburgo. La obra se aleja de la noción estática y unívoca de un monumento erigido desde el Estado sin participación de la sociedad civil, esto mediante la construcción e intervención colaborativa de una materialidad

que, a pesar de su inicial monumentalidad, cede progresivamente al paso del tiempo hasta quedar sepultada en sus cimientos. De ser inicialmente una torre de 12 metros de altura, una única placa sobrevive con posterioridad a su total hundimiento:

"Invitamos a los ciudadanos de Harburgo y los visitantes de la ciudad a añadir sus nombres aquí al lado de los nuestros. Al hacerlo nos comprometemos a permanecer vigilantes. En la medida que más y más nombres cubran esta columna de doce metros de altura, gradualmente irá hundándose. Un día, habrá desaparecido por completo y el sitio del Monumento contra el Fascismo de Harburgo estará vacío. Al final, somos sólo nosotros los que podemos alzarnos contra la injusticia" (Nicholls, 2016; 51).

Con esto los artistas posicionan el deber de memoria no en la materialidad misma del monumento construido, sino en la sociedad en la que se apoya, aquellos quienes vivieron la violencia del conflicto del que nace y, más importante, delega dicho deber de memoria en las generaciones que vendrán, quienes, no siendo testigos directos del horror, deberán permanecer vigilantes y mantener viva la memoria del pasado violento del que son herederos.

La problematización de la memoria a través de monumentos y memoriales desde el arte ha sido un campo en constante desarrollo. En Chile existen cientos de instancias y territorialidades que recuerdan las consecuencias de la violencia de Estado, conmemorando las vidas perdidas y el proyecto social mutilado. El texto *Espacio y Recuerdo. Archipiélago de memorias en Santiago de Chile*, escrito por Isabel Piper y Evelyn Hevia, trabaja los sitios de memoria encontrados en la ciudad de Santiago. De los muchos en el texto revisados, consideramos uno de especial relevancia por la similitud física que mantiene con la instalación *Ausencia y memoria*. Nos referimos al memorial denominado *Muro de la memoria*.

Diseñado por Claudio Pérez, Andrés Quintulén y Sergio Portfid, el *Muro de la memoria*, es el producto de un proyecto financiado con un Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART). El texto lo describe de la siguiente forma:

"El Muro de la memoria está compuesto por 936 cuadros de cerámica, en los que fueron impresas fotografías de detenidos/as desaparecidos/as, y al pie de las cuales se lee el nombre y la fecha de detención. Algunos de

estos cuadros no tienen retrato y corresponden a las personas cuyas fotos no pudieron proporcionarse.

Las imágenes particularizan a cada sujeto de una manera distinta a las fotografías habituales de los y las detenidos/as desaparecidos/as, mostrando escenas diversas de la vida cotidiana: de vacaciones en la playa, haciendo el servicio militar, con un niño/a en los brazos, etc. Las edades de las fotografías son múltiples y no necesariamente corresponden al momento de la detención. Este tipo de imágenes contribuyen a recuperar la identidad de cada uno/a vinculada a aspectos de la vida distintos al ser víctima de la represión política, que es la que habitualmente destacan las pancartas de denuncia. Sin embargo, la presencia de la fecha de detención o desaparición en cada cuadro, contribuye a fijar el momento en que se convirtieron en víctimas, señalándolo como el motivo por el que están en el muro y son recordados/as (Piper et al.; 2011)" (Piper y Hevia, 2012; 84).

Las fotos están desdibujadas, gastadas e intervenidas, mostrando el paso del tiempo y las señales de los y las visitantes que dibujan y escriben sobre éstas. (84)

Una particularidad del presente memorial es la forma en que se retrata a las víctimas de violencia de Estado. Al alejarse de la especificidad representativa del retrato, preferida tanto por organizaciones sociales como por la burocracia estatal, el *Muro de la memoria* emancipa al sujeto de la encapsulación exclusiva en la categoría de víctima, complejizando la forma en que como espectadores nos enfrentamos a la materialización de su ausencia.

A diferencia de la mayoría de los sitios de memoria o memoriales, el *Muro de la memoria* no se encuentra relacionado a ninguna organización de familiares, sobrevivientes o grupo de defensa de los DDHH, siendo su único vínculo el que se establece con el Gobierno al entregar los fondos necesarios para llevar a cabo el proyecto. Al no tener el apoyo de ningún tipo de organización, el memorial no es utilizado de forma masiva ni habitual para conmemorar a las víctimas que retrata, sino más bien sólo como lugar de oración ocasional. Dejado a las inclemencias del tiempo y a la atención pasajera del ciudadano caminante, las siluetas desdibujadas de los cientos de cuerpos retratados encarnan en su materialidad desgastada los procesos de olvido a los que como sociedad estamos propensos.

En lo que respecta al MMDH, la relación que su museografía establece entre arte y memoria es referida en la conferencia *Arte y memoria en el Museo de la memoria y los derechos humanos*, dictada en la Universidad de Columbia, Nueva York, en abril de 2014 por Ricardo Brodsky, anterior director del MMDH.

Brodsky habla de las posibilidades de representación contenidas en el museo entendido como construcción de memoria discursiva compleja. El arte es comprendido por el autor como la respuesta necesaria ante la aproximación multidisciplinaria que desarrollan los discursos de memoria en la institución, caracterizando el archivo como estrategia principal para vehiculizar la representación de las violaciones de los DDHH. Es en el archivo "(...) donde confluye el derecho a capturar imágenes y el derecho de acceder a ellas" (Brodsky, 2014; 11). Para evitar la obsolescencia del archivo se desarrollaron técnicas que promuevan la visibilización del mismo, haciendo de la muestra permanente una opción museográfica en donde los archivos se vuelven "(...) imagen del pasado generando un acto de mediación entre el ver y sentir. Los documentos penetran el "dominio público del imaginario social" desde la imagen" (Brodsky, 2014; 11).

2.-MARCO TEÓRICO

2.1.- EL PROBLEMA DE LA MEMORIA, CONCEPTUALIZACIÓN Y DEBATE

¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?

Preguntarnos de qué hablamos cuando hablamos de memoria en vez de la pregunta por la esencia de la misma, ese ¿qué es?, es optar, siguiendo el consejo de Elizabeth Jelin, por un discurso que más que articularse en base a conceptualizaciones extraídas de diversas áreas del conocimiento, busque configurarse en tanto categoría social, una que refiere y se relacione con los diversos actores sociales, ya sea mediante la acción directa y la referencia denotada, o mediante ese tipo de relación específica que se genera por omisión, el olvido y la censura.

En este apartado intentaremos construir un discurso y establecer lineamientos generales en torno al problema de la memoria. Para esto revisaremos bibliografía pertinente, en especial aquella que refiere directamente a la especificidad del problema dentro de un contexto latinoamericano. Dicho esto, comenzaremos refiriendo el texto *Los trabajos de la memoria*, de la autora Elizabeth Jelin, mencionada con anterioridad.

Anclada en una contemporaneidad acelerada con tendencias al coleccionismo, la memoria y los debates culturales a ella asociados parecen oscilar entre una idea de ésta entendida como compensación frente a la aceleración del tiempo; una especie de refugio y seguridad identitaria ante el horror del olvido; y aquellos discursos marcados por la incomodidad de "pasados que no pasan", relatos cargados del retorno patológico y aparente "fijación" de pasados dolorosos que reaparecen y se resisten a darse por concluidos. Ambos relatos coexisten y se tensionan en las sociedades actuales, sin embargo, en un mundo heredero de las catástrofes políticas y humanas del siglo XX, "(...)la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo" (Jelin, 2002; 10). Para referirse a la memoria y su influencia en los procesos de construcción identitaria personal, Jelin afirma:

"El ejercicio de las capacidades de recordar y olvidar es singular. Cada persona tiene «sus propios recuerdos», que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente —la memoria como presente del pasado, en palabras de Ricoeur (1999: 16)— lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo" (Jelin, 2002; 19).

Dicho esto, la autora continúa su análisis problematizando el lugar que ocupa la memoria singular del sujeto que recuerda dentro de un conjunto social, posicionando el centro de su análisis en la posibilidad de existencia de la memoria en tanto ligamento de subjetividades en el colectivo. Basándose en primera instancia en la definición que Maurice Halbwachs hace de la noción de "marco social" en su texto *La memoria colectiva*, entendida como la matriz grupal donde se establecen o desaparecen los recuerdos individuales, Jelin trabaja la idea de memoria como ligamento de subjetividades afirmando:

"(...) se la puede interpretar también en el sentido de memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Lo colectivo de las memorias es el entretreído de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social —algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios— y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos" (Jelin, 2002; 22).

Bajo esta perspectiva nos es posible comprender la memoria individual y colectiva no sólo como algo dado o preestablecido, sino abordarla en tanto proceso de construcción generado mediante la participación activa de actores sociales enmarcados en relaciones de poder. Así entendida, la memoria como objeto de estudio se convierte en una herramienta con la que pensar e imaginar las sociedades, en tanto no tiene existencia fuera de los límites discursivos de lo político y social que dan estructura a las comunidades imaginadas y al sujeto-. De esta forma,

"La memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras, ya que, como señala Bourdieu, la

eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia. Implica también prestar atención a los procesos de construcción del reconocimiento legítimo, otorgado socialmente por el grupo al cual se dirige" (Jelin, 2002; 35).

Poniendo énfasis en el lenguaje, Jelin nos habla de la memoria como una construcción social narrativa, la cual se desarrolla mediante luchas de poder en torno a la posibilidad de representación del pasado. Son luchas por la legitimidad y el reconocimiento de diversos discursos, allí narrativas subterráneas se enfrentan a discursos institucionalizados por la legitimación de sus memorias. En torno a esto, afirma: "En términos más amplios, esta perspectiva plantea la disponibilidad de herramientas simbólicas (lenguaje, cultura) como precondition para el proceso en el cual se construye la subjetividad" (Jelin, 2002; 35). Bajo dicha premisa, el trabajo de memoria se presenta ineludiblemente atado al trabajo de la representación y la forma en que esta es abordada por las comunidades humanas.

La memoria y su representación discursiva se ubican temporalmente desde el "espacio de la experiencia" en el presente. Los recuerdos pasados se incorporan de forma dinámica a la narrativa subjetiva y del colectivo en tanto la experiencia humana se conforma tanto de la vivencia propia como de aquellas de terceros que le han sido transmitidas. Así comprendida, Jelin establece que la memoria, su experiencia en el presente, es subjetivamente vivida, culturalmente compartida y compartible, siendo la agencia del sujet- y la de las comunidades la que activa los discursos, haciendo presente el pasado encarnado en discursos y manifestaciones culturales y corporales. Así:

"La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan «materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia" (Jelin, 2002; 37).

Dicho esto, es necesario pensar de qué forma lo planteado puede servirnos al momento de analizar la memoria latinoamericana y, en específico, los discursos de memoria que están en juego dentro de la narratividad propia de la instalación *Ausencia y memoria*. Podemos afirmar que la materialidad que nos ocupa responde

a características específicas que la singularizan dentro de los estudios memoriales. La memoria del trauma, la violencia y el terror de las dictaduras latinoamericanas, en específico de la dictadura cívico-militar chilena, se inscriben dentro del entramado social bajo la particular sombra que emanan los procesos de reparación y vuelta a la democracia.

Al referirse a la memoria anclada en la territorialidad específica del espacio latinoamericano, Jelin problematiza su existencia basada en la capacidad de las sociedades de levantar relatos colectivos cohesionados en torno al trauma y la necesidad de reconstruir las bases éticas de una sociedad posterior a la violencia de Estado de los regímenes autoritarios que tuvieron lugar durante el siglo XX. El deber de memoria que surge de la reconstrucción democrática se enfrenta a las dificultades propias ligadas a las masivas repercusiones del trauma y la violencia. Pasados dolorosos como el que nos aqueja como país pueden desarticular la memoria, dificultando (y en casos inhabilitando) la posibilidad de representarlos o siquiera transmitirlos.

En contextos como el nuestro y del resto de los países latinoamericanos con historia de dictaduras, las disputas entre memoria oficial y memorias subterráneas, de resistencia o relegadas se encuentran presentes, en continuo desarrollo y construcción. Mientras las naciones se esfuerzan por levantar relatos unívocos en torno a una memoria estatal resuelta y glorificada, al mismo tiempo y desde diversas plataformas, discursos y representaciones de memorias de grupos marginados:

"(...)surgen con una doble pretensión, la de dar la versión «verdadera» de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia. En esos momentos, memoria, verdad y justicia parecen confundirse y fusionarse, porque el sentido del pasado sobre el que se está luchando es, en realidad, parte de la demanda de justicia en el presente" (Jelin, 2002; 43).

Jelin sitúa los momentos de coyuntura política como espacios propicios para poner en entredicho la forma en que las sociedades han de trabajar sobre la memoria de su pasado reciente. Para América Latina, a diferencia de casos como la guerra civil española o el fascismo alemán, dicho trabajo se dificulta puesto que es dentro del mismo cuerpo social donde conviven los polos antagonistas de la historia. Así como la construcción de discursos de memoria conlleva una lucha entre los diversos actores

que la declaman, de la misma forma aquella batalla tiene lugar en las materialidades que encarnan estos discursos.

Jelin, haciendo eco del título del texto, toma la decisión, acorde a las vicisitudes del contexto latinoamericano, de abordar el problema uniéndolo a la concepción de *trabajo*, es decir, como *trabajo de memoria*. La autora lo define de la siguiente forma:

"¿Porqué hablar de trabajos de la memoria? El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica «trabajo» es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social" (Jelin, 2002; 14).

Hablar de memoria y sujet-s de memoria como miembros activos partícipes del cambio social es reconocer la agencia que como sociedad tenemos en la construcción del presente que habitamos y el futuro que buscamos edificar. Sin embargo, debemos tener en cuenta las características propias del contexto chileno que nos distancian de nuestros pares latinoamericanos, las dificultades que como sociedad hemos tenido que sobrellevar y que aún hoy sigue vigentes, dificultades que, en el caso específico del MMDH, afectan su funcionamiento poniendo en entredicho su existencia y la validez de su propuesta museográfica. Con esto me refiero a confrontaciones gestadas desde el universo de lo político y que han encontrado plataforma de difusión en medios como el diario El Mercurio¹. Ante tal escenario considero que actuar bajo el concepto del *trabajo de memoria* es, en esencia, insuficiente frente al contexto en el que se desarrollan las disputas por la memoria de la dictadura chilena.

Planteado esto, y si nos disponemos a hablar de la memoria en un nivel ético y político, Paul Ricoeur, en su texto *La memoria, la historia, el olvido*, desarrolla el concepto de *deber de memoria*, el cual es comparado tanto al *trabajo de memoria* como a la idea de *trabajo de duelo*:

"Dicho esto, ¿qué falta al trabajo de memoria y al trabajo de duelo para igualarse con el deber de memoria? Lo que falta es el elemento imperativo

1 Recordemos la destitución del historiador Mauricio Rojas, ex ministro de cultura del gabinete de Sebastián Piñera, además del intercambio de cartas entre Magdalena Krebs, directora de la DIBAM durante el periodo 2010-2014 y el anterior director del MMDH.

que no está presente expresamente en la noción de trabajo: trabajo de memoria, trabajo de duelo. Más precisamente, lo que aún falta es el doble aspecto del deber, como lo que se impone desde fuera al deseo y que ejerce una limitación sentida subjetivamente como obligación" (Ricoeur, 2003; 120).

El *deber de memoria* comprendido bajo esta doble faceta del deber es ubicado como elemento constituyente de la idea de *Justicia*, así, "Es la Justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizados su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo" (Ricoeur, 2003; 120). En tanto imperativo de justicia, el deber de memoria se proyecta hacia la dimensión veritativa y pragmática de la memoria, la primera "(...) bajo el signo de la fidelidad epistémica del recuerdo respecto a lo que sucedió realmente, y la del uso de la memoria, considerada como práctica, incluso como técnica de memorización." (120)

Ricoeur desarrolla un breve análisis de la noción de justicia ligada al deber de memoria definiéndola en un primer momento como una virtud proyectiva hacia el otro, es decir, "El deber de memoria es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí" (Ricoeur, 2003; 121). Cimentando la relación entre deber de memoria y construcción social, Ricoeur nos habla del deber de memoria unido a la transversalización generacional de la deuda. Debemos a quienes vinieron antes de nosotros parte de lo que somos, siendo dicha herencia componente fundamental de la construcción discursiva de la memoria. Ricoeur otorga prioridad moral a la deuda relacionada con las víctimas, sin embargo, se distancia de los planteamientos que Tzvetan Todorov desarrolla en el texto *Los usos de la memoria*, en torno al peligro de la auto asignación social de categorías unívocas y unilaterales para abordar el estudio y trabajo de memoria. Designaciones tales como víctima-victimario, bien-hechor-beneficiario; perpetúan discursos maniqueos alejados de una construcción crítica del relato de memoria e, inevitablemente, degeneran en abusos al otorgar a una parte de estos un estado de privilegio permanente. Ricoeur se aleja de dicha visión crítica puesto que sostiene su análisis en el carácter proyectivo de la Justicia, es decir, "(...) la víctima de la que se habla aquí es la víctima que no es nosotros, es el otro distinto de nosotros" (Ricoeur, 2003; 121).

A partir de esta caracterización inicial, defendemos el uso de la noción de *deber de memoria* como parte constituyente del presente análisis en tanto responde de mejor forma a las necesidades del contexto chileno, así como a las características estructurales de un análisis de los procesos combativos de construcción de las memorias de la violencia del pasado siglo XX.

Finalmente, al preguntarnos ¿de qué hablamos cuando hablamos de Memoria? podemos decir que, para el contexto latinoamericano y refiriéndonos de forma exclusiva a la memoria del trauma y la violencia generado por las dictaduras vividas durante el siglo XX, se trata, en primer lugar y principalmente, de un problema en permanente construcción y el cual estamos muy lejos de completar. Es una tarea constante que refiere a la forma en que representamos la imagen que tenemos de un pasado traumático y la de nosotros mismos como sociedad y, al mismo tiempo, aquella que deseamos omitir. Es un campo de disputa de la representación no consensuada de la vivencia del terror y la violencia, en el cual el debate político parece tener un lugar primordial en la generación de los discursos e idearios que sostienen nuestro entorno ético, político y social.

2.2.- EN TORNO AL CONCEPTO DE POLÍTICA

Si, como se planteó anteriormente, entendemos la memoria como un ligamento de subjetividades, un proceso en constante construcción que se genera gracias a la participación activa de sujet-s enmarcados en relaciones de poder, y que no tiene existencia fuera del marco de lo político, se hace necesario establecer qué entendemos por política y de qué forma esta ha de relacionarse con los procesos de memoria. Para esto me limitaré a trabajar con la definición y caracterización desarrollada en el texto *¿Qué es la política?*, de Hannah Arendt, una compilación póstuma de los archivos que habrían constituido un libro introductorio a la teoría política, lamentablemente incompleto. Posteriormente, haré referencia al marco legal en el que se posicionan y actúan los DDHH, con esto me refiero a las características de la justicia transicional y el modo en que esta ha sido aplicada en el contexto chileno.

Sacudida por los planteamientos de la filosofía de K. Jaspers y M. Heidegger, y por la vivencia del alza de los totalitarismos europeos, Arendt hace de la *acción* el centro de su reflexión, en tanto que atender a esta nos permitiría reconocer los

problemas no resueltos de nuestra sociedad, el mundo y la edad moderna. Así, mientras el concepto de *labor* está ligado a la necesidad, un ciclo de repetición fundado en la naturaleza, y el *trabajo* unido a la noción de productividad, con un inicio y fin determinados, la *acción* se distingue por su constitutiva libertad, por su impredecibilidad que, a pesar de tener un comienzo definido inaugurado en el *aparecer* en el mundo que constituye el nacimiento, nunca puede tener un fin predecible. "Es gracias a la acción y a la palabra que el mundo se revela como un espacio habitable, un espacio en el que es posible la vida en su sentido no biológico (*bios*)" (Arendt, 1997; 18). Sin embargo, el problema que actualmente nos convoca es el de la política, por lo que ¿Qué sentido tiene referirnos al lugar que ocupa la *acción* en la definición de política construida por la autora?

En un primer momento; en Fragmento 1, escrito en 1950, Arendt se pregunta no por el sentido de la política, sino más bien por su especificidad ontológica, ¿qué es? Su respuesta es sencilla: la política es aquello que se genera en el espacio creado *entre* los hombres. No es una cualidad inherente al individuo, la política no se encuentra en la naturaleza del hombre entendido como sujeto biológico, de ser así todas y cada una de las manifestaciones sociales y culturales de las que tenemos noticia habrían desarrollado a lo largo de su historia una carrera política, pero, como es bien sabido, el fenómeno es bastante reciente, siendo la polis griega su cuna ancestral. De esta forma, el mundo político se nos presenta como el espacio *entre* l-s sujet-s, para el cual la pluralidad, diametralmente opuesta a la concepción de "ÉL" hombre, es necesaria.

Posteriormente, Arendt desarrolla la pregunta por el sentido de la Política misma, en un primer momento de la reflexión, y al tener en consideración las catástrofe de la experiencia política del siglo XX, le confieren un deje de angustiada desesperación a la pregunta, ¿tendría la política, bajo la sombra de los acontecimientos histórico-políticos de la modernidad, algún sentido? Ante esto, la autora responde: el sentido de la política, afirma Arendt, es la libertad.

Justificando su reflexión bajo el crudo carácter inaugural que otorgan la aparición de los totalitarismos y el desarrollo moderno de las posibilidades de aniquilación masiva en la tecnología atómica, y siendo la política el origen de ambos acontecimientos inaugurales, la autora se pregunta si habría sentido en siquiera referirse

a su existencia, ¿no sería mejor un mundo sin política? Y, aun cuando se asume una voluntad benéfica por todas las partes en pos de remediar la situación del mundo en que se vive, la historia nos ha enseñado que la buena voluntad de hoy no garantiza la de mañana, por lo que la autora afirma que a lo único que podríamos aspirar sería a un *milagro* que solucione dicha encrucijada.

Alejándose de la definición de *milagro* generada por la religión, Arendt lo caracteriza como la improbabilidad infinita de que algo dé inicio, maravillosa capacidad que posee el ser humano y que comúnmente denominados *acción*. Es en la capacidad de sentar un nuevo comienzo que yace *el milagro* de la libertad y, si siendo el sentido de la política la libertad, es solo en dicho espacio que es posible esperar *milagros*, puesto que sólo el ser humano, en tanto está capacitado para actuar, puede dar inicio a una cadena de acontecimientos y, con esto, interrumpir procesos naturales, históricos y sociales, ya que la *acción* es el hacer aparecer lo inédito en nuestro mundo.

En un segundo momento, la pregunta por el sentido de la política vuelve a ser abordada. Retomando el problema de la enunciación aristotélica, Arendt refiere al malentendido, ya milenario, que trae consigo la noción de *zoon politikon*, con la cual Aristóteles nunca habría querido caracterizar una particularidad de la naturaleza humana, sino más bien referirse a un adjetivo que defina la organización de la polis, y que, finalmente, encarna la suprema forma humana de convivencia, la cual se diferenciaba de otras formas de organización social contemporáneas por el lugar que en ella ocupaba la libertad.

En primer momento la autora refiere a la política y la libertad, ambos conceptos indisociables en la polis, e íntimamente ligados al concepto de *isonomía*, o la igualdad ante la ley. Dicha igualdad se encontraba unida al concepto de libertad, a diferencia de nuestra comprensión de la igualdad ante la ley como garantía de justicia. La *isonomía*, posteriormente denominada *isegoría*, aseguraba que todos los ciudadanos tuvieran el mismo derecho a la actividad política, la cual se encarnaba en el contexto específico de la polis como la palabra, el discurso, la capacidad de hablar unos con otros. La particularidad del concepto de libertad y política griega es su unión indisoluble con un lugar específico, a saber, se encuentra íntimamente ligado al espacio público como constructor de sociedad.

Arendt se apoya en un análisis de la polis griega y, más adelante, de la Política desarrollada en la república romana, para configurar su sentido político de la libertad. Encontrando en la primera un posible paradigma de lo que constituye el espacio público entendido como lugar cuya función sería "(...) iluminar los sucesos humanos al proporcionar un espacio de apariencias, un espacio de visibilidad, en que hombres y mujeres pueden ser vistos y oídos y revelar mediante la palabra y la acción *quiénes son*" (Arendt, 1997; 21). La noción de lo público se constituye como espacio y mundo común y es, por tanto, inseparable de la idea de igualdad, la cual sólo es posible generar mediante el acto Político.

Bajo esta premisa, si entendemos la Política como *acción*, aquella capacidad de dar inicio a algo que interrumpa los procesos naturales y culturales dentro de una sociedad, que se genera entre sujet-s *libres*, es decir, aquellos con igualdad de acceso al discurso en el espacio público y que sólo ha de darse en tanto existe un cuerpo social que garantice un espacio de visibilidad para que estos sean escuchados; justificamos hablar de memoria, y en específico de la memoria asociada a la violencia de Estado de la dictadura cívico-militar chilena, como un problema político de enunciación discursiva que se manifiesta mediante la creación de espacios y materialidades que permitan la generación de diálogos entre las diversas memorias que conformen el cuerpo social. De esta forma, podemos decir que el problema de la libertad asociado a la memoria se encuentra íntimamente relacionado no sólo a la posibilidad de existencia de memorias disidentes a la memoria oficial, sino también a la posibilidad de su enunciación ligada a la materialidad específica del espacio público.

En relación a esto, lugares como memoriales, monumentos y museos como el que nos ocupa actualmente, han sido trabajados como focos de discusión memorialista y, al mismo tiempo, fuentes de representación en el espacio público. Por tanto, pueden ser comprendidos como centros de construcción de una política de memoria. Estela Schindel, en el texto *Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano*, al discutir el espacio urbano como constructor del discurso y política memorial, levanta un argumento que coincide con lo postulado por Elizabeth Jelin, en tanto que, para la especificidad del contexto latinoamericano, por la herida abierta de los acontecimientos convulsivos de una historia reciente, lo que necesita

o requiere el proceso de construcción de memoria de sociedades como la chilena no es un discurso monolítico y absoluto, sino más bien, la generación de instancias y lugares públicos de debate en donde el pensamiento crítico pueda ser cultivado en aras de lograr, en un futuro, un diálogo consensuado. Este es el lugar que la autora otorga a lo que ella denomina *lugares de memorialización* los cuales, a diferencia de monumentos o memoriales, "(...) cristalizan los modos que se va dando la sociedad de recordar y elaborar el pasado, combinando la necesidad privada e individual de homenajear a las víctimas con la aspiración colectiva de narrar la historia, y plasmarla en el espacio público" (Schindel, 2009; 66). Es decir, ser focos de una discusión ciudadana cuyo objetivo sería suturar en la medida de lo posible la herida abierta dejada por un pasado de violencia sistemáticamente ejercida.

Pensar la política y, al mismo tiempo, el espacio público como garante de esta bajo el sentido de la acción entendida como libertad en la enunciación significa, para nuestro trabajo, poner en perspectiva y problematizar el lugar que ocupa el Museo en tanto espacialidad abierta a la discusión y, más importante, el lugar de la instalación como constructora y portadora de un mensaje dentro del cual la Fotografía ocupa un lugar predominante. Así, la pregunta por la fotografía dentro de la instalación y, de cierta forma, dentro del museo mismo, es una abierta a la idea de política aquí esbozada.

Dicho esto, corresponde mencionar el marco jurídico en el que se emplaza la creación del MMDH como mecanismo de reparación no sólo a las víctimas de la dictadura, sino también a la sociedad en su conjunto.

Cuando nos referimos a las medidas de reparación impulsadas desde el Estado hacia la sociedad civil con posterioridad a periodos de violencia y atropello a los DDHH, estamos hablando de lo que comúnmente se conoce como justicia transicional. El texto *justicia transicional. Manual para América Latina*, editado por Félix Reátegui, lo define de la siguiente forma:

"La justicia transicional se entiende como el esfuerzo por construir paz sostenible tras un período de conflicto, violencia masiva o violación sistemática de los derechos humanos. El objetivo de la justicia transicional implica llevar a juicio a los perpetradores, revelar la verdad acerca de crímenes pasados, brindar reparaciones a las víctimas, reformar las

instituciones abusivas y promover la reconciliación. Lo anterior exige un conjunto incluyente de estrategias diseñadas para enfrentar el pasado así como para mirar hacia el futuro con el fin de evitar la recurrencia del conflicto y las violaciones" (Reátegui, 2011; 47).

Al igual como sucedió con la Declaración Universal de Derechos Humanos y la posterior redacción de documentos legales para el ejercicio y protección de los DDHH, como lo fue la creación de Pactos como el PIDESC (Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales) y el PIDCP (Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos), y el desarrollo de comités de atención a grupos de sujetos vulnerables específicos como el Comité para la Eliminación de la Discriminación Racial (CERD); el campo de la justicia transicional se ha desarrollado y evolucionado, pasando de ser un horizonte imaginario de ideales a los que aspirar, hasta convertirse en lineamientos que expresan obligaciones legales jurídicamente vinculantes. Gracias a la evolución de instancias y organismos internacionales como la Corte Interamericana de Derechos Humanos o el Tribunal Europeo de Derechos Humanos, actualmente existen lineamientos específicos y estándares claros en torno a las obligaciones de los Estados para enfrentar las consecuencias de las violaciones a los DDHH y pavimentar el camino a un nuevo acuerdo social.

Como se mencionó con anterioridad, la justicia transicional implica el enjuiciamiento a los perpetradores, el esclarecimiento de la verdad acerca de los crímenes, brindar reparaciones a las víctimas, reestructurar las organizaciones gubernamentales que propiciaron o fueron directamente culpables de los abusos y, finalmente, promover la reconciliación. La aplicación de todas estas medidas da pie a lo que sería un panorama jurídico y social positivo si su implementación fuese totalmente efectiva, sin embargo, lo cierto es que, al igual que la Declaración de Derechos Humanos y el resto de los documentos jurídicos asociados a esta, lo que nos plantea la justicia transicional es un horizonte de trabajo hacia un piso mínimo de justicia en el cual, aun cuando se exige a los países firmantes que actúen con el máximo de sus recursos y esfuerzos para llevar a cabo los cambios requeridos, los resultados varían, rozando siempre la insuficiencia. Por ejemplo, si lo planteamos desde la vereda de la justicia, podemos afirmar que, por la especificidad propia de los crímenes y el alcance interseccional de la violencia estatal, un abordaje

realizado exclusivamente desde la Justicia Penal aparece insuficiente. Los juicios a perpetradores no sólo han de actuar dentro de la esfera de la Justicia Penal, sino que también han de ser soportados por un trabajo de restablecimiento de la confianza frente a las instituciones del Estado que permita la reafirmación pública de normas y valores esenciales cuya transgresión implica sanciones.

En torno al problema de la verdad y su restablecimiento, este debe superar el espacio de influencia de la verdad “oficial” del Estado, no se trata sólo de que este reconozca su participación y culpa en los hechos de violencia, sino que también la sociedad pueda construir un discurso de memoria alejado de los negacionismos y que oponga resistencia a tales prácticas abusivas. Es desde allí que nace el “Nunca Más” asociado a grupos y organizaciones de defensa de los DDHH tanto en el contexto chileno como trasandino. Es en la construcción y levantamiento de dichos discursos que la creación de las comisiones de verdad juega un papel protagónico.

De naturaleza y orientación diferente a la de los procesos de investigación judiciales ordinarios, las comisiones de verdad superan análisis guiados por lineamientos universales, por el contrario, se encuentran fuertemente marcadas por su lugar de procedencia y el contexto sociopolítico en el que se originan, el cual, para bien o para mal, es el que dicta la eficacia inmediata de sus postulados y el alcance de sus planteamientos. La búsqueda de verdad oficial varía según el sitio en el cual se enuncie, así también lo satisfactorio de sus respuestas.

Priscilla B. Hayner, en el texto *Unspeakable Truths. Transitional Justice and the challenge of Truth Commissions*, se refiere a las dificultades que enfrenta el trabajo de justicia transicional encarnado en las comisiones de verdad, en torno a esto, afirma que, entre otros factores, existe discordancia entre el nivel de expectativa ciudadana y los resultados que de facto arroja el proceso, limitado muchas veces por la debilidad de las democracias recientemente reestructuradas, la apuesta por políticas de olvido, o, como pasó en el caso de Chile, la presencia de perpetradores aún en posiciones de poder y la nula cooperación de organismos represivos para lograr el esclarecimiento de los hechos. En segundo lugar, y a pesar del marcado carácter local de la realización de estas comisiones, muchas de estas se enfrentan a cuestionamientos y problemas que parecen ser de categoría universal en este tipo de procesos. Allí la responsabilidad política de aprender de la historia y de

las experiencias internacionales para así no repetir errores del pasado recae en las organizaciones encargadas de llevar a puerto dichas instancias. Finalmente, Hayner habla de la relevancia que tienen las consecuencias a largo plazo de la realización de dichas comisiones, destacando lo inesperado de la importancia del papel que muchas de ellas han jugado en procesos judiciales, siendo sus archivos consultados en muchos procesos criminales levantados con posterioridad en contra de perpetradores.

Para el caso chileno han existido dos comisiones desarrolladas en un total de tres instancias: el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, comúnmente conocido como Informe Rettig, impulsado por el gobierno de Patricio Aylwin, entregado el 9 de Febrero de 1991; y el Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, más conocido como Informe Valech I y II. Entre ambos documentos se registran un total de más de 40.000 víctimas de violencia de Estado correspondientes a asesinatos, desapariciones, torturas y vejámenes varios. En consideración al enfoque de este trabajo, a saber, la Instalación *Ausencia y memoria*, me referiré con exclusividad al Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación.

Elizabeth Lira y Brian Loveman, en el texto *Políticas de reparación Chile 1990-2004*, realizan un análisis de los procesos y políticas de reparación implementados en Chile con posterioridad a la dictadura cívico-militar hasta inicios del siglo XXI. En lo que respecta al inicio y desarrollo de dicho proceso afirman:

"Las políticas de reparación se concretan en programas dirigidos a las distintas situaciones que se identificaron como violaciones de derechos humanos. El gobierno de Aylwin priorizó la situación de los exiliados, los presos políticos y de los familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos. Cada iniciativa estaba marcada, en menor o mayor grado, en la conflictiva política cotidiana de la transición. Este hecho innegable afectaría el contenido y la implementación de las leyes de reparación, lo que se fue haciendo evidente desde los primeros debates en el recién rein-augurado congreso" (Lira y Loveman, 2005; 30).

Como se mencionó con anterioridad, todo proceso de justicia transicional se encuentra mediado por el contexto sociopolítico en el cual se desarrolla, sin embargo,

en el caso de las comisiones de verdad y, específicamente, del Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, los resultados y alcance de su aplicación experimentaron variaciones en diferentes periodos de tiempo. Tal como se describe en la cita anterior, los procesos y mecanismos de reparación y justicia levantados por el gobierno del presidente Aylwin se vieron dificultados y disminuidos por el entorno políticamente hostil en el que se generaron, en el cual, aun existiendo prueba de los abusos cometidos por agentes del Estado en periodo de dictadura, tanto desde las cúpulas políticas como de la sociedad civil abiertamente se expresaba el apoyo a tales atropellos justificándose en la "necesidad" del periodo; responsabilizando a las víctimas de la crisis política del país; o poniendo énfasis en los "triumfos" en materia económica y de desarrollo obtenidos por el régimen militar.

El Informe Rettig fue realizado bajo la convicción de que sólo descubriendo la totalidad de la verdad de las violaciones a los DDHH se podría comenzar a pavimentar el camino hacia una reconciliación social y nacional. Sin embargo, luego de ser entregado y aun gozando de la atención mediática que el discurso en televisión de Aylwin generó, las repercusiones inmediatas del escrito fueron mínimas, como lo establece Hayner:

"Relatively few copies of the report were printed, although the full text was reproduced in a daily newspaper. There were plans to hold national reconciliation events to follow up the report, but several leftist attacks on prominent members of the rightist political elite, in the weeks following the report's release, "effectively ended public discussion of the Rettig report." Most importantly, the assassination of Senator Jaime Guzmán, Pinochet's close associate and confidant, focused attention instead to the threat of "leftist terrorists." All plans for social reconciliation exercises were soon dropped" (Hayner, 2011; 49).

Aun así, si consideramos el efecto que las consecuencias del informe han generado a largo plazo, las conclusiones varían. Una de las características más notables de este es el cuarto apartado del segundo tomo, el cual se dedica a ofrecer sugerencias para la aplicación de métodos de reparación social. Dentro de lo expuesto no sólo se abordan medidas del tipo monetario, sino también se da especial importancia a los procedimientos de reparación simbólica enfocados a restituir la "buena imagen"

de las víctimas y poner en efecto mecanismos a largo plazo para generar bases de una cultura de respeto a los DDHH:

"(...)existen ya diferentes iniciativas y gestos espontáneos de reparación en todo el país. Cada uno de ellos es valioso, porque expresa su propio significado. No es necesario que nazcan en virtud de una ley; por el contrario, lo interesante es que proliferen iniciativas de reparación en cada punto del país y en cada ámbito en que se desenvuelve la vida social. Es de esperar que estos gestos, con su creatividad, vengán a incrementar el patrimonio artístico y moral de toda la nación, así algún día podremos contar con símbolos de reparación de carácter nacional y otros de carácter regional o local.

Pareciera que lo anterior no es suficiente: el país necesita reivindicar públicamente el buen nombre de las víctimas y recordar lo sucedido para que nunca más se vuelva a repetir. En esta perspectiva, el Estado puede encabezar gestos y crear símbolos que le otorguen sentido nacional a la reparación" (Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 2005; 1254).

Destacamos la cita anterior ya que enfatiza la importancia que tiene el desarrollo de voces de denuncia desde la independencia ciudadana pero que, sin embargo, para problemas de tal significancia como el que se discute, es necesario e imperante que exista un consenso, apoyo y reconocimiento desde el poder estatal, el cual no sólo debe permitir la libre expresión de tales manifestaciones, sino también reconocer mediante acciones simbólicas y materiales el daño hecho a la ciudadanía.

Ateniendo a lo expuesto, si consideramos los procesos de justicia transicional, en específico aquellos ligados a las comisiones de verdad, como unos en constante desarrollo y sujetos a cambios mediados por las posibilidades que otorgan las condiciones políticas del contexto sociocultural en el que se encuentren insertos, podemos afirmar que la existencia de *lugares de memorialización* que posibilitem un espacio en el universo de lo público para la enunciación en libertad de discursos de memoria entendidos como *acción* política generadora de cambio, son de vital importancia dentro de sociedades como la chilena en la que se encuentran activas batallas entre la memoria oficial y memorias disidentes por la visibilización y

representación de discursos ligados a la violencia del pasado siglo XX. La importancia de dichos lugares recae en la ventana de oportunidad que representan, a saber, sociedades que impulsen la generación de *lugares de memorialización*, es decir, espacios públicos en los cuales el acto de enunciación política esté dirigido a la visibilización y discusión crítica de discursos de memoria orientados a la búsqueda de justicia y la instauración de una cultura de respeto a los DDHH ya que pueden propiciar la continua implementación y mejoramiento de los objetivos expresados en los procesos de justicia transicional y en las comisiones de verdad.

Así, los *lugares de memorialización* hacen uso de distintos recursos, espacios y medios discursivos en el proceso de enunciación de sus discursos, cuyo mensaje, dependiendo de características propias y las circunstancias del entorno comunicativo, ha de variar en potencia y eficacia. Dentro de estos recursos discursivos la Fotografía ocupa un lugar primordial.

2.3.- CONSIDERACIONES EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA

El problema de la imagen fotográfica y su uso dentro de la generación de políticas discursivas de memoria en espacios públicos ha sido abordado de diferentes maneras, sin embargo, para referir a esta y la eficacia de su uso dentro de los *lugares de memorialización* es necesario definir con antelación qué entendemos por Fotografía.

La fotografía ha sido trabajado por diversas áreas del conocimiento desde su concepción en los talleres de Niepce hasta nuestros días, con los giros y renovaciones tecnológicas aportados con la creación del código binario y la imagen digital. Las ciencias sociales han sido las responsables de generar el corpus teórico en torno a su existencia. J.P. Concha, en el artículo *La imposibilidad de una esencia fotográfica como dispositivo técnico. Comentarios a la Estética de la fotografía de Francois Soulages*, para la revista *Aisthesis*, lo resume de la siguiente forma: "Según como sea esta, la foto será comprendida de diversas maneras: como pura semejanza, como icónico-indicial, o desde la condición ideológica de su estructura. Estos tres niveles representan, en términos generales, el consumo popular, la lectura semiológica y, finalmente, la filosófica" (Concha 2012; 478). Como bien argumenta el texto, no podemos definir con certeza qué es la Fotografía. Pareciera ser que su especificidad ontológica se nos escapa de las manos y rehúye los no pocos intentos que

han habido de delimitarla, por lo que, para efectos de la presente investigación, intentaremos generar un levantamiento de información que nos sirva como base teórica y metodológica en la que sostener nuestros postulados.

Sólo nos queda trabajar y reconocer los distintos enfoques que han levantado definiciones funcionales en torno al problema de la fotografía, teniendo en consideración que estas siempre han de responder a las necesidades locales del horizonte de comprensión generado por el posicionamiento de quién realice el cuestionamiento en torno a esta.

De manera muy escueta, podemos decir que, al hablar de la fotografía como pura semejanza nos referimos a aquellas corrientes de pensamiento que posicionaron a la imagen fotográfica como un espejo objetivo de la realidad. Bajo esta mirada, vemos en la fotografía una reproducción mimética de lo real, la verosimilitud en su máxima expresión. Imagen en la que los límites y diferencias de las nociones de realidad, semejanza, autenticidad y verdad se pierden y difuminan, terminando por superponerse unas con otras. Está de más decir que, al menos en la academia y los círculos especializados, dicha visión de la fotografía ha sido ampliamente cuestionada y problematizada.

Cuando se habla de la fotografía como una imagen icónico-indicial a lo que se refiere es al alcance del contenido de la imagen fotográfica en tanto esta sería capaz de actualizar aquello que retrata, su objeto referencial. En relación con esto, obras como *La cámara lúcida* de Roland Barthes, se han convertido en clásicos de la teoría fotográfica. En su texto, de una profunda intimidad escritural, el autor aborda el problema de la fotografía en un intento de encontrar el sustrato ontológico de la misma, aquello que es "en sí" y, de una forma un poco más visceral, aquello que le otorgase una prueba de existencia separada del resto de las imágenes. Barthes afirma que la fotografía lleva siempre a su referente consigo, la llama "objeto laminar", la envoltura transparente y ligera de la contingencia, del referente del cual, sin embargo, no se puede separar. Así, el acto fotográfico se anuncia como el advenimiento del instante fatídico en que el sujeto se siente devenir en objeto, una pequeña muerte en cada imagen. Esta visión de la fotografía como símil mortuorio la podemos encontrar también en obras como *Sobre la fotografía*, de la escritora Susan Sontag, en torno a esto, afirma "Todas las fotografías son *memento mori*."

Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa" (Sontag, 2006; 25). Bajo ambos postulados se construye un discurso que posiciona a la Fotografía como afirmación de existencia y, al mismo tiempo, de muerte.

Sontag, en el texto referido anteriormente, retoma el sentido de la argumentación levantada por Barthes. En su escrito refiere a la fotografía, su proceso y especificidad dentro del mundo de las imágenes, señalando:

"Nuestra irreprimible sensación de que el proceso fotográfico es algo mágico tiene una base genuina. Nadie supone que una pintura de caballete sea de algún modo consustancial con el modelo; solo representa o refiere. Pero una fotografía no solo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte y es una extensión de ese modelo; y un medio poderoso para adquirirlo y controlarlo" (Sontag, 2006; 165).

El carácter consustancial de la relación entre la fotografía y su referente se levanta, bajo dichos argumentos, como la esencia de lo fotográfico. Finalmente, y en directa relación con la teoría semiológica, es menester citar el trabajo de Philippe Dubois, en específico, los planteamientos levantados en el texto *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*.

Ligado a los postulados lingüísticos desarrollados por Ch.S. Peirce durante el siglo XIX, Dubois realiza un análisis de la fotografía, refiriéndose a tres categorías o aproximaciones a la cuestión del realismo fotográfico, en primer lugar, nos habla de la Fotografía como absoluta verosimilitud, como un espejo del mundo, bajo esta mirada la imagen fotográfica caería bajo la conceptualización de Peirce como un ícono. Posteriormente refiere a las corrientes de pensamiento que cuestionan la capacidad de la Fotografía para ser una copia exacta de la realidad, la imagen es analizada como una perpetua interpretación, sujeta a las condiciones culturales, temporales e ideológicas del contexto que la enmarca. Así, la imagen fotográfica de esta forma concebida es entendida como un conjunto de códigos, es decir, un símbolo bajo la terminología de Peirce. Finalmente, y he aquí el asunto que nos ocupa, Dubois se refiere a la fotografía como *index*, entendida como un retorno hacia el referente, el autor se apoya en los postulados desarrollados por Barthes.

Del carácter indicial de la fotografía se desprende, finalmente, su dimensión *pragmática*, en torno a esto el autor afirma:

"(...) las fotografías, propiamente hablando, no tienen significado en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto y con su situación de enunciación (...) ¿Y no es acaso por esta razón que Barthes no nos muestra la foto de su madre niña en el Jardín d'Hiver, foto que motiva toda *La chambre claire*, pero que, para nosotros, lectores anónimos, no tendría literalmente ningún *sentido*?" (Dubois, 1986; 50).

Bajo dichos parámetros Dubois posiciona la lógica del índice como una capaz de realizar la distinción entre *sentido* y *existencia* dentro del mensaje fotográfico, afirmando la existencia de aquello fotografiado, más dejando el sentido como una página en blanco, carente de unicidad y certeza absolutas, un contenido inaprehensible para quien no forme parte del proceso de enunciación fotográfica.

La referencialidad con la que definen la imagen fotográfica los autores recientemente trabajados fue, y continúa siendo para muchos, la esencia misma de la fotografía. Sin embargo, como mencionamos al inicio de la presente reflexión, la concepción de la fotografía como imagen icónico-indicial es solo la segunda de las tres corrientes de análisis nombradas. Respecto al tercer acercamiento a lo fotográfico, aquel que trabaja la condición ideológica de su estructura y se erige a partir de los postulados levantados por la filosofía, es necesario referir los textos *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana* del chileno Ronald Kay; y *Hacia una filosofía de la fotografía*, de Vilém Flusser.

El texto de Kay problematiza y entrega lineamientos acerca de la construcción de la fotografía como imagen técnica más allá de su presunta referencialidad. Construido en base a 4 apartados, la parte del texto que aquí nos convoca corresponde al breve ensayo denominado *El tiempo que se divide*. La exposición que me dispongo a hacer se encuentra basada en la lectura realizada por José Pablo Concha, profesor y guía de tesis, expuesta en el breve ensayo *Del espacio de acá, de Ronald Kay: una interpretación posible*.

Al referirse al texto de Kay, Concha parte su discurso definiendo y diferenciando el horizonte de reflexión expuesto en *El tiempo que se divide* del resto del corpus de producción crítica fotográfica, en base a esto, afirma que el autor desarrolla su escrito en torno a aquello que constituye lo *propriadamente fotográfico*. Lo revolucionario de lo postulado por Ronald Kay está en levantar un puente entre la imagen fotográfica y la realidad, puente que encontraría sus cimientos en el trato particular que se genera entre tiempo, espacio e imagen.

"La fotografía retarda el tiempo hasta el punto de su detenimiento". Con esta frase el autor da inicio a sus reflexiones. A medida que avanza, nos da a entender que no solo retarda y detiene el tiempo, sino que también genera un tiempo otro, un presente infinito y sintético, la transformación de la diacronía en sincronía, superando los límites del tiempo lineal y, finalmente, la instalación de una nueva espacialidad propia de la virtualidad de la imagen violentamente emancipada del referente. Una de las principales ideas del texto se plantea como la mutación ontológica del tiempo en espacio: "La percepción fotográfica mecaniza lo percibido. Como producto del instrumento, el 'instante' es sustraído de la fuga cronológica e introducido a la sincronía del lenguaje fotográfico como signo icónico (el tiempo se precipita en espacio), haciéndose así disponible: por la gramática de la sincronicidad se hace anexable a otros tiempos a otros signos" (Kay, 2005; 21). El tiempo se precipita transformado por el dispositivo, la imagen fotográfica aparece delimitada por este espacio y tiempo otro, aquel presente infinito fruto de la ralentización del tiempo mismo, respecto a esto, Concha afirma:

"El tiempo en la modernidad es entendido por la ordenación diacrónica de los acontecimientos; la fotografía "detendrá" o fragmentará o, peor aún, fracturará esta progresión temporal, por medio de la materialización de la fotografía, este tiempo será "el presente infinito y sintético " (20). Ese tiempo es transformado en espacio en los límites materiales del papel fotográfico. Estos límites materiales son la emancipación de la imagen del objeto" (Concha, 2002; 104).

Al referirnos a la emancipación de la imagen del objeto, sin duda podríamos hacer referencia a la distancia que dicha oración pareciera establecer con autores como Dubois, Barthes y Sontag; sin embargo, Kay nos habla de un doble momento

acaecido en la generación de la imagen técnica: aquel *transitorio*, en el que mediante las láminas de plata se produce la toma en tanto huella, hablamos de la fuerza inscriptora contenida en la traducción, y, por otro lado, el orden de lo *permanente*, aquello que, por su condición de emancipado, es posible de reproducir técnicamente.

Dicho esto, Flusser, en el texto *Hacia una filosofía de la fotografía*, propone un análisis de la fotografía que supera la visión de esta como imagen tradicional generada mediante métodos no tradicionales, el autor extiende el alcance de su reflexión hasta proponer un sistema dirigido hacia la pregunta filosófica fundamental por excelencia, a saber, aquella orientada hacia el sentido de la libertad humana. Flusser propone una definición de fotografía conformada en base a conceptos básicos generados desde la sociedad posindustrial y el auge de los aparatos, así, estas serían "(...) imágenes producidas y distribuidas por medio de aparatos automáticos y programados, de acuerdo con un juego basado en la casualidad informada por la necesidad, y que han sido distribuidas según estos mismos métodos; son imágenes de situaciones mágicas, y sus símbolos provocan una conducta improbable en sus receptores" (Flusser, 1990; 71).

La teoría se sustenta en conceptos básicos como *imagen, aparato, programa e información*, sin embargo, y como afirma el autor posteriormente, desde el momento en que dicha definición suprime la figura del ser humano como agente libre se hace inaceptable. Así, la tarea de toda filosofía de la fotografía ha de ser buscar el espacio de la libertad humana en un contexto postindustrial controlado por los aparatos automáticos, programados y programadores.

Flusser argumenta que, con posterioridad a la invención de la imagen técnica, se produce un giro en el destino de la humanidad similar a aquel que ocurre con la invención de la escritura lineal. Lo que cambia no es sólo la forma y la rapidez con la que producimos imágenes, sino más bien la forma misma en la que razonamos: recurrimos al razonamiento posthistórico sostenido en categorías fotográficas para dar sentido funcional a los diversos sistemas de conocimiento que sostienen nuestra sociedad. Bajo estas condiciones sin precedentes, el reto de la filosofía fotográfica es cuestionarse por el problema de la libertad en un contexto completamente nuevo.

Dicho esto, la tarea que nos ocupa es un análisis problematizado de la instalación *Ausencia y memoria*, perteneciente al MMDH. La instalación cuenta con más

de 1.000 fotografías, la mayoría de ellas retratos frontales, en blanco y negro. Por su contexto de producción, todas generadas en su momento mediante dispositivos análogos y reproducidas a escala para responder a las necesidades del museo. Su existencia se encuentra íntimamente ligada al archivo del museo y, más importante, a los procesos de justicia transicional y los documentos e investigaciones levantados por las comisiones de verdad. Las imágenes que conforman la muestra son los rostros de las víctimas de la dictadura cívico-militar chilena reconocidas por el Gobierno, siendo constantemente actualizadas por investigadores y familiares.

Planteado lo anterior, podríamos decidir que, al ser imágenes de las difuntas víctimas y detenidos desaparecidos dejados por la dictadura, los retratos que componen la muestra cumplirían una función indicial, el retorno del ser amado perdido mediante la aparición de su huella incólume en el registro fotográfico. Sin embargo, dicha afirmación parece vacía en tanto que, en la mayoría de los casos, no existe cuerpo, siquiera restos, a los que dicha huella pueda remitir.

Así, sólo nos queda intentar abordar la fotografía en tanto existencia más allá de lo indicial, es decir, la imagen no como un filtro transparente, sino más bien como superficie significativa. Para esto vamos a centrar nuestro análisis en los postulados de Vilém Flusser puesto que el sistema propuesto por el autor permite generar redes de análisis que superan a la fotografía vista únicamente como superficie y la integran dentro de una compleja narrativa propia del desarrollo de las sociedades posindustriales. Esto es relevante para nuestro análisis en tanto que lo que nos disponemos a trabajar no es sólo la imagen fotográfica presente en la instalación, sino que aspiramos a generar un discurso que engloba la estructura en su conjunto, no sólo como espacio relevante dentro del museo, sino también como pieza constituyente dentro del desarrollo de procesos de memoria y justicia transicional.

Finalmente, y de forma breve, referiremos al texto escrito por el fotógrafo, crítico y escritor Joan Fontcuberta, denominado *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. A lo largo del libro, compuesto por varios ensayos breves, el autor se cuestiona en torno a la relación de Fotografía y verdad, siendo el capítulo citado uno dedicado a la relación —o falta de esta— entre fotografía y memoria.

3.- CONSIDERACIONES GENERALES

3.1.- SOBRE EL MUSEO

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, abierto al público el 2010 bajo mandato de la expresidenta Michelle Bachelet, se presenta como un lugar que refiere, reconoce y rememora las acciones de violencia en contra de los DDHH cometidos en Chile durante el periodo entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990. Desde sus inicios fue concebido como una instancia educativa que promueve la reflexión, tanto por el contenido de su exposición como por la naturaleza misma de su constitución arquitectónica.

Al igual que el resto de sus pares, el museo está conformado por una muestra permanente, numerosas muestras transitorias y un archivo o colección propia. "Su muestra estable tiene como base los informes de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991), la Corporación de Reparación y Reconciliación (1996) y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2004)" (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, s.f; 8). Es desde la jurisdicción que otorgan los documentos pertenecientes a las comisiones de verdad que el Museo erige sus afirmaciones, buscando desde dicha oficialidad estatal promover o generar un debate en aras de crear consenso en torno a un acontecimiento que incluso hoy divide a la comunidad país.

En torno a esto, la exmandataria refiere en el discurso pronunciado en el acto primera piedra del museo, el miércoles 10 de diciembre de 2008:

"Nadie puede negar, desconocer, minimizar o banalizar la tragedia de las violaciones a los derechos humanos en Chile. Habrá distintas interpretaciones acerca de las causas del quiebre democrático. Habrá distintas interpretaciones acerca del legado del régimen autoritario. Pero sobre el costo humano que Chile pagó, no deberían haber discrepancias. Debemos mirar de frente esta terrible realidad. Por eso, sobre la diversidad de experiencias y de memorias, hemos sido capaces como país de derribar los muros de la negación y el ocultamiento, y de alcanzar cada vez más conciencia

sobre las lecciones que nos deja esta experiencia trágica” (Museo de la Memoria, s.f; 2).

Siendo un producto indirecto de las comisiones de verdad, el MMDH se encuentra inserto en las dinámicas y desarrollo de los procesos de justicia transicional que tienen lugar en el país, y como tal, en su diseño y museografía podemos encontrar características propias de estos. Así, nos es posible afirmar que si bien por la naturaleza misma de su institucionalidad como organismo cultural este no tiene influencia directa en el desarrollo de enjuiciamientos y políticas de justicia a los perpetradores; si es partícipe activo de la implementación de políticas de reparación relacionadas con el reconocimiento de la verdad puesto que, como señala Reátegui en *justicia transicional manual para latinoamérica*, “Las comisiones brindan a las víctimas una voz en el discurso público y los testimonios de estas pueden contribuir a refutar las mentiras oficiales y los mitos relativos a las violaciones de los derechos humanos” (Reátegui , 2011; 51).

La memoria trabajada desde la institucionalidad abierta del museo responde a las necesidades propias de las sociedades latinoamericanas, en donde, frente a las dificultades que enfrentan las naciones por generar discursos cohesivos y unitarios ante la memoria del trauma, el relato museográfico del MMDH se presenta como una respuesta a dicho reto mediante la construcción discursiva de una museografía orientada hacia el trabajo intergeneracional que otorgue un espacio de visibilidad a las numerosas memorias disidentes y de resistencia que forman parte de nuestro colectivo social.

El diálogo intergeneracional presentado por el museo tiene sus bases en el carácter proyectivo de la muestra, el cual puede ser entendido de la forma en que Ricoeur, en el texto *La memoria, la historia, el olvido*, plantea la definición de concepto “deber de memoria”, es decir, un como proyecto de Justicia hacia el otro distinto del “yo” singular (Ricoeur, 2003; 120). Dicho esto, como establece en su página web, el museo: “(...) es un proyecto de reparación moral a las víctimas y propone una reflexión que trascienda lo sucedido en el pasado y que sirva a las nuevas generaciones para construir un futuro mejor de respeto irrestricto a la vida y la dignidad de las personas”.

Si entendemos el proceso de construcción de memoria como uno dinámico, donde las narrativas singulares y del colectivo se nutren de la vivencia propia y de terceros que les han sido transmitidas, podemos afirmar que la memoria así comprendida se ubica, como Jelin lo establece, desde el “espacio de la experiencia” en el presente (Jelin, 2002; 13). Bajo dicho planteamiento, su experiencia en el presente se vuelve culturalmente compartida y compartible, la cual se ve mediada y activada por la agencia y relaciones de poder que se establecen entre l-s sujet-s, los cuales, finalmente, hacen presente el pasado mediante el despliegue de manifestaciones sociales, corporales y culturales. De esta forma, el museo hace uso de recursos visuales y sonoros que buscan representar no sólo un periodo de tiempo específico, sino también ser una plataforma que dé espacio y voz a las memorias no oficiales. Frente a la naturaleza siempre inconclusa de los procesos de justicia transicional, desarrollar discursos de memoria en un entorno en donde gran parte de las causas tanto penales como sociales y humanitarias se encuentran aún sin respuesta, es levantar no sólo un espacio de visibilidad, sino también de discusión y lucha.

En torno a esto, mediante mecanismos de apertura a la comunidad a nivel tanto vecinal como nacional, el Museo promueve instancias colaborativas y de encuentro propiciadas por espacios como el Centro de Documentación (CEDOC), en el que, gracias a la extensa biblioteca especializada en DDHH, activamente se busca la participación de familiares, investigadores y civiles interesados. Al mismo tiempo, la institución ha implementado diversas formas de generar participación y debates críticos en base a sus colecciones, esto gracias a la puesta en marcha de convocatorias como el concurso *Mala Memoria* y el *Concurso de Tesis*, del cual el presente escrito forma parte.

Si, como lo plantea Arendt en su texto *¿Qué es la Política?*, entendemos la Política como aquel espacio que se genera *entre* l-s sujet-s, cuyo sentido es la *libertad* comprendida como la capacidad única que tiene la persona humana de dar inicio a algo, es decir, la *acción* que impulsa una cadena de acontecimientos que interrumpen el desarrollo de sucesos dentro de la esfera de lo cultural y el mundo natural y que ha de generarse en tanto existen sujet-s *libres*, a saber, aquellos con igualdad de acceso y derecho al discurso expresado en el espacio público y que sólo existe en tanto que como sociedad garantizamos la presencia de espacios comunes

de visibilidad y discusión para que la *acción* encarnada en el discurso público sea escuchada.

Bajo dichos preceptos, en contextos como el chileno y el de gran parte de Latinoamérica, con historia de Estados de violencia y violaciones a los DDHH, la existencia de procesos de justicia transicional responde a la necesidad de lograr un acercamiento resolutivo a la memoria del trauma y sus consecuencias humanas. Sin embargo, para que dichos cambios se lleven a cabo, debe existir un clima político y social que propicie el desarrollo de políticas de cambio acorde a los estándares internacionales y lo planteado en comisiones de verdad. Para esto, es de suma importancia que memorias disidentes y de resistencia posean espacios en los cuales sean libres de enunciar discursos de memoria en igualdad de condiciones y legitimidad que aquellos generados desde la oficialidad del Estado, para que así como sociedad seamos capaces de construir transformaciones a nivel político, ético y social. En torno a esto, espacios como los generados por el MMDH que responden a dichas necesidades pueden ser comprendidos bajo lo que Estela Schindel en su texto *Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano*, denomina como *lugares de memorialización*, es decir, una territorialidad perteneciente al espacio público destinada a la construcción de una política de memoria fundada en la discusión crítica generada en base al debate ciudadano orientado a suturar la herida abierta de la memoria de un pasado en disputa (Schindel, 2009; 66).

3.2.- SOBRE LA INSTALACIÓN

Muchas veces referida como "el corazón de la muestra" por los guías del museo, la instalación *Ausencia y memoria* es parte fundamental de lo que hoy conforma la exposición permanente de la institución. Formalmente constituye un cubículo de vidrio el cual "sobresale" del pasillo del segundo nivel. En su centro se ubica una pequeña banca que está paralela a una pantalla sostenida sobre un pilar o pináculo, la cual lleva integrada un motor de búsqueda ligado a los archivos y expedientes de las comisiones de verdad, en específico, los datos pertenecientes al Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación o Informe Rettig. Allí se pueden encontrar detalles sobre las víctimas y las circunstancias en torno a su detención o muerte, además de las conclusiones a las cuales llegaron los miembros de la comisión.

Rodeando el espacio se pueden apreciar pequeñas formas tubulares de vidrio con luces integradas en la punta. Luego de consultar por su significado a uno de los mediadores del museo, se me dio a entender que las luces son una representación simbólica de las víctimas, sin embargo, al analizarse como conjunto es imposible negar la similitud que estas tienen con una "velatón", mecanismo que fue utilizado numerosas veces por la población civil, pobladores y manifestantes durante la dictadura, los cuales desplegándose en la vía pública pretendían hacer presente el dolor de su búsqueda y la existencia misma de su problemática².

Al ser una estructura transparente, desde ella se puede observar la muestra del primer nivel denominada "11 de Septiembre", además de apreciar en su totalidad la pared que está frente a ella (y que corresponde a la parte interior del costado sur del edificio) de la cual "flotan" más de mil fotografías pertenecientes a víctimas de la dictadura reconocidas por las comisiones de verdad.

Si observamos con precisión se puede comprobar que el total de imágenes suspendidas en la pared con el número total de víctimas reconocidas por las comisiones gubernamentales no coincide. Como se dijo con anterioridad, la cantidad de retratos en existencia se aproxima a las mil unidades, sin embargo, a la fecha, el total de víctimas reconocidas en calidad de ejecutado y/o detenidos desaparecidos supera las 2.200. Entre las muchas fotografías que componen la muestra es posible apreciar numerosos marcos vacíos, esto se explica como una invitación explícita del museo a que familiares de las víctimas se acerquen y lo completen.

Debido a la escasa información disponible en la página del museo y en los catálogos publicados, me dispuse a hablar con María Luisa Ortiz, jefa del Área de Colecciones e Investigación, quién me aclaró ciertos puntos.

En primer lugar, y como pudo ser inferido anteriormente, la instalación fue pensada como un sitio de reflexión y afección sensible, en ella no está presente el total de imágenes de las víctimas puesto que simplemente no se pudieron recolectar más que aquellas exhibidas, todo esto debido a la premura con la que debió ser armado el museo, justo antes de terminar el primer periodo de la expresidenta Bachelet y con el constante miedo de que, de no ser terminado antes, un Gobierno

2 Ver Anexo 1.

opositor cancelara su apertura. El museo se configuró exclusivamente en base a donaciones y con la decisión explícita de no adquirir ningún tipo de documento en base a transacciones monetarias, esto para cimentar la naturaleza ciudadana de la institución la cual desde sus inicios buscó establecerse como una “caja de memoria” para la sociedad, con la que se generaron vínculos de comunicación y cooperación mutua. Es más, aún hoy se acercan personas al Centro de Documentación buscando trabajar con los materiales allí contenidos o donar sus propios insumos al museo. De la misma forma la instalación *Ausencia y memoria* fue pensada, a saber, en un inicio fue el museo quién realizó la labor de búsqueda y recolección de insumos para que, posteriormente, fuese la sociedad la que se involucre en su continua expansión y actualización. Es más, el pasado 12 de noviembre del 2018 se realizó una ceremonia privada donde se agregaron al muro 12 fotografías de víctimas traídas a la institución por familiares de estos, esta ceremonia tiene lugar cada año³.

En segundo lugar, ya en su nombre se anuncian las principales aristas de la muestra, a saber, la memoria, discurso transversal a la totalidad de la muestra museal, y el problema de la ausencia, el cómo trabajarla y hacerla patente. De allí se desprende la pregunta por la materialidad de esta, puesto que, si bien las preguntas preliminares en torno a su existencia se encuentran cubiertas por los problemas ya mencionados, los cuales tienen un respaldo en la totalidad de la curaduría del museo, la duda que nos asalta refiere al porqué de la elección y configuración de sus componentes y materiales, a saber, de la eficacia de estos como portadores de un mensaje específico.

3.2.1.- COMPONENTES DE LA INSTALACIÓN

Como se dijo con anterioridad, la instalación cuenta con tres partes constitutivas principales: en primer lugar se encuentra el muro del que cuelgan las fotografías, en segundo lugar el cubículo transparente con una pequeña banca en su centro que sirve de punto de observación y reflexión y en el cual se simula una velatón y, finalmente, la pantalla que sirve de punto de acceso a los contenidos del Informe Rettig. En torno a esta última, si bien su ubicación espacial la posiciona dentro del cubículo de vidrio mencionado, hemos creído pertinente considerarla como una categoría aparte, puesto que los mecanismos que utiliza y la comunicación que

3 Ver Anexo 2.

pone en marcha difieren de aquella presente en el espacio de reflexión propiciado por la velatón.

Cuando nos referimos a mecanismos como la velatón es posible reconocer una amplia historia de manifestación y uso de sus componentes como forma de visibilización de una problemática o dolor profundo. En torno a esto podemos afirmar que la velatón constituye, en esencia, una forma no violenta de manifestación social, la cual se reproduce en contextos tan diferentes como, por ejemplo, la conmemoración del violento asesinato de Daniel Zamudio⁴ o la llamada "velatón cultural" en conmemoración de los 27 años desde el caso "Degollados"⁵, uno de los más cruentos asesinatos cometidos por los agentes represivos del Estado durante la dictadura, llevada a cabo ese mismo año.

Ateniendo a los ejemplos dados, pareciera ser que ciertas constantes afloran en las diversas situaciones presentadas. Como ya se mencionó, el dolor, la rabia o la impotencia, todas emociones de gran peso, atraviesan las manifestaciones y se encuentran en el centro que impulsa su aparecer. Sin embargo, considero que es en el acto de visibilización y enunciación de un discurso donde se puede encontrar el sentido mismo de la pieza. Tanto las manifestaciones citadas como el resto de las apariciones de la velatón como mecanismo de protesta encuentran en la colectivización del dolor y su tangible visibilización el sentido de su existencia. Es en el acto de prender la vela, de "encender una luz", que el dolor del asistente se transforma y pasa de lo individual a lo social, irrumpiendo en la cotidianidad del espacio público como símbolo que concentra en sí la violencia e injusticia por la cual es convocada.

Expuesto esto, podemos decir que la velatón como mecanismo simbólico de enunciación del dolor no resuelto y acto de reclamación y subversión no violenta aparece ante nosotros como un medio eficiente y justificado para ser usado dentro del museo y, en específico, dentro de la instalación⁶.

4 Convocada por el Movilh luego de que se otorgara la libertad condicional a Fabián Mora Mora, uno de los perpetradores del asesinato.

5 El archivo del día 29 de marzo del 2012 de la página web de la Radio Cooperativa relata que la cita fue concertada para las 19.30 en la intersección de las calles Los Leones con el Vergel, de la comuna de Providencia.

6 Ver Anexo 3.

En segundo lugar, al referirnos a la pequeña pantalla en donde podemos acceder a los archivos de la Comisión Rettig, debemos realizar una serie de precisiones y comentarios. Como se ha dicho anteriormente, el museo se edifica en base a los informes generados por las comisiones de verdad, entre ellos el Informe de la Comisión Rettig. Es en relación con la información levantada desde estos que el museo afirma y sostiene el contenido de su muestra. Dicho esto, la instalación no es una excepción.

Podemos afirmar que, por la naturaleza misma de la construcción, disposición y tamaño de la instalación, el dispositivo digital que contiene acceso a los documentos de la Comisión Rettig y que, al mismo tiempo, identifica el lugar en el espacio de la fotografía de la víctima si es que esta formase parte de la “nube”, funciona como un “mapa” o guía de acceso del visitante hacia el suceso que conmemora la obra.

Aunque en un inicio el MMDH fue diseñado para generar una experiencia de reflexión singular, promoviendo una disposición espacial pensada para visitantes en pequeños grupos (parejas o sujet-s en solitario), lo cierto es que actualmente la afluencia de público supera con creces los pronósticos iniciales, siendo el segundo semestre del año académico el periodo con mayor actividad. Entre los distintos tipos de visitantes se destaca un gran número de población extranjera y grupos proveniente de escuelas de diferentes partes de Santiago. Durante el año y especialmente en el último trimestre, el recorrido realizado por los guías del museo suele abarcar sólo el primer piso y finalizar en la mitad del segundo nivel, donde se ubica la instalación. Así, la instalación se convierte en una especie de cierre de la visita. Para el problema que actualmente nos ocupa, a saber, el análisis de la pantalla de acceso al Informe Rettig que forma parte de la muestra, esto significa que para muchos de los visitantes del museo esta se convierte en la conclusión de la visita y una especie de cierre que los conecta de forma colectiva y singular con las víctimas de la dictadura, esto conlleva que, para extranjeros y generaciones de chilen-s nacidos con posterioridad a la década del 90, sin filiación directa con los acontecimientos además del peso que confiere la ciudadanía propia del constructo nacional, les es posible tener una especie de “mapa de acceso”, es decir, aparece como una guía tentativa y respaldada por la oficialidad del Estado frente a lo insondable e inabarcable del suceso y la pérdida que significó el costo humano

que la dictadura cívico-militar dejó a su paso. Al establecerse esta relación entre visitante y documento, se genera una continuidad generacional en la labor de las comisiones de dar a conocer la verdad de los atropellos a los DDHH en dictadura.

Finalmente, al referirnos a la justificación de la elección de la fotografía como parte integrante de la instalación, consideramos necesario reconocer en un primer momento el lugar que esta ocupa no tanto en su especificidad como imagen, sino más bien por el espacio que se hizo a sí misma dentro de las narrativas y reivindicaciones buscadas desde inicios de la dictadura hasta nuestros días. Con esto me refiero al papel que jugó tanto en movilizaciones sociales como acciones y manifestaciones artísticas.

Dentro de la primera categoría me gustaría nombrar brevemente el uso de la fotografía al interior de afiches y pancartas, muchas de las cuales se convirtieron en modelos iconográficos dentro de la resistencia. Con esto me refiero a la preeminencia del retrato dentro de la gráfica opositora, entre las cuales destacan formatos como el desarrollado bajo la consigna “Dónde Están”⁷, en el cual se exhibía la fotografía de uno o varios rostros de víctimas, acompañadas de un texto específico, a veces los datos del desaparecido, otras arengas y demandas contra la dictadura. Además de esto, y siguiendo patrones estilísticos, es necesario relevar el lugar que aún hoy ocupa el retrato fotográfico dentro de las Agrupaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos, quienes visten la imagen en su pecho (unida con algún alfiler o incluso cocida al vestuario) y mantienen una relación de profunda ligazón emocional con esta⁸.

De la misma forma, es necesario reconocer la labor desarrollada por fotógrafos quienes, aun poniendo en riesgo su propia vida —no olvidemos el dramático caso “Quemados” y la dolorosa muerte del joven fotógrafo Rodrigo Rojas De Negri⁹— salían

7 Para más información o ejemplos de este tipo de documentos, se puede acceder a las plataformas digitales del MMDH.

8 Ver Anexo 4.

9 Rodrigo Rojas De Negri (1967 –1986) es conocido y recordado como un ícono de la brutalidad de la dictadura militar chilena. Junto a Carmen Gloria Quintana fueron quemados vivos por un grupo de militares, para posteriormente ser abandonados en un sitio erizado en la comuna de Quilicura. Rodrigo fallece el día 6 de julio debido a la gravedad de sus quemaduras, mientras que Carmen Gloria sobrevive. Para esta y más información se puede acudir a los archivos digitales del MMDH.

con sus cámaras en pos de generar imágenes de la tragedia y la lucha social allí desarrolladas.

Finalmente, mencionamos la presencia de la fotografía dentro de obras y manifestaciones de arte desarrolladas en la época. En torno a esto acciones como las llevadas a cabo por el CADA se hacen relevantes, entre ellas destacamos "Viuda"¹⁰ por su cercana filiación con la fotografía y, más importante, con el retrato.

Dicho esto, si bien aún nos encontramos lejos de referir el problema del estatuto de la fotografía dentro de la instalación y su relación con las particularidades de la memoria trabajada desde el museo y su espacio en los procesos de justicia transicional, con consideraciones como las expuestas podemos afirmar que su uso en ella no carece de justificación, puesto que, dejando de lado el problema de la eficacia, su presencia puede ser entendida como un reconocimiento a la historia de su uso.

10 Existen numerosos textos que refieren a la obra de CADA, entre ellos este año se publicó un texto que representa una retrospectiva del archivo completo perteneciente al MMDH denominado Archivo CADA. astucia, prácticas y potencias de lo común.

4.- SOBRE LA FOTOGRAFÍA

Fontcuberta, en la introducción del texto *El beso de Judas: Fotografía y verdad*, narra una anécdota de la época en que su hija Judit, neonata, se encontraba en el hospital, en donde, al no tener permitido verla, recluta la ayuda de una enfermera para así tomar una fotografía del pequeño cuerpo de la menor. El problema aparece más tarde, cuando, con fotografía en mano, le asalta la sospecha ineludible ¿Era aquella imagen de verdad una foto de su hija?

De la misma forma que Barthes se niega a revelar la imagen de su madre niña, así mismo puede entenderse la relación que Fontcuberta genera con la fotografía de su hija recién nacida, ambos se apoyan en la relación que mantienen con el modelo y el contexto de su producción para otorgar importancia a la imagen, sin embargo, existe en la foto de Judit algo que llama la atención. En ella se encarnan no sólo las particularidades propias del contexto del autor, sino que también parece estar atravesada por una necesidad visceral y específica. Me refiero a la necesidad pura y simple de ver. En torno a esto, afirma: "¿qué hubiese pasado si la enfermera se hubiera confundido de incubadora y por error hubiese fotografiado otro bebé? Probablemente hubiésemos quedado igual de complacidos. Había tanta necesidad, tanta urgencia, tantas emociones contenidas, que cualquier reticencia hubiese equivalido a la impertinencia de un aguafiestas" (Fontcuberta, 2002; 13).

¿Cómo pensar la fotografía bajo la incertidumbre dejada por el abandono del realismo fotográfico? ¿Cómo pensarla, si a primera vista su relación con la verdad pareciera estar dictada por los pormenores del contexto y un tipo de necesidad particular, propia de quien observa?

Bajo una mirada superficial, podríamos decir que las fotografías suspendidas en el muro se justifican puesto que mantienen una relación de identificación con los sujetos que conforman el Informe Rettig, es decir, su función y razón de ser sería la de ilustrar aquello que el documento afirma. Sin embargo, como señala Flusser en su texto *Hacia una filosofía de la fotografía*, afirmar que la tarea otorgada a las imágenes técnicas es la de hacer los textos imaginables, sería aceptarlas sin mayor

cuestionamiento como correlación inmediata con el mundo al que aparentemente representan, y, por tanto, documentos que no requieren de un mayor análisis.

Cuestionar la referencialidad fotográfica significa no sólo desmarcarse de una fuerte herencia teórica ligada a la idea de imagen como huella indicial, sino también alejar nuestro análisis de los lineamientos críticos generalmente usados en los estudios de fotografía, memoria y DDHH. El problema que representa hablar de la Fotografía dentro de la instalación y, a la vez, comprenderla como parte del relato museográfico del MMDH no es aquel centrado en el cuestionamiento sobre el contenido de lo que intencionalmente se busca enunciar, puesto que aquello queda explícito en las bases que dan forma al museo como institución, a saber, la afirmación y el reconocimiento público de las comisiones de verdad. Más bien, debemos prestar atención a las posibilidades y contratiempos que el uso de la fotografía como dispositivo entrega al desarrollo del museo comprendido como *lugar de memorialización*, es decir, una territorialidad que propicie la discusión y desarrollo de políticas de enunciación de memorias disidentes y de resistencia en el espacio público para así impulsar la profundización de procesos de justicia transicional.

Como se estableció al inicio de esta investigación, la obra de Flusser nos parece importante en cuanto otorga la posibilidad de generar un campo de estudio que, desde la fotografía, se expanda a los problemas y características propias de las sociedades postindustriales. El texto desarrolla un planteamiento que no se agota en el análisis de la imagen fotográfica, sino que usa esto como base para levantar un modelo de análisis crítico de la tecnología de producción y difusión de información, la influencia y determinismo que estos ejercen sobre el individuo y las sociedades que los generan. Este determinismo es planteado al mismo tiempo como "(...)una adaptación del individuo y una coerción de su libertad. Es la contradicción del *aparato* técnico, que en la misma medida que propicia nuevos posibles, determina el modo de imaginarlos y de realizarlos" (Flusser, 1990; 5). Dicho esto, bajo las categorías levantadas por el autor, debemos pensar las fotografías de la instalación, su relación con los *aparatos* y el modo en que un discurso de política de memoria levantado desde el museo como *lugar de memorialización* puede verse influenciado por estos.

Entendida en tanto imagen técnica, la fotografía ha de ser abordada como un producto de los *aparatos*. Podemos caracterizarla como una superficie significante

abierta a la interpretación, que constituye en sí misma una abstracción de tercer nivel en una cadena de significación y acercamiento al mundo "(...) pues se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes, y éstas a su vez son abstraídas del mundo concreto" (Flusser, 1990; 17). Así, mientras las imágenes tradicionales significan fenómenos, las imágenes técnicas significan conceptos, y en tanto tal, no podemos afirmar que exista algún nivel de correlación directa o material con aquello que representan. Las imágenes técnicas, al igual que las imágenes tradicionales, participan de la magia propia del eterno retorno mediante la superación del tiempo lineal, sin embargo, a diferencia de la imagen tradicional, la magia contenida en las fotografías y en el resto de las imágenes técnicas es propia de los *aparatos*, y como tal, programada y programadora, siendo su fin último el lograr la emancipación del sujet- receptor de la necesidad de pensar conceptualmente.

Como se mencionó anteriormente, las imágenes técnicas son fruto de los *aparatos*, y estos a su vez son producto de los textos científicos aplicados. Flusser pone en perspectiva el análisis de la cámara en relación con la generalidad de la categoría *aparato*, es decir, mediante un análisis de la fotografía sería posible referir no sólo a la imagen técnica, sino también a la totalidad de *aparatos* que dan forma a nuestra sociedad, entre ellos, la democracia. El texto se refiere a los *aparatos* como *objetos culturales*, los cuales *informan*, es decir, cambian la forma original de un objeto imponiendo una nueva, con esto no buscan transformar el mundo físico como lo hacen las herramientas y máquinas industriales, sino que, impulsados por una intención simbólica, lo que hacen es transformar el significado del mundo, sin embargo, lo esencial de los mismos no son las características ya mencionadas sino, como afirma Flusser, su *automatismo*, es decir, su independencia de la intervención humana. La cámara, al igual que el resto de los *aparatos*, produce superficies simbólicas de acuerdo a un *programa* contenido en su interior, el cual funciona tomando en consideración un metaprograma más elevado (industria fotográfica; complejo industrial; socioeconómico; político y así sucesivamente). Cada fotografía *informativa* capturada es la realización de una de las virtualidades del *programa*, y con cada una de ellas el universo del *programa* de la cámara se enriquece, es decir, la cámara codifica los conceptos contenidos en su *programa* mediante la producción de fotografías, las cuales intentan programar una conducta mágica en la sociedad al servicio de las funciones de los *aparatos* mediante la promoción de

la emancipación del pensamiento crítico-conceptual, todo esto con el único fin de mejorar el *programa*.

La fotografía se distingue del resto de las imágenes técnicas puesto que la distribución de su discurso genera una situación cultural de masificación, en la cual la superficie en cuanto *objeto* se ve devaluado en contraste con la importancia que adquiere su existencia como *información*, la cual responde a cada cambio de canal de distribución mediante una variación en significado, es decir, la distribución de las fotografías en tanto información es en sí misma un proceso de codificación que responde a los patrones del programa específico del canal que la distribuye, el cual influenciará finalmente el proceso de decodificación del receptor. Bajo dichas condiciones de distribución, la vorágine que genera la producción masiva de imágenes construye lo que Flusser denomina el *Universo fotográfico*, un entorno anestésico en el que el cambio siempre constante, antes *informativo*, se vuelve habitual, y como tal, se escapa a la percepción crítica, así, es el "progreso" el que se vuelve desinformativo y ordinario. El reto que se le presenta a la fotografía, y en especial a l-s fotógraf-s, es el de oponerse al flujo ininterrumpido de fotografías redundantes con imágenes informativas que se escapen a los límites puestos por el *programa*, la búsqueda de libertad en un contexto dominado por los *aparatos* debe hacerse de la mano de la reconquista de una conciencia crítica de la imagen técnica.

Un análisis de las imágenes de la instalación, bajo dichas características, debe establecer lo ilusorio de una aproximación que, al decodificar la materialidad fotográfica, reduzca su análisis a la referencia de su faceta conmemorativa, o que las aborde como una especie de actualización presencial gráfica de l-s víctimas de la dictadura, donde, tal cual una superficie transparente, la fotografía se convierte en ventana hacia el mundo o existencia material de la imagen que encarna. Dicha transparencia ilusoria, producto del automatismo involucrado en su producción, es lo que provoca que sean consideradas como indicios del mundo que representan, huellas materiales de una cadena ininterrumpida de acontecimientos cuyo resultado sería una especie de correspondencia física, una unión indisoluble entre modelo e imagen. Debemos comprender las fotografías de la instalación *Ausencia y memoria* como lo que son, superficies significativas abiertas a la interpretación que responden

no sólo a la opacidad del *programa* de la cámara, sino también, al propio del aparato museal y de Estado que regula su distribución.

Una recepción pasiva de los retratos expuestos en la muestra conlleva poner en suspensión nuestra conciencia crítica y de análisis en torno a la imagen fotográfica como medio discursivo y, más importante, evita que nos planteemos como articuladores activos de los discursos de políticas de memoria que pueden desarrollarse en el museo en torno a los acontecimientos que rodean la generación y posterior aplicación de las comisiones de verdad y el desarrollo de políticas de justicia transicional. Las fotografías del muro, al ser entendidas como la representación gráfica del mensaje del museo, es decir, como una especie de condensación icónica de la información contenida en las comisiones de verdad, en específico del Informe Rettig, emancipan al visitante de la necesidad de cuestionar la elaboración conceptual del mensaje del texto, este pierde su cualidad explicativa, quedando relegado a sustentar el mensaje programado en la imagen. El mensaje así distribuido colma de magia el intercambio y ritualiza la comunicación del espacio: lo "real" se encasilla en la imagen, esta se convierte en una encarnación estática y simbólica del mensaje del museo, aquello que entendemos por dictadura y el lugar de los DDHH en el desarrollo de las sociedades democráticas. Así presentado, el costo humano de la dictadura no sería más que los rostros colgados en la nube, y los DDHH aquello "que pasó en el 73", es decir, no tendrían existencia más allá de la imagen.

Sin embargo, no debemos olvidar que la magia y el espacio ritual así descritos son, al igual que la imagen técnica, una manifestación propia de las sociedades posindustriales programadas. Es una magia de "segundo grado", carente de la auténtica fe que inundó a los grupos humanos antes de la invención de la escritura. Las imágenes técnicas suspenden la conciencia crítica, más no la anulan: quien visite el museo y se eduque con el resto de su museografía, sabe que las consecuencias de la dictadura son mucho más que el gran número de rostros en la pared y, si el plan de educación en DDHH propuesto por el Gobierno en cooperación con el INDH ha tenido algún fruto, también saben que los DDHH son mucho más que "aquello que sucedió en el 73". Esta supresión de la conciencia crítica va de la mano y se ve potenciada por la recepción fotográfica mediada por una situación de masificación orientada al consumo, masificación que, finalmente, priva a las imágenes de su capacidad

de *informar*, confinando su potencia como articuladoras de discurso al perpetuo mejoramiento del *programa*. Esto se traduciría en la anulación de la posibilidad dialógica que como medio de comunicación encarnan, lo cual, finalmente, conlleva la generación de un estancamiento de los procesos de justicia transicional, encerrados en el perfeccionamiento de su *programa* que, como sabemos, es en sí insuficiente.

Dicho esto, la conciencia crítica heredada del giro ontológico iniciado con la escritura lineal aún existe y puede ser reclamada. Un acercamiento crítico a las imágenes es posible, y su realización podría ser aquello que marque la diferencia entre la recepción pasiva y programada no sólo de la instalación, sino del total de la muestra del museo; y la generación de una política de memoria y DDHH sustentada en el museo como *lugar de memorialización*.

La pregunta que debemos hacernos es, si mediante una aproximación filosófica sustentada en los postulados de Flusser sería posible comprender a las imágenes fotográficas de la instalación como partícipes activos en el proceso de construcción de una memoria reparadora e impulsora de los cambios sociales necesarios para el desarrollo de una Política de justicia transicional. Es decir, si es posible que, mediante un análisis crítico de las fotografías que conforman *Ausencia y memoria* y de la forma que desde el museo se presenta su distribución comunicacional, estas puedan considerarse como superficies *informativas* que, superando los límites del *programa*, logren traspasar barreras del *universo fotográfico* y la ritualización artificial del mundo que este impone.

Volvamos a lo que sabemos sobre las fotografías de la instalación y el modo en que el museo interactúa con ellas. La mayoría de ellas son recopilaciones de archivos públicos o donaciones hechas por particulares y familiares dispuestas en el espacio para su exposición; son utilizadas como recurso expositivo de las guías "autorales" realizadas por el personal del Museo, también son protagonistas fundamentales de actos conmemorativos y de denuncia realizado en base a memorias de resistencia enunciadas por grupos de víctimas de la dictadura y, finalmente, al formar parte de la colección de archivos del museo, su uso y trato está disponible para la investigación y trabajo ciudadano.

Como se mencionó, una particularidad de la fotografía en relación con el resto de las imágenes técnicas es la situación comunicativa que produce, en la cual la

distribución de su discurso genera una situación de masificación. Según los postulados de Flusser, entendemos comunicación como un proceso de manipulación de información en dos fases: diálogo y discurso. En primer momento mediante el diálogo se produce la información, para que así posteriormente se distribuya la información producida mediante el discurso, que luego se almacena en la memoria. La situación de masificación es una de cuatro formas de discurso que pueden generarse en el proceso comunicativo, en ella "(...) el emisor envía su información al espacio vacío, como en la comunicación por radio" (Flusser, 1990; 46). Dicha situación de masificación se funda en el *automatismo* como característica principal de los *aparatos*. Al proyectar su mensaje unilateralmente al espacio vacío, la fotografía libera al receptor de la necesidad del pensamiento crítico puesto que se presenta ilusoriamente como una superficie transparente que no necesita ser decodificada, sólo incorporada automáticamente a la narrativa personal.

Un acercamiento crítico a la fotografía y a los *aparatos* en general debe hacerse desde el cuestionamiento al *automatismo* que se encuentra en la base de su condición. Siendo este la exclusión del sujeto- del funcionamiento de los mismos y, si entendemos que la función de la fotografía es *informar*, es decir, transformar el significado del mundo impulsada por una intención simbólica mediante una situación de masificación del discurso, postulamos que un acercamiento crítico a la fotografía puede generarse si superamos la condición de masificación de su discurso mediante una interrogación a la superficie significativa de la misma basada en el diálogo constitutivo del proceso comunicativo, es decir, pueden ser usadas para generar nueva información, no sólo una interpretación de aquella contenida en su superficie. Un manejo tal de las fotografías no está contenido en el programa, y como tal, supera los límites impuesto por este y el *Universo fotográfico*.

Dentro de las cuatro formas de interacción comunicativa que se desarrollan entre el museo y las fotografías de la instalación, podemos afirmar, primeramente, que en al menos dos de ellas se genera una situación de masificación mediante el método de difusión utilizado por la institución: tanto en la disposición en el espacio que ocupan dentro de la instalación, así como también en el hecho de ser usadas como recurso expositivo por los guías del museo. En ambos casos la interacción entre visitante e imagen carece de intención interrogativa, es decir, quién observa puede tener

dudas o cuestionar aquello dicho por el guía, más no se cuestiona la imagen, esta es aprehendida como una transparencia ilustrativa del discurso que desde el museo se enuncia, es decir, no se logra establecer una relación dialogística entre visitante e imagen con la cual generar nuevos posibles a través de la superficie fotográfica.

El análisis de los actos conmemorativos se dificulta un poco más. En la ceremonia mencionada en este trabajo, las fotografías de víctimas pertenecientes al Informe Rettig recopiladas durante el año son posicionadas en la nube dentro de los marcos vacíos destinados a dicho trabajo. Mientras un trabajador colgado al techo por arneses posiciona las imágenes, desde un balcón existente en el tercer piso un maestr- de ceremonia perteneciente a la institución dice el nombre de quien aparece retratado. Basada en mi experiencia como asistente a dicha instancia, durante el proceso de posicionamiento de la fotografía, espontáneamente los grupos de familiares en conjunto gritaban arengas y compartían anécdotas, comentarios y actualizaciones en torno a los procesos penales llevados a cabo en contra de los perpetradores de los crímenes. Bajo dichas condiciones, podemos decir que lo que le sucede a la materialidad fotográfica es un cambio de canal de distribución, es decir, un proceso de codificación en el que, al trasladarse del entorno privado al público, entra a formar parte de la especificidad comunicativa compartida por el resto de las fotografías colgadas en la nube, es decir, su nuevo contexto de distribución se ve mediado por la masificación. Sin embargo, en torno a las discusiones y discursos que espontáneamente se generan en el espacio museal durante la ceremonia, podemos decir que responden a las características propias del acto político de enunciación arendtiano en cuanto al generarse en igualdad de condiciones, pueden ser motor de los cambios necesarios para la sociedad, en este caso, el avance y transformación de los procesos de justicia transicional.

Finalmente, una cuarta aproximación a las fotografías de la instalación debe referir a su papel en el trabajo colaborativo impulsado por el museo para que desde la sociedad civil se trabaje en base a sus colecciones y archivo. El MMDH, y en especial el departamento de Colecciones e Investigación, ha promovido la apertura y uso de la vasta colección del museo para que, de forma independiente, investigadores y quien desee acercarse, generen en base a documentos del museo nuevo material sostenido en una interrogación crítica hacia el contenido de la muestra y los

conocimientos que del periodo se tienen. Bajo esta iniciativa se encuentran concursos como los mencionados anteriormente, así como también la invitación abierta a los investigadores para que se acerquen al Centro de Documentación. Al formar parte del archivo del museo, las fotografías de la instalación entran dentro de este tipo de iniciativas. La ventana de oportunidad que se genera es la de fomentar la producción de discursos desde minorías y colectivos marginalizados por la oficialidad estatal. Al dar una plataforma de expresión legítima, los discursos de memorias disidentes y de resistencia generados mediante la interrogación crítica de los documentos del museo pueden participar en libertad e igualdad de condiciones del proceso de construcción de políticas de cambio social que se traduzcan, finalmente, en un aporte a la transformación de los procesos de justicia transicional. Es en la oportunidad de interrogar al documento que se pueden generar nuevos posibles nacidos desde la imagen fotográfica como superficie significativa. El proceso de producción de información mediante el diálogo hace necesaria la participación de un otro que interroge su superficie para así generar nuevo contenido, para que luego éste sea distribuido en forma de discurso y almacenado en la memoria, bajo dichas condiciones, la forma de distribución del discurso puede superar los límites de la masificación del *programa*. Aplicado a los procesos de justicia transicional, la generación de discursos que sobrepasen los límites del *programa* mediante cambios *informativos* pueden ser la respuesta a la transformación de las condiciones simbólicas que rigen el espacio social en el cual se desarrolla el proceso de enunciación política.

5.-CONCLUSIÓN

Durante esta investigación intentamos generar un análisis crítico de la instalación *Ausencia y memoria*, perteneciente al MMDH, y la forma en que mediante ésta, enmarcada en la institucionalidad del museo, sería posible influenciar el desarrollo de los procesos de justicia transicional. Como hipótesis planteamos que desde una aproximación crítica a los discursos de memoria generados por las imágenes técnicas presentes en sitios de memorialización, se puede posibilitar el desarrollo de cambios en el universo de lo político que conlleven un avance o retroceso en los procesos de justicia transicional. Siendo nuestro primer objetivo determinar las características del museo como fuente enunciativa de discursos de memoria y, en segundo lugar, determinar la forma en que estos se relacionan con la Fotografía como medio discursivo.

Para llevar a cabo la investigación, se generó un marco conceptual en torno a aquello que entendemos por memoria, política, justicia transicional y fotografía; y es en base a dichos postulados que se desarrolló el texto.

Así, bajo una visión arendtiana, la política, comprendida como la *acción* cuyo sentido es la *libertad*, afirma la capacidad de los grupos humanos de dar inicio a algo que interrumpa los procesos naturales y culturales dentro de una sociedad, la cual sólo ha de desarrollarse si existen sujet-s *libres*, es decir, aquellos con igualdad de acceso al discurso en el espacio público. A saber, en tanto existe un cuerpo social que garantice y genere territorialidades públicas mediante las cuales se logre la libre e igual posibilidad de enunciación, es que l-s sujet-s en comunidad pueden construir los cambios necesarios para resolver los problemas que les aquejan como sociedad. En espacios como el latinoamericano y, en específico, nuestro país como heredero de una historia de dictadura, violencia y atropellos a los DDHH, la existencia de una memoria de dolor y aún en disputa por los diferentes agentes que conforman nuestra sociedad, requiere de lugares en los que el espacio público sea escenario de la generación de políticas de memoria que logren cerrar la herida abierta de las disputas por el pasado reciente. Entendida por Jelin, la memoria, en tanto proceso de construcción, sólo puede darse mediante la participación activa de agentes sociales que, sin embargo, se encuentran siempre en relaciones asimétricas de poder y en continua batalla por

cambiar la situación de su posibilidad de discurso. Las luchas de poder por la representación social y pública del pasado son especialmente álgidas en contextos con una historia de violencia reciente, tal cual es el caso de la memoria de la dictadura chilena. Al ser una construcción social narrativa, los grupos en pugna hacen uso de herramientas simbólicas que representan y conceptualizan el mensaje que intentan emitir. Frente a dicho panorama, espacios como museos, galerías y memoriales se tornan especialmente relevantes puesto que exponen discursos de memoria en el espacio público haciendo uso de distintos métodos de enunciación que van desde lo verbal hasta la materialidad misma de piezas de arte o medios de difusión gráfica, como videos o fotografías.

Ante la necesidad de Estados como el nuestro por generar discursos de memoria cohesivos, reconciliatorios y aglutinantes, espacios públicos que desarrollen políticas de memoria en el sentido expuesto anteriormente pueden responder, de cierta forma, a las necesidades planteadas. Dichos territorios o, como son denominados por Estela Schindel, *lugares de memorialización*, habilitan espacios públicos, reconocidos y oficiales para que memorias disidentes puedan tener una plataforma en igualdad de condiciones de validez de discurso frente a la memoria estatal, en la cual, mediante el uso de diversas formas de enunciación, construyan discursos de memoria que contribuyan al desarrollo de una memoria nacional más justa e inclusiva.

Dicho esto, y respondiendo a la pregunta explicitada en nuestro primer objetivo, nuestra investigación nos llevó a plantear la figura del MMDH como una con las características propias de los *lugares de memorialización* no porque en este se exponen asuntos de memoria y pasados de violencia, sino porque, en primer lugar, sus bases institucionales lo proyectan como un espacio en el que nuestra sociedad pueda superar las diferencias ante un pasado violento y alcanzar consenso en torno a nuestra postura frente al lugar de la defensa y promoción de los DDHH dentro de una sociedad democrática; y en segundo lugar y, bajo nuestra consideración más importante, porque el museo como institución ha desarrollado y promovido estrategias de inclusión a la comunidad civil y grupos marginados en aras de promover el debate crítico y la generación de discursos en el espacio público en torno al problema en el que se asienta su creación como producto de los procesos de justicia transicional.

Es desde un acercamiento crítico a las colecciones que supere la unilateralidad discursiva de su valor expositivo, que como sociedad podemos hacer uso de la plataforma que ofrece el museo, y este como institución puede posicionarse a la vanguardia del cambio y construcción simbólica de las bases de convivencia que rigen nuestra sociedad. Para lograr esto, tener conocimiento de las posibilidades y dificultades que representa el uso de los diversos métodos discursivos que este contiene se vuelve primordial. Dicho análisis dirigido a la fotografía como materialidad discursiva la posiciona como un medio que posibilite el desarrollo de cambios en el universo de lo político que conlleven un avance o retroceso en los procesos de justicia transicional, comprobando nuestra hipótesis.

Al desarrollar la pregunta presente en nuestro segundo objetivo, en torno a la relación que se establece entre la memoria trabajada por el Museo y la fotografía comprendida como medio enunciativo, se hace evidente lo ilusorio de la comprensión de esta última relegada a una condición referencial, y pone énfasis en su existencia en tanto *aparato* automático, programado y programador de una conducta mágica de la sociedad fundada en la supresión de la capacidad crítica del sujeto- mediante la masificación de su mensaje de automatización. Así planteado, la fotografía aparece más como un detrimento al desarrollo de procesos de justicia transicional que como un medio adecuado para su impulso.

Enfrentados a dicho análisis fundado en la aproximación filosófica de la fotografía realizado por Vilém Flusser, proponemos que una aproximación crítica de la fotografía como medio discursivo debe centrarse en su condición de automatización y los efectos que la masificación de la información por esta impulsada, generan. Dicho esto, es relevando la discursividad como característica presente en todo proceso comunicativo, mediante la cual se genera una discusión que impulsa el aparecer de nueva información en el mundo; que consideramos que una aproximación crítica al discurso fotográfico puede ser de ayuda a la construcción de políticas de memoria que impulsen el desarrollo de procesos de justicia transicional. En el caso que nos ocupa, este tipo de aproximación crítica tendrá lugar en la medida en que desde el museo se promueva la interrogación ciudadana de sus colecciones, proceso que, actualmente, es liderado por las iniciativas impulsadas desde el Área de Colecciones e Investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt**, Hannah. *¿Qué es la política?*. España: Paidós, 1997. Impreso.
- Barthes**, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009. Impreso.
- Brodsky**, Ricardo. "Arte y memoria en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos". *Displaying Human Rights: Museum, Visual Culture and Post-dictatorship in Latin America*. Universidad de Columbia, Nueva York, Abril. 24-25, 2014. Web
- Chile. Comisión Nacional Sobre Prisión Política Y Tortura. Informe De La Comisión Nacional Sobre Prisión Política Y Tortura**. Santiago, Chile: Ministerio Del Interior, Comisión Nacional Sobre Prisión Política Y Tortura, 2005. Impreso.
- Chile. Comisión Nacional De Verdad Y Reconciliación. Informe De La Comisión Nacional De Verdad Y Reconciliación**. Santiago, Chile: Secretaría De Comunicación Y Cultura, Ministerio Secretaría General De Gobierno, 1991. Impreso.
- Concha Lagos**, José Pablo. "Del Espacio De Acá: De Ronald Kay: Una Interpretación Posible" *Aisthesis Vol. 35* (2002), p. 101-105.
- Concha Lagos**, José Pablo. "La Imposibilidad De Una Esencia Fotográfica Como Dispositivo Técnico: Comentarios a La Estética De La Fotografía De Francois Soulages." *Aisthesis* 52 (2012): 477-86. Web.
- Dubois**, Philippe. *El Acto Fotográfico: De La Representación a La Recepción*. Barcelona: Paidós, 1986. Impreso.
- Flusser**, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990. Impreso.
- Fontcuberta**, Joan. *El Beso De Judas: Fotografía Y Verdad*. 4a. ed. Barcelona: G. Gili, 2002. Impreso.
- Halbwachs**, Maurice. *La memoria colectiva*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Hayner**, Priscilla B. *Unspeakable Truths. Transitional Justice and the challenge of Truth Commissions*. Nueva York: Routledge, 2011. Impreso.
- Huyssen**, Andreas. *Medios de la Memoria en el Arte Contemporáneo global*. Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2016. Impreso.
- Jelin**, Elizabeth. *Los Trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Kay**, Ronald. *Del Espacio De Acá: Señales Para Una Mirada Americana*. 2a. ed. Santiago, Chile: Eds. Metales Pesados, 2005. Impreso
- Lira**, Elizabeth y Brian Loveman. *Políticas de reparación Chile 1990-2004*. Santiago: LOM, 2005. Impreso.
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: Catálogo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos**. Santiago, 2011. Impreso.
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: proyecto arquitectónico**. Santiago. Impreso.
- Nicholls**, Nancy. *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2016. Impreso.
- Piper**, Isabel y Evelyn Hevia. *Espacio y Recuerdo*. Archipiélago de memorias en Santiago de Chile. Santiago: Ocho Libros Editores, 2012. Impreso.

Reátegui, Félix, et. al. *Justicia transicional. Manual para América Latina*. Brasilia: Comisión de Amnistía, Ministerio de Justicia; Nueva York: Centro Internacional para la Justicia Transicional, 2011. Impreso.

Ricoeur, Paul. *La Memoria, la Historia, el Olvido*. España: Trotta, 2003. Impreso.

Schindel, Estela. *"Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano"*. Política y Cultura, (2009): 65-87. Impreso.

Sin Título. Flickr. Web. 15 de Diciembre de 2019.

< <https://www.flickr.com/photos/museodelamemoria/37854721442/in/photostream/> >

Sin Título. Flickr. Web. 15 de Diciembre de 2019.

< <https://www.flickr.com/photos/museodelamemoria/45850273961/in/album-72157675577110578/> >

Sin Título. Flickr. Web. 15 de Diciembre de 2019.

< <https://www.flickr.com/photos/museodelamemoria/30786846530/in/album-72157675575576410/> >

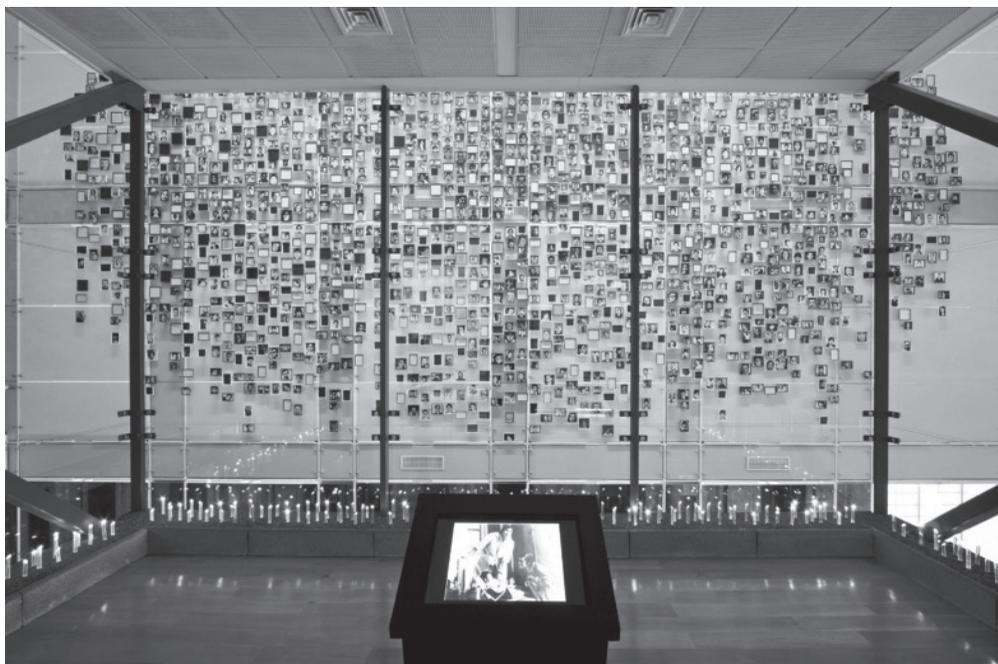
Sin título. Fotografía y movimientos sociales. 21 de Junio de 2017. Web. 15 de Diciembre de 2019.

<<https://fotografiaymovimientossociales.wordpress.com/2017/06/21/museo-de-la-memoria-un-recorrido-por-el-lado-mas-doloro-de-la-dictadura/>>

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Los usos de la memoria*. Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013. Impreso.

ANEXOS



1.- Sin título. Fotografía y movimientos sociales. 21 de Junio de 2017. Web. 15 de Diciembre de 2019.



2.- Sin Título. Flickr. Web. 15 de Diciembre de 2019.



3.- Sin Título. Flickr. Web. 15 de Diciembre de 2019.



4.- Sin Título. Flickr. Web. 15 de Diciembre de 2019.

La Colección Tesis de Memoria es un aporte del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos a la generación y divulgación de la investigación académica sobre la violación de los derechos humanos durante la dictadura.



MUSEO DE LA **MEMORIA**
Y LOS **DERECHOS**
HUMANOS

Presentamos la tesis de Valentina Zañartu *Fotografía, Memoria, Política: un estudio sobre la instalación Ausencia y memoria del Museo de la Memoria y Derechos Humanos*, con la cual la autora obtuvo el grado de Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Esta tesis postula una aproximación a los estudios de memoria mediante el uso de la fotografía como dispositivo comunicacional y vehículo de visibilización de la representación política del sujeto en su calidad de víctima. Desde la teoría fotográfica se cuestiona su uso dentro de las políticas de representación y la construcción de un espacio de memoria como lo es el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en específico el espacio de la instalación *Ausencia y memoria*. La autora argumenta que desde una aproximación crítica a los discursos de Memoria generados por las imágenes técnicas presentes en sitios de memorialización, se puede posibilitar el desarrollo de cambios en el universo de lo político que conlleven un avance o retroceso en los procesos de justicia transicional. Basada en la aproximación filosófica de la fotografía realizada por Vilém Flusser, Zañartu propone que una aproximación crítica de la Fotografía como medio discursivo debe centrarse en su condición de automatización y los efectos que la masificación de la información por esta impulsada, generan. Este tipo de aproximación crítica, concluye la autora, tendrá lugar en la medida en que desde el Museo se promueva la interrogación ciudadana de sus colecciones, proceso que, actualmente, es liderado por las iniciativas impulsadas desde el Área de Colecciones e Investigación.



MUSEO DE LA MEMORIA
Y LOS DERECHOS
HUMANOS

ISBN 978-956-9144-59-2



9 789569 144592