

## De la prueba documental a la evocación subjetiva. Usos de la fotografía en las publicaciones sobre la represión chilena

Jaume Peris Blanes

Jaume Peris Blanes es doctor en Filología Hispánica por la Universitat de València y licenciado en Comunicación Audiovisual. Ha publicado, entre otros, *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2007; *No queda nada de mí. Genealogía de la supervivencia y del testimonio de los campos de concentración chilenos (1973-2005)*, Publicacions de la Universitat de València, 2008, e *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*, València, Quoderns de Filologia, 2008.

En 1977, el escritor chileno-francés Michel Bonnefoy, militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), publicó en el exilio un testimonio revelador sobre su experiencia en la lucha clandestina contra la dictadura de Pinochet y sobre la represión vivida en los centros de tortura de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Lo hizo en la barcelonesa editorial Blume, con el expresivo título *Relato en el frente chileno*, escondiendo su identidad bajo el seudónimo de Ilario Da y mezclando experiencias realmente vividas con elementos de ficción. En la portada del libro [fig.1] aparecía la imagen fotográfica de una violenta detención en las calles de Santiago: el detenido tenía las manos en la nuca, la cabeza apoyada en la pared y estaba cercado por tres carabineros en actitud agresiva. El grano abultado de la fotografía, su ángulo escorado y la presencia, en la parte inferior derecha, de un obstáculo desenfocado, hacían pensar en una mirada clandestina. Una mirada cuya función primordial consistía en documentar y registrar los abusos cometidos por los militares y que, por supuesto, carecía de autorización legal para hacerlo. Sobre la parte superior de la fotografía aparecía, a modo de sello, una gran 'R' en medio de un círculo rojo: como si en un informe oficial y secreto se la hubiera declarado 'Retirada'.

En el año 2003, en el contexto de las conmemoraciones del treinta aniversario del Golpe de Estado de Pinochet, la editorial chilena LOM –conocida por su vinculación con académicos, historiadores y universitarios de izquierda– decidió reeditar *Relato en el frente chileno* en Chile, ya con la firma real de Michel Bonnefoy. La portada de esta edición chilena [fig.2] constaba también de una fotografía, pero de una textura visual muy diferente a la de la primera edición. Se trataba de la fotografía de una protesta colectiva que aparecía repetida en dos formatos diferentes, arriba y abajo del título del libro. Pero la imagen aparecía retocada, voluntariamente desdibujada para crear un efecto de desenfoco que la acercaba a un estilo impresionista y fenomenológico, desligándola de cualquier voluntad documental. Siguiendo esa lógica antirrealista, toda la fotografía aparecía virada al azul, salvo el rostro de uno de los manifestantes, que resaltaba en tonos amarillos.

Se trataba, pues, de dos usos radicalmente diferentes de la fotografía impresa, que daban cuenta de dos concepciones diferentes del papel que las representaciones de la violencia pueden desempeñar en el espacio público. La primera, muy generalizada en las publicaciones del exilio, planteaba que dar testimonio y aportar imágenes de la represión constituía una nueva forma de combate: la fotografía debía aludir, pues, a una realidad urgente

1. Militares en el Estadio Nacional, convertido en campo de detención y tortura. Reproducida en numerosas publicaciones del exilio.

2. Edición española (1973) de *Relato en el frente chileno*.

3. Edición chilena de *Relato en el frente chileno* (Michel Bonnefoy, 2003).



Ilario Da  
**relato**  
en el frente chileno



a cuya visibilización se oponían tanto los aparatos represivos como los órganos burocráticos. Por ello, la imagen de portada no sólo documentaba la situación de violencia que se estaba viviendo en Chile, sino que aludía también a la clandestinidad, precariedad e indefensión de cualquier mirada o voz que intentara dar cuenta de esa realidad acuciante.

La imagen de la edición chilena de 2003, por el contrario, abandonaba todo afán documental y de denuncia. La fotografía enmarcaba al texto en otro paradigma de intervención, el de la memoria, y aludía explícitamente a la mediación del sujeto y su percepción en la representación de los acontecimientos pasados. El desdibujamiento de sus formas, su abstracción impresionista y su cromatismo antirrealista aludían a una fenomenología del recuerdo que ponía en primer plano los huecos y vacíos de representación inherentes a toda reconstrucción subjetiva del pasado.

La diferencia entre esos dos usos de la fotografía impresa no revestiría mayor importancia si no constituyera un indicio de una transformación más general, y por ello más preocupante. De hecho, en las últimas dos décadas los discursos sobre la represión y la violencia en Chile han presentado una tendencia progresiva a desvincularse del paradigma de la denuncia política mediante su incorporación al paradigma de la memoria. Es éste un paradigma de intervención relativamente novedoso, nacido en su origen como una forma de protesta política pero que con el tiempo ha ido perdiendo poder de confrontación y capacidad crítica, al tiempo que ganaba espacios de consenso. Una de las consecuencias mayores de ese cambio de paradigma atañe a la textura de las representaciones de la violencia represiva en los últimos tiempos: su incorporación a los discursos de la memoria las ha preñado, en su mayoría, de una afectividad y de una carga emocional que no estaban presentes en muchos de los discursos que, desde la idea más llana y combativa de la denuncia política, trataron de visibilizar la violencia represiva en los años de la dictadura.

Sobre esa transformación mayor se interroga este trabajo, analizando la evolución de los usos de la fotografía en las publicaciones sobre la represión militar. Como es lógico, la forma de utilizar las fotografías de la represión fue cambiando al ritmo en que la función de esas publicaciones se modificaba. Por ello, y en primer lugar, nos centraremos en el uso de las fotografías en las primeras publicaciones del exilio y, especialmente, en los libros-testimonio de los supervivientes chilenos. En segundo lugar, se analizará el rol que las fotografías de los desaparecidos y de sus familiares desempeñaron en la construcción de una nueva sintaxis de la protesta en el interior de Chile, relacionada con los nuevos movimientos sociales ligados a la defensa de los Derechos Humanos. En tercer lugar, se abordarán algunos de los múltiples usos de la fotografía en los paisajes de la memoria de la postdictadura, y el contradictorio rol que éstos desempeñan en la comprensión –y el oscurecimiento– de la realidad de la dictadura militar.

#### FOTOGRAFÍAS DEL PRIMER EXILIO: DEL REGISTRO DOCUMENTAL AL MONTAJE IDEOLÓGICO

Mientras en el interior de Chile las protestas y denuncias públicas se pagaban con la muerte o el internamiento en los campos de concentración, muchos de los exiliados chilenos trataron de reorganizarse en el exterior a través de asociaciones, partidos políticos o publicaciones editoriales. En el esfuerzo de construir un amplio frente internacional de oposición al régimen militar, muchos de los supervivientes ofrecieron

públicamente su relato en comisiones y tribunales internacionales que trataban de determinar el alcance de los métodos represivos de la dictadura. Algunos de los líderes políticos de la Unidad Popular en el exilio llegaron incluso a situar a los supervivientes que ofrecían su testimonio «entre los mejores combatientes de la causa antifascista chilena».<sup>1</sup> Testimoniar de su experiencia y de la del pueblo chileno significaba, en ese contexto, continuar la lucha social y política que el Golpe de Estado había cercenado violentamente.<sup>2</sup>

Muchos de estos testimonios se publicaron en libros independientes o en volúmenes destinados, de un modo más general, al tema de la represión militar en Chile. En esas publicaciones, las fotografías de los campos de concentración, de los prisioneros y de las diferentes formas de violencia militar fueron siempre coherentes con un objetivo fundamental: contribuir a la construcción de un imaginario anti-pinochetista en el exterior de Chile y ayudar, de esa forma, al reestablecimiento de la democracia. En general, y como es lógico, la mayoría de las fotografías publicadas junto a estos testimonios eran imágenes que privilegiaban su dimensión documental y que, por tanto, ponían el énfasis en su capacidad de registrar una realidad de violencia que el régimen militar trataba de ocultar. La imagen fotográfica servía, pues, para verificar la existencia y la realidad de la que los testimonios hablaban, y en muchos casos compartía espacio editorial con copias de expedientes o documentos militares que acreditaban la veracidad de lo narrado en el texto.

Ese uso de la fotografía como prueba de facticidad contrastaba, sin embargo, con la inexistencia de imágenes de la mayoría de los casos particulares a los que se referían los testimonios. Así, las fotografías de estas publicaciones aludían y verificaban la existencia general de la violencia estatal y del sistema de campos, pero no los hechos concretos que los supervivientes relataban en sus testimonios. Ello tuvo dos consecuencias básicas: por una parte, el hecho de que buena parte de esas fotografías pudieran migrar de una publicación a otra, convirtiéndose en imágenes ambulantes que aparecían en publicaciones muy diversas y con intenciones políticas a veces muy diferentes; por otra, que en el criterio de selección fotográfica de las publicaciones tuvieran más peso los sentidos adheridos –y metafóricos– de las fotografías que lo que éstas contribuían realmente a verificar.

De ese modo, las fotografías del 11 de septiembre de Chas Gerretsen o las del interior del Estadio Nacional de David Burnett [fig.3] recorrieron buena parte de las publicaciones del exilio. La razón de su inclusión no era tanto que los testimonios refirieran a escenas similares a las que mostraban sus fotografías, sino que en sus imágenes se condensaba a la perfección esa idea de registro documental en la que estas publicaciones trataban de inscribir su intervención, junto a algunos significados políticos que los testimonios compartían. Así, por ejemplo, la famosa fotografía de Burnett [fig. 4] en la que, tras varios militares armados, se ve el rostro de un estudiante mirando a la cámara, no sólo fue publicada por el *New York Times*, periódico para el que trabajaba Burnett, sino que apareció en las páginas de reportajes periodísticos y testimonios y sirvió, incluso, de portada para el disco de combate de Patricio Manns *Cançons de la Resistencia Popular Chilena* (Francia, 1974).

1. Luis Corvalán, secretario general del Partido Comunista Chileno, en el prólogo de Rolando Carrasco Prigué, Moscú, Novosti, 1977, pág. 5.

2. Hemos reflexionado sobre ello en «Testimonies of Chilean exile: between public protest and the working through of trauma» (2008) *The camp. Narratives of internment and exclusion*, (María Marín, Coiman Hogan) Cambridge Scholars Publishing, págs. 298-319. De forma más detallada, en el libro *Historia del testimonio chileno* (2008) *Quaderns de Filologia*.



4



5



7



6

4. Fotografía de David Burnett en el Estadio Nacional. Reproducida en numerosas publicaciones.  
5. El espacio urbano ocupado por las fuerzas militares. De Chile-El Estadio. Los crímenes de la Junta Militar.  
6. Entre el registro documental y la abstracción conceptual.  
7. Quema de libros y revistas en Santiago. En Represión y tortura en el Cono Sur (1977) iba acompañada por la leyenda "Como en tiempos de Hitler".

El contenido informativo de la fotografía, sin embargo, no era comparable con su carga simbólica. Los soldados, en primer plano, no sólo aparecían desenfocados, sino que la sombra de sus cascos ocultaba sus ojos y, de ese modo, impedía su individualización. Del mismo modo, sus uniformes y las armas de gran tamaño contribuían a una cierta homogeneización, que contrastaba con la particularidad del rostro del joven al fondo, que aparecía perfectamente enfocado y dirigiendo su mirada directamente al objetivo. El contenido simbólico de la fotografía era, pues, evidente, ya que contraponía la deshumanización de los militares a la mirada tierna de un joven sobrepasado por los acontecimientos. Pero más allá de esa lectura simbólica, la fotografía aportaba algo más, que la hacía especialmente valiosa para los grupos del exilio: el desenfoco de buena parte de la fotografía, la disposición apresurada de los cuerpos, su ángulo escorado... hacían pensar en una representación urgente y casi clandestina, pero aun así capaz de captar la realidad que tan violentamente querían ocultar los militares.

Ese era precisamente el sentido que los editores de los testimonios del exilio querían dar a sus textos, y ello explica que gran parte de las fotografías que éstos incluyeron en sus publicaciones presentaran esas marcas de urgencia y clandestinidad: rostros desenfocados, iluminación deficiente, granos abultados, ángulos difíciles y obstáculos a la visión. Además de documentar la realidad violenta que se estaba viviendo en Chile, estas fotografías mostraban la violentación de la mirada que trataba de dar cuenta de ella.

Además, los testimonios del exilio se acompañaron de fotografías que comparaban algunos de sus topos discursivos fundamentales. Así, en el temprano reportaje-testimonio *Chile-El Estadio. Los crímenes de la Junta Militar*,<sup>3</sup> se incluía un dossier fotográfico en el que Santiago aparecía como una ciudad ocupada. El espacio urbano y la ciudadanía aparecían en él sometidos a una lógica militar y el campo fotográfico se poblaba de tanques, metralletas, botas y cascos que metonimizaban a la perfección la lógica de la ocupación [fig. 5], que carecía de rostros e, incluso, de cuerpos individualizados. El poder casi hipnótico de la fig. 6 se debe a haber llevado a un grado mayor de abstracción esta lógica retórica, construyendo el espacio visual de un modo casi metafórico. En un campo visual casi vacío, dos hileras de cuerpos (¿muertos? ¿detenidos?) se alinean en perfecta perspectiva, sin que podamos ver el rostro de ninguno de ellos; como contraste a su horizontalidad desvalida y forzada, a la izquierda del campo destaca el poder que sobre ellos tiene un cuerpo en pie, también de espaldas, pero identificado como soldado por las botas y el casco militar.

En otras publicaciones del exilio como *La voz de Chile*<sup>4</sup> o la sección chilena de *Represión y tortura en el Cono Sur*,<sup>5</sup> esa idea de la ciudad ocupada se complementaba con imágenes que remitían claramente a la iconografía del fascismo y el nazismo: las alambradas de los campos, las torres de vigilancia, los barracones o los militares quemando libros, todo ello aderezado con leyendas del tipo: «Como en los tiempos de Hitler»... [fig. 7] La caracterización del régimen de Pinochet como fascista era a todas luces inexacta, pero tenía la virtud de convocar un imaginario político ya constituido (el del antifascismo) y, por tanto, de aglutinar a las diferentes corrientes políticas en una lucha defensiva común.

La lógica de combate que presidía todas estas publicaciones avaló también, en algunos casos, un uso diferente de la imagen fotográfica, totalmente desligado de su capa-

3. Sergio Villegas, Buenos Aires, Ed. Cartago, 1974.

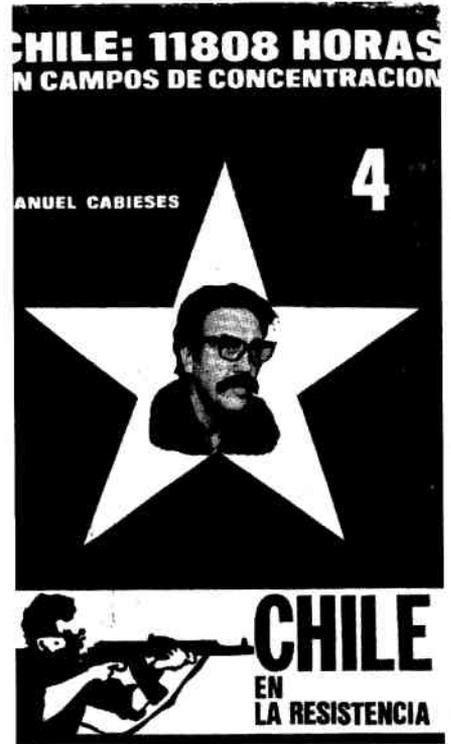
4. Jose Miguel Varas (comp.), Moscú, Agencia de Prensa Novosti, 1977.

5. Ximena Ortúzar (ed.), México, Extemporáneos, 1977.

6. Caracas, Rocinante, 1975.

8. Montaje ideológico con la figura de Allende disparando.

cidad documental: el montaje ideológico. En la portada de *Chile: 11808 horas en campos de concentración*, que recogía los testimonios de Manuel Cabieles,<sup>6</sup> la fotografía del autor aparecía enmarcada en una estrella revolucionaria, que se recortaba sobre el fondo generando un agresivo contraste cromático [fig. 8]. Bajo ella se incluía un recorte de una famosa fotografía de Allende haciendo prácticas de tiro, pero montada de tal forma que daba la impresión de representar un guerrillero en pleno combate; junto a ella, el letrero «Chile en la resistencia», en letras más grandes que las del título del libro. La asociación entre las dos fotografías y el mensaje verbal no dejaba lugar a dudas: la metralleta en posición de tiro y el superviviente en acto de testimoniar pertenecían a un mismo paradigma de lucha. El montaje fotográfico venía a representar, pues, la función combativa que estas publicaciones se habían propuesto, y que el escritor chileno Ariel Dorfman resumió así: «El acto de escribir, entonces, es la continuación del acto de resistir y de sobrevivir (...), es la misma resistencia, ahora en palabras».<sup>7</sup>



7. Dorfman, Ariel. «Código político y código literario: el género testimonio en Chile hoy» *Testimonio y literatura*, (Jara, René; Vidal, Hernán) Minnesota: Institute for the studies of ideologies and literature, 1986, pág. 196.

**FOTOGRAFÍA Y DESAPARECIDOS: REGISTROS DEL TRAUMA Y DE LA AUSENCIA.**

En el interior de Chile, la publicación de testimonios y textos de denuncia tuvo un enfoque y unos objetivos muy distintos a los que habían caracterizado a los testimonios del exilio, que habían denunciado la violencia militar desde una perspectiva inequívocamente política heredera de las estrategias discursivas de los tiempos de la Unidad Popular. En Chile, sin embargo, la imposibilidad de articular denuncias directas hizo surgir nuevos lenguajes y paradigmas de protesta que no existían antes. Entre ellos, la lucha de los familiares de los detenidos y de algunas asociaciones civiles permitió conceptualizar la idea de «desaparecido» como víctima de una violación específica de los derechos humanos.<sup>8</sup> Ante la magnitud del dolor y la incertidumbre sobre la situación de los detenidos, la categoría de los derechos humanos parecía dotar a los familiares de un argumento humano y universal, que no político, para frenar la violencia de la dictadura.

Ese nuevo enfoque exigía, también, un diferente apoyo fotográfico. Evidentemente, las fotografías de los campos de concentración, de los militares golpeando detenidos o de los tanques en las calles no hubieran podido publicarse en Chile, debido a la censura. Pero además, el nuevo enfoque humanitario necesitaba de otro tipo de imágenes que, más allá de la retórica combativa de los testimonios del exilio, apoyaran la tonalidad afectiva y doliente de estas valientes publicaciones. En este sentido, la publicación del volumen *¿Dónde están?* (1978) por la Vicaría de la Solidaridad abrió una vía que con los años se demostraría muy fecunda: individualizar al máximo a los desaparecidos y minimizar el carácter político de sus desapariciones, poniendo el acento en el sufrimiento humano que éstas habían generado, y no en sus efectos políticos. Se trataba, de

8. Antonia García Castro. *La mort lente des disparus au Chili. Sous la négociation civils-militaires (1973-2002)*. París, Maisonneuve & Larosse, 2002.

9. Composición con fotografías de desaparecidos en ¿Dónde están?



hecho, de una recopilación de fichas de desaparecidos, en las que se indicaban sus datos personales, las circunstancias de su desaparición y los testimonios de familiares y otros detenidos. Las fichas iban precedidas por un montaje fotográfico [fig. 9] en el que los rostros de los desaparecidos aparecían yuxtapuestos, en diferentes formatos y tamaños, al modo de un puzzle, e identificados por un número que remitía al capítulo del libro en que se trataba su caso.

El puzzle con los rostros de los desaparecidos no sólo servía para individualizar y dar una imagen a aquellos de quienes los militares negaban la existencia –o, al menos, que hubieran sido detenidos– sino que metaforizaba el carácter masivo, organizado e interconectado de la represión. Entre las diferentes fotografías había, además, diferentes espacios en blanco, del mismo tamaño que algunas de las fotografías, que aludían a aquellos casos de los que el libro no podía dar cuenta o, quizás, a los que todavía no habían desaparecido pero podrían hacerlo en el futuro. El rótulo que acompañaba al montaje apuntaba en ese sentido: «¿Dónde están ellos? ¡y tantos otros...!».

Muchas de las imágenes tenían el formato típico del carnet de identidad, pero otras provenían de álbumes personales.<sup>9</sup> Esas fotografías, que registraban a los desaparecidos en situaciones cotidianas y azarosas, subrayaban una idea fundamental: lo importante no era su militancia ni su vinculación a un determinado proyecto de transformación, sino la cotidianidad familiar y afectiva de la que habían sido violentamente extraídos. Al contrario de las publicaciones del exilio, el acento no se ponía en la brusca detención del proyecto socialista, sino en el desgarramiento afectivo y familiar producido por el método de la desaparición forzada. Ésta sería, a la postre, la estrategia en la que se apoyarían buena parte de los discursos disidentes durante la dictadura y, que más tarde, la Transición haría suya para enunciar el conflictivo tema de la violencia de Estado.

Los libros-reportaje de los primeros años ochenta, como *Detenidos-desaparecidos: una herida abierta* (Patricia Verdugo y Claudio Orrego),<sup>10</sup> profundizaron en esa dirección, utilizando casos concretos de desapariciones como metonimias de la represión global. El magnífico texto de Verdugo y Orrego incorporaba una fotografía junto a cada uno de los casos que analizaba, pero en vez de reincidir en el rostro del desaparecido –que ya en aquel entonces constituía el emblema de las asociaciones de defensa de los derechos huma-

9. Los rostros de los desaparecidos fueron incorporados como material crítico por diferentes artistas visuales de los años sesenta. En 1976 Luz Donoso, en una intervención de gran riesgo, mostró durante algunos minutos en las pantallas televisivas de una vitrina comercial en el centro de Santiago el rostro de una militante desaparecida. Cfr: Nelly Richard, «Imagen-recuerdo y bombraduras» *Políticas y estéticas de la memoria* (Nelly Richard ed.), Santiago de Chile, Cuarto Proppio, 2000, pág. 167.

10. Publicado por la editorial Aconcagua, su edición de 1980 fue secuestrada por la censura y no pudo ver la luz pública hasta 1983.

10. Gesto de dolor de viuda y madre de desaparecidos en Detenidos-desaparecidos: una herida abierta.

nos— presentaba la imagen de alguno de sus familiares, a quienes los periodistas habían entrevistado para elaborar el libro [fig. 10].

Ese gesto no era, ni mucho menos, irrelevante. Por una parte, servía para situar en el centro del discurso a los actores principales de los movimientos de protesta, ofreciendo una representación visual de aquellos a quienes la dictadura negaba cualquier espacio de intervención. Por otra, daba una figuración al sufrimiento generado por las desapariciones: no se trataba ya de aportar un documento que diera carta de existencia e individualidad a los que ya no estaban, sino de poner en escena el dolor y el desgarramiento que sus bruscas desapariciones habían producido. Entre las fotografías



de los rostros dolientes de las madres el libro intercalaba algunas, más explícitas, que mostraban su cuerpo quebrado por el llanto en los funerales de sus hijos [fig. 11].

Ese uso de la fotografía albergaba una nueva estrategia gráfica coherente con el propósito central de estas publicaciones. El objeto de la representación visual no era ya la existencia factual de la represión —que a estas alturas el gobierno seguía negando— sino los efectos que ésta tenía en la subjetividad. En *Memorias contra el olvido*,<sup>11</sup> que recogía los testimonios de mujeres y madres de desaparecidos, se incorporaban dos fotografías de cada una de ellas: una primera en la que aparecía sola, en el momento de testimoniar, y otra en la que aparecía con su familia, tiempo antes de que alguno de sus miembros desapareciera. El aparato gráfico que acompañaba a estos libros trataba de registrar, pues, la violencia en sí, sino los traumas subjetivos que ésta había producido.

Otras publicaciones importantes, como *Lonquén*<sup>12</sup> o *Nunca Más Chile*<sup>13</sup> abrieron otras líneas de intervención visual, incorporando material gráfico de voluntad documental, con fotografías de los hallazgos de cuerpos de desaparecidos en el primer caso o de las protestas de 1983 en el segundo. De hecho, a medida que la conflictividad social fue creciendo en la segunda mitad de los años ochenta, la voluntad de registrar documentalmente las nuevas formas de violencia fue desarrollándose con más fuerza. Ello marcó, sin duda, un resurgir de las estrategias que trataban de documentar visualmente una realidad existente negada por el Estado militar; pero la tendencia afectiva, que ponía el acento en los efectos traumáticos de la violencia más que en su registro documental, se fue consolidando como la estrategia dominante hasta los años de la Transición, estableciendo una gramática visual coherente para representar los efectos de la violencia de Estado.

#### FOTOGRAFÍA Y MEMORIA CONSENSUAL: DE LA DENUNCIA A LA EVOCACIÓN

Esa tendencia marcadamente afectiva marcaría el rumbo que los discursos sobre la violencia y las fotografías que los acompañaban iban a seguir en el futuro. De hecho, con la derrota de Pinochet y la llegada al poder de la Concertación para la Democracia, el problema de la violencia militar se abordó desde nuevas perspectivas, estilos y texturas,

11. Ed. Amerinda, 1987.

12. Máximo Pacheco, Aconcagua, 1980.

13. Myriam Pinto, Terranova, 1986.

11. Dolor de los familiares en funeral en Detenidos-Desaparecidos: una herida abierta.



pero las intervenciones más importantes siguieron, en lo esencial, el patrón al que hemos aludido arriba. De hecho, los sucesivos gobiernos de la Concertación desarrollaron unas políticas de memoria efectivas y de gran calado, que incluyeron diversos informes de verdad, memoriales, monumentos y una actividad discursiva incesante. Sin embargo, esas políticas de memoria estuvieron desde el principio trabadas por la necesidad de llegar a pactos, consensos y negociaciones con los restos del poder militar, que había hábilmente amarrado no pocas parcelas de influencia.

Es por ello que las estrategias combativas de las publicaciones e intervenciones del exilio no iban a tener lugar en los nuevos paisajes de la memoria, ya que se identificaban con un tiempo de enfrentamientos viscerales y con una lectura fundamentalmente política de la violencia. Por el contrario, y aunque constituyera un gran anacronismo, las políticas oficiales de memoria recurrieron a la sintaxis de apariencia conciliatoria que los movimientos de defensa de los derechos humanos y la Vicaría de la Solidaridad habían desarrollado en tiempos de censura y represión, obligadas a un doble juego de denuncia y aceptación.<sup>14</sup> De ese modo, los gobiernos de la Concertación propusieron unas políticas de memoria de carácter consensual, dignificando a las víctimas y adhiriéndose a su dolor, pero sin asumir unas reivindicaciones y representaciones políticas que los militares no hubieran aceptado.

Esas políticas oficiales de memoria eran, además, el efecto de un cambio mayor, que había tenido lugar a finales de los ochenta: a saber, la absorción progresiva de todas las representaciones de la violencia militar en las reivindicaciones y las luchas por la memoria. Era éste un paradigma de intervención novedoso, cuya emergencia estuvo ligada a reivindicaciones sociales específicas y fuertemente politizadas, pero que con el tiempo fue aglutinando prácticas, discursos y estrategias muy dispares y que, a medida que fue ganando legitimidad y aceptación en el espectro político, perdía potencial de confrontación y profundidad crítica.

Ese nuevo paradigma, articulado a la retórica conciliatoria de la Transición, llegó a fijar un léxico y una sintaxis coherente para hablar de la violencia de la dictadura que, en

14. Hemos reflexionado sobre esta cuestión en estas mismas páginas: «Contradicciones del testimonio. Políticas de memoria y retóricas de la violencia en el Chile postdictatorial» *Pasajes de pensamiento contemporáneo* 28 (2008), págs. 71-80.

sus rasgos mayores, todavía perdura en Chile: se trató de una violencia irracional, y bárbara, carente de contenido político y, por lo tanto, de la que todos los chilenos debían sentirse, a la vez, responsables y víctimas. Ello permitía, por un lado, evitar responsabilizar a los militares y judicializar las políticas de memoria. Por otro lado, permitía desvincular imaginariamente la violencia militar del conjunto de transformaciones económicas y sociales que habían constituido la «revolución capitalista» chilena.<sup>15</sup> Vacía de responsabilidad y de contenido político, las únicas respuestas posibles ante la violencia eran, pues, la contrición, el llanto y el consabido grito de «Nunca más».

En coherencia con ese cambio de paradigma, el uso y el sentido de las fotografías en las publicaciones sobre la represión también se vio modificado. No se trataba ya únicamente de una cuestión de selección fotográfica, sino de un cambio en su función semiótica y en la relación que los lectores y espectadores mantenían con ellas. En términos generales, al tiempo que las fotografías perdían capacidad documental y de denuncia, iban cargándose de un poder evocativo que las hacía especialmente rentables para la lógica de la memoria en la que se inscribían las nuevas luchas.

La anterior es una consideración general y como tal inexacta, dada la enorme variedad de representaciones de la violencia que hicieron uso de la fotografía durante los años noventa, pero marca una tendencia mayoritaria en las publicaciones sobre la represión en la postdictadura. No es de extrañar, pues el paradigma de la memoria construye su relación con el pasado en términos marcadamente afectivos, y la fotografía tiene la capacidad de hacer resonar en el presente ecos de otro tiempo e incluso lleva adheridos algunos de esos ecos a su materialidad visual.

Permítasenos un ejemplo. Las famosas fotografías de Burnett o Gerretsen a las que se ha hecho referencia antes sirvieron en las publicaciones del exilio para dar carta de veracidad a una represión brutal cuya mera existencia negaba el gobierno militar. Su omnipresencia actual en documentales, ensayos históricos y testimonios desempeña una función muy diferente: ya no se trata de aportar pruebas de una realidad negada, sino de presentar las imágenes de una realidad pasada, registradas con una tecnología de captación arcaica y que, por ello mismo, convocan una serie de resonancias afectivas ligadas a un mundo que ya no es, salvo en la memoria de los lectores o espectadores. El valor de esas fotografías, por tanto, ya no reside en lo que muestran o contribuyen a validar, sino en el ambiente histórico al que aluden y en el conjunto de relatos sobre ese tiempo pasado que son capaces de evocar.

El importante documental de Patricio Guzmán *Chile, la memoria obstinada* (1996) por ejemplo, utilizó algunas de esas fotografías como emanaciones subjetivas de la mente de uno de sus protagonistas: lo importante ya no era lo que las fotografías mostraban, sino los recuerdos, sentimientos y emociones que podían desencadenar en él. Una década más tarde, María José Martínez y Gonzalo Ramírez estrenaron *El hombre de la foto* (2006), que tenía como protagonista a Daniel Céspedes, el joven desconocido que aparecía en la célebre imagen de Burnett antes analizada [fig. 4], que los responsables del documental habían buscado y finalmente localizado. El objeto de la representación ya no era la represión en sí, sino el drama humano excepcional que la fotografía había capturado.

12. El rostro de los desaparecidos como reivindicación política. Familiares de las víctimas en una manifestación política.

Esos son, sin duda, usos excepcionales del archivo fotográfico, pero constituyen los elementos extremos de una lógica más general que tiene muy diversas ramificaciones. Detengámonos, para terminar, en algunas de ellas.

El poder evocativo de la imagen fotográfica ha sido utilizado, en un contexto nítidamente político, por la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). En sus manifestaciones, publicaciones e intervenciones públicas las fotografías de los rostros de los desaparecidos continúan teniendo una gran centralidad, al igual que en los años ochenta. Sin embargo, su función ha cambiado: no sólo sirven para individualizar a las víctimas y sacarlas de la invisibilidad, sino también para traer al recuerdo la imagen de un tiempo otro que ya no es. Un tiempo pasado que cristaliza en la pose, en la vestimenta y en la estética despreocupada de las víctimas, pero también en la arcaica técnica de captación de las fotografías y, en la mayoría de los casos, de su precaria reproducción.

En las manifestaciones que siguieron a la detención de Pinochet en Londres en 1998 se hizo especialmente evidente la relación entre esos ecos temporales de las fotografías y la articulación de una determinada apuesta política. Por una parte, los comandos pinochetistas exhibían posters a todo color, calcomanías y camisetas estampadas con la leyenda «Yo ♥ a Pinochet», acompañadas de la nítida imagen en color del exdictador. Los mensajes de adhesión al general se escribían, por tanto, en el código comercial de la imagen publicitaria propio de la sociedad neoliberal que éste había contribuido a instaurar. Por el contrario, las mujeres de la AFDD reclamaban la verdad y la justicia enarbolando fotocopias en blanco y negro de los retratos de sus familiares desaparecidos. El desgaste de la fotocopia oponía a los posters relucientes de sus oponentes una técnica propia de la época de las desapariciones y, sobre todo, de la militancia de los desaparecidos [fig. 12]. Pero además, la opacidad del grano de las reproducciones parecía dar una forma visual al pasado traumatizado y al duelo incompleto de los familiares, oponiéndolo a la nitidez publicitaria de las imágenes de Pinochet.<sup>16</sup>

Sin embargo, este uso político de la fotografía contrasta con la tendencia mayoritaria de los últimos años: a saber, la que ha desplazado las representaciones de la violencia de Estado desde el paradigma político al que pertenecieron antaño hasta nuevas texturas discursivas que ponen todo su énfasis en los efectos personales de esa violencia y en la complejidad de la memoria que la convoca. La evolución general de los testimonios en los últimos años es una muestra de ello: durante los años noventa se desplazaron desde una posición de combate hasta poéticas del recuerdo más atentas, en muchos casos, a



16. Cfr. Nelly Richard: «Reescrituras y sobreimpresiones: las protestas de las mujeres en la calle» *Revista de Crítica Cultural* 18 (1999), págs. 17-21, Santiago de Chile.

17. Cfr. Annette Wieviorka. *L'ère du témoin*, París, Plon, 1998.

reflexionar sobre el propio acto de recordar que a analizar y comprender el sentido histórico de la violencia y la represión. Su objeto de representación ha dejado de ser, pues, el mecanismo político que sostuvo la represión, centrándose en la respuesta humana a esa situación extrema.<sup>17</sup> Esta tendencia ha dado lugar a algunas representaciones complejas y de gran valor ético, pero también a una rutinización de las representaciones de la memoria y de su sintaxis visual que la industria cultural, con su habitual voracidad, ha conseguido llevar a su terreno.

En ese contexto, el uso de las fotografías ha acompañado el desplazamiento general de las representaciones de la violencia. Por ello, las nuevas retóricas de la memoria se han poblado de fotografías viradas al sepia, de imágenes borrosas y desenfocadas, de montajes subjetivos y de figuras resaltadas en color sobre un fondo en blanco y negro. También, de un uso rutinario y sentimental de las fotografías ya clásicas de los días que siguieron al golpe y que habían poblado, aunque con un significado político muy diferente, las publicaciones combativas del exilio.

En rigor, ese uso sentimental de las fotografías, que pone más el acento en la relación emocional con el acontecimiento que en la comprensión del acontecimiento en sí, es perfectamente coherente con el rumbo tomado por las políticas oficiales de memoria en la última década. Su estilo marcadamente afectivo y alejado de la confrontación política ha hallado acomodo visual en esas nuevas retóricas fotográficas que, incidiendo en los efectos subjetivos de la violencia, convierten a la represión en un dato previo y, como tal, opaco a la reflexión y al análisis político. Incidiendo sobremanera en lo afectivo, estas imágenes parecen exigir una respuesta emocional, visceral y humana, que no política ni racional, al problema de la violencia militar.

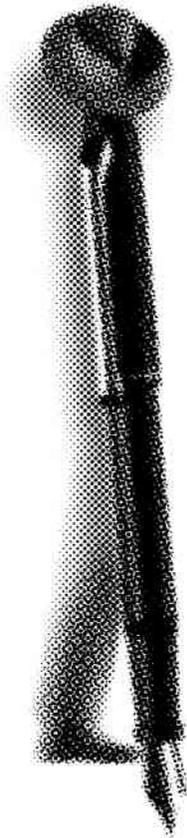
Que un texto tan combativo e identificado a la militancia política revolucionaria como *Relato en el frente chileno* se presente acompañado, como se ha señalado al principio de este artículo, de un montaje fotográfico que reúne todas las características anteriormente mencionadas nos muestra algo singular. A saber, que la tendencia estética señalada ha conseguido traspasar todos los espectros políticos y convertirse en un estilo transideológico para la representación visual del pasado reciente. Esto es, que incluso aquellos textos que en su momento encarnaron la lógica del enfrentamiento revolucionario y que aportaron una mirada hiperpolítica y radical a la realidad de la dictadura han sido subsumidos hoy, en cierta medida, por una estética del recuerdo que ha modificado totalmente su función social y su alcance político.

Más que congratularnos o lamentarnos por ese desplazamiento, su simple constatación debería alertarnos sobre el modo en que las sociedades contemporáneas afrontamos nuestros pasados traumáticos y sobre el rol complejo y contradictorio que el uso de sus imágenes desempeña en ello. ■

# PASAJES

DE PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO  
Otoño 2009 / Precio 10 €

30



|  |   |     |
|--|---|-----|
|  | <i>Editorial</i>  | 4   |
| POLÍTICAS DE<br>LA IMAGEN<br>FOTOGRAFICA | <b>Adolfo Mignemi</b> / Las imágenes de la guerra de liberación en Italia. De fotografías a documentos históricos.  | 7   |
|  | <b>Procopis Papastratis</b> / Fotografía y política: Grecia 1940-1944.  | 23  |
|  | <b>Heather Williams</b> / Cuestionando la imagen. Yugoslavia durante la Segunda Guerra Mundial.   | 35  |
|  | <b>Carine Peltier</b> / De los usos de un corpus fotográfico. Del Sémiramis a su reproducción, 1892-2009.   | 51  |
|  | <b>Hasan G. López Sanz</b> / Confusión de géneros en las representaciones públicas de la alteridad cultural   | 61  |
|  | <b>Robert Martínez Canet</b> / Fotografía, etnografía y cultura popular en Valencia (1900-1940).  | 75  |
|  | <b>Jaume Peris Blanes</b> / De la prueba documental a la evocación subjetiva. Usos de la fotografía en las publicaciones sobre la represión chilena.                                  | 85  |
| ENTREVISTA                               | <b>Pierre Verger</b> entrevistado por Carles Solís. «Nunca tuve la sensación de trabajar...»  | 98  |
| TEMAS                                    | <b>Paul Preston</b> / El impacto de 1968 en España.   | 109 |
|  | <b>Francisco Fuster</b> / Socialismo y feminismo, la pedagogía de María Lejárraga.  | 117 |
| LIBROS                                   | <b>Andrés Moya</b> / Cultura: transitando hacia el adminículo imprescindible (Jesús Mosterín, La cultura humana).   | 125 |
|  | <b>Emèrit Bono</b> / Raíces de una crisis anunciada (Robert Brenner, Economía de la turbulencia global).  | 129 |
|  | <b>Manuel E. Vázquez</b> / En compañía del pensador (Heinrich W. Petzet, Encuentros y diálogos con Martin Heidegger, 1929-1976).  | 135 |
|  | <b>María Antonia García de León</b> / Para la construcción de unas memorias contemporáneas de género (Carmen Martínez Ten y otras, El movimiento feminista en España en los años 70). | 139 |
|  | <b>Oliva Blanco</b> / No toméis el nombre del feminismo en vano (Amelia Valcárcel, Feminismo en el mundo global).   | 144 |

## PASAJES

Revista de pensamiento  
contemporáneo

Publicación cuatrimestral editada por la Universitat  
de València y la Fundación Cañada Blanch.

Francisco Tomás  
(Rector de la Universitat de València)

Juan López-Trigo Pichó  
(Presidente de la Fundación Cañada Blanch)

Director:  
Pedro Ruiz Torres

Secretario de Redacción:  
Gustau Muñoz

Consejo de Redacción:  
Carmen Aranegui / Giulia Colaizzi / Antoni Furió /  
Javier de Lucas / Ernest García / Pilar Maestro /  
Sonia Mattalia / Isabel Morant / Andrés Moya /  
Juli Peretó / Carlos Pérez / Nicolás Sánchez Durá  
/ Justo Serna / Sergio Sevilla / Jaime Siles

Consejo Asesor:  
Francisco J. Ayala / Seyla Benhabib / Juan Manuel  
Bonet / Juan José Carreras (†) / Camilo José Cela  
Conde / Roger Chartier / María Ángeles Durán /  
Ramon Folch / Josep Fontana / Geneviève Fraisse  
/ Wlad Godzich / Enrique González / Jon Juaristi /  
Santos Juliá / Ramon Lapiedra / Giovanni Levi /  
Vicent Llobart / Tomás Llorens / Jacobo Muñoz /  
Sami Na'ir / Juan Pérez Mercader / Paul Preston /  
Ismael Saz / Trinidad Simó / Julia Varela / Ramón  
Villares / Luis Villoro / Jorge Wagensberg

Diseño y maquetación:  
Rafael Ramírez Blanco

Redacción, administración y  
suscripciones:  
Publicacions de la Universitat de València  
Arts Gràfiques, 13 / 46010 València  
Tel.: 96 386 41 15 / Fax: 96 386 40 67  
E-Mail: pasajes@uv.es

Fotocomposición e impresión:  
La Imprenta, Comunicación Gráfica, S.L.

Distribución:  
Gea Llibres (96 166 52 56)  
Gaia Libros (96 511 05 16)  
Midac (93 746 41 10)  
Distriforma (91 601 77 42)  
Ícaro (97 612 63 33)  
Centro Andaluz (95 440 63 66)  
Disfer (98 161 17 52)  
Palma (97 128 94 21)  
CAL-Málaga (95 225 10 04)  
Terrier (985 16 82 87)  
Liteca (922 28 44 00)  
Argentina:  
Jorge Waldhuter (jwalibros@ciudad.com.ar)  
México:  
Cobi (cobi@corporacionbibliografica.com)  
Colombia:  
Siglo del Hombre (info@siglodelhombre.com)

ISSN: 1575-2259  
Depósito Legal: V-2137-1999

Precio de este número: 10 €

Pasajes es miembro de:



ASOCIACIÓN DE REVISTAS  
CULTURALES DE ESPAÑA

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General  
del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en  
bibliotecas, centros culturales y universidades de España,  
para la totalidad de los números editados en el año 2009.



PUBLICACIONES DE LA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

  
Cañada Blanch  
FUNDACIÓN