

TESTIMONIO Y VISUALIDAD: DE LA VISIÓN DEL CIEGO A LAS IMÁGENES DEL VACÍO.

Jaume Peris Blanes
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

INTRODUCCIÓN

¿Cuál es la relación entre testimonio y visualidad? ¿De qué forma se ha dado testimonio visual de la violencia de Estado? ¿De qué modo las imágenes pueden capturar o representar la experiencia del derrumbe, de la desestructuración y del vacío que caracteriza a la vivencia histórica de la represión militar?

Este trabajo trata de abordar esas preguntas a partir de dos ejemplos concretos de diferente naturaleza, pero que permiten plantear algunas cuestiones mayores sobre la relación entre testimonio y visualidad. Se trata de ejemplos lejanos en el tiempo, pero vinculados por su rechazo a pensar la testimonialidad visual desde el paradigma de la referencialidad.

La vastísima obra pictórica de Guillermo Núñez es todo un catálogo de estrategias y reflexiones sobre el modo de representar la violencia desde las artes plásticas de un modo ético y crítico. En este artículo nos centraremos en algunos de sus trabajos, tanto escritos como pictóricos, sobre su experiencia del encierro en los campos de concentración de la dictadura militar chilena. Se contrapondrán, en un primer momento, las estrategias discursivas de su *Testimonio ante la Unesco* (1978) con las de su *Diario de viaje* (1989) para mostrar las diferencias entre dos modalidades testimoniales contrapuestas, que proponemos diferenciar como 'testimonio referencial' y 'testimonio poético o desreferencializado'. En un segundo momento del análisis se vinculará esta concepción del testimonio desreferencializado con

el modo en que, en sus textos, Núñez alude a su experiencia visual durante el encierro y a la posibilidad de traducirla a imágenes pictóricas.

La obra fotográfica de Cristian Kirby, mucho más reciente, ofrece un marco diferente para repensar la relación entre la imagen y el quiebre producido por la violencia. En sus series *Lugares de desaparición* y *199* presenta espacios hoy vacíos que en el pasado alojaron escenas de violencia e intervienen sobre los rostros de los desaparecidos proyectando sobre ellos otras líneas que cuarteán, dividen y fracturan las imágenes de los desaparecidos.

Se trata, sin duda, de dos apuestas diferentes, pero que comparten una común preocupación por la forma de representar el impacto de la violencia del cuerpo en la comprensión y experiencia de la figura humana: entre los cuerpos abiertos y destrozados que imagina Núñez y los rostros fracturados, espectrales y horadados que presenta Kirby se teje una línea de cuestionamiento de las figuraciones convencionales de la violencia de Estado y sus efectos.

Explica Gabriel Gatti en su texto *Identidades desaparecidas* (2011) cómo la violencia de Estado basada en la desaparición forzada desquició tres de los elementos que definen la subjetividad moderna en Occidente: el nombre, el tiempo y el espacio. El sistema represivo y las desapariciones quebraron, de hecho, el nombre al romper el vínculo lógico entre el cuerpo, el sujeto y la identidad. De igual modo, quebraron la experiencia del tiempo al resquebrajar las continuidades que organizaban la vida cotidiana, tanto de los desaparecidos como de sus familiares. Y al mismo tiempo, destruyeron la vivencia normalizada del espacio al expulsar violentamente al sujeto de la comunidad sancionada por el Estado de la cual era miembro. Como señala Gatti, esta cesura que se abre con la desaparición parece imposible de suturar: el sujeto desaparecido estará ya por siempre abierto y salido de la linealidad, así como lo estarán su cuerpo, sus coordenadas espacio-temporales y su identidad.

De esa catástrofe del sentido y de la identidad se deriva una catástrofe de las palabras o de la representación que obliga a repensar nuevos lenguajes para decir lo indecible. En ese proyecto es en el que se reconocen tanto la obra pictórica de Guillermo Núñez como la propuesta fotográfica de Kirby: repensar los modos de imaginar —de crear imágenes de— la desaparición y abrir nuevas líneas de fuga para aludir visualmente a ella. Ante esa disyuntiva, Gatti señala dos grandes tendencias: la primera, la de las narrativas del sentido, que reúne aquellas iniciativas que aspiran a una posible sutura de la herida, a la reconstrucción de la quiebra y a la recomposición del sentido devastado por el horror; la segunda, la de las narrativas de la ausencia de sentido, en la que se dan cita aquellas prácticas que asumen el vacío y hablan desde él, tratando de habitarlo y transformarlo. Se trata de propuestas que dialogan con unos paradigmas simbólicos más flexibles derivados de una «experiencia normalizada de la catástrofe. [...] reconocen que la catás-

trofe no es ya solo evidente, sino que ha constituido mundos, identidades, lenguajes, que la catástrofe se institucionalizó como un lugar estable y habitable» (2011: 147).

¿Qué lugar ocupan las dos propuestas que vamos a analizar en este trabajo con respecto a estas dos tendencias mayores? ¿Cómo leer desde ellas sus estrategias de desreferencialización, horadamiento, intervención y vaciamiento de la imagen? ¿Qué tipo de memoria y de experiencia de la violencia puede proponerse a partir de ellas?

I. TESTIMONIO REFERENCIAL/TESTIMONIO POÉTICO

El día 3 de mayo de 1974, a las 3 de la tarde, cinco coches de los Servicios de Inteligencia de la Fuerza Aérea de Chile, rodeaban mi hogar. Soldados con cascos, uniforme de guerra y ametralladoras fueron dispuestas en posición de combate apuntando desde todas las direcciones hacia mi casa. [...] Me esposaron, luego de registrarme en busca de armas quizás, y me llevaron en la parte trasera de un furgón Citroën custodiado por soldados armados, a los subterráneos de la Academia de Guerra de la Aviación (A.G.A.) lugar de torturas donde permanecían presos en unas 6 o 7 salas, una población fluctuante de 50 a 100 personas más o menos, las cantidades variaban día a día. Animales (Nuñez 1978: 29).

Viernes 3 de mayo de 1974, cinco de la tarde:
 Voy atravesando el espejo y mi voz ya no tiene sonido.
 Estoy ciego en el túnel. Meto los dedos en el té frío y me aterrorizo (1989: 13).

Estos dos textos, escritos por Guillermo Núñez, aluden a un mismo momento vital y a una misma secuencia de hechos: la precisión en la fecha y hora no deja lugar a dudas. Sin embargo, ambos textos ‘refieren’ el acontecimiento desde lógicas discursivas y lingüísticas muy diferentes, que constituyen, en buena medida, modalidades diversas de la enunciación testimonial. El primero forma parte de su testimonio ante el Consejo General de la Unesco, en septiembre de 1975, en el marco de una comisión de investigación sobre la represión en Chile. El segundo es el comienzo de su *Diario de viaje*, en el que reconstruía su primera experiencia de encierro, interrogatorio y tortura desde una clave testimonial insólita, más cercana al lenguaje poético que a la reconstrucción documental.

El testimonio ante la Unesco se inscribía en un paradigma parajudicial y, en coherencia con ello, trataba de aportar datos fiables, verificables y ob-

jetivables, que eventualmente sirvieran para identificar responsables pero que, sobre todo, permitieran articular una representación lo más nítida posible de las formas que la represión militar estaba cobrando en Chile. En ese sentido, Núñez hablaba desde un paradigma referencial, construyendo una posición testimonial que confiaba en la capacidad del lenguaje para dar cuenta de la violencia. En su testimonio, Núñez aludía a los procesos de desobjetivación que tienen lugar en el universo concentracionario, pero lo hacía desde un lugar de enunciación aparentemente reconstituido.

Era imposible dejar de temblar, el cuerpo se estremecía aterro-
rizado y mi mente con toda mi voluntad puesta en ello no podía
controlar el castañeteo de los dientes y las convulsiones espas-
módicas de las manos. Un terror abismal en el cual el ser cons-
ciente desaparece para dejar paso a una animalidad asustada que
no puede responder de su cuerpo y de sus actos (Núñez 1978:
32).

El texto de *Diario de viaje* funcionaba de un modo diametralmente opuesto. Frente a la lógica referencial del testimonio ante la Unesco, Núñez optaba por una posición mucho más cercana a la del lenguaje poético: construir imágenes que, en su potencial semántico, aludieran a algo esencial de la experiencia vivida pero sin reconstruir el marco referencial que la contenía. El texto, por el contrario, tendía a una total abstracción: aludía a las generales ideas de umbral y de metamorfosis recurriendo a dos figuras fuertemente codificadas en la tradición literaria que no por ello habían perdido su potencia expresiva: el espejo y el túnel. Y vinculaba esa idea de transformación a la pérdida de los sentidos (la vista y la escucha) y de la propia capacidad de expresión, lo que puede relacionarse con el bloqueo de sus capacidades sensoriales, que el propio Núñez, en su testimonio ante la Unesco, señalaba como uno de los elementos fundamentales de su encierro. Pero esa tendencia hacia la abstracción se veía contrapesada por una imagen inquietante que apuntaba al tacto y a una sensación corporal desagradable (el frío), todo ello mediado por un elemento de la cotidianidad (el té) que había dejado de ser confortable. Que la reacción a ese contacto fuera la emergencia del terror indica hasta qué punto la realidad exterior al sujeto se había convertido en algo hostil.

Pero más allá de la potencia semántica del texto, lo importante es la desreferencialización a la que somete a la experiencia concentracionaria: nada del universo del encierro aparece directamente referido en el texto, sino únicamente la experiencia subjetiva que se deriva de él. Es notorio el esfuerzo por elaborar un lenguaje que, ubicado en el límite de la figuratividad y la abstracción, consiguiera producir imágenes que apuntaran, siquiera de un modo precario, a esa experiencia límite, arrasadora de la subjetividad.

Resulta curioso, en ese sentido, la elección del ‘diario’ como matriz desde la cual reconstruir la experiencia del encierro. Porque la estructura del ‘diario’, por definición, inscribe el momento de la escritura en la superficie del enunciado, y si atendíamos a lo relatado en su testimonio ante la Unesco, el momento de escritura que allí se señalaba (3 de mayo de 1974, cinco de la tarde) marcaba precisamente el momento en que la escritura se había vuelto materialmente imposible. Del mismo modo, la escena levemente apuntada («meto los dedos en el té frío») no podía estar describiendo una situación efectivamente vivida. Por el contrario, el gesto reconstructivo de Núñez consistía en construir una imagen que, en su plasticidad, retuviera algo de la experiencia vivida. Se trataba, por tanto, de un modo diferente del testimonio, directamente relacionado con el lenguaje poético: «¿cómo podrías traducir en imágenes tal o cual sentimiento frente a determinadas situaciones? Pues, si lo logras, eso es poesía» (Aa.Vv. 1993: 85).

Esa idea de ‘producir imágenes’ es la que relaciona este modo poético del testimonio con el trabajo pictórico y visual de Núñez, como aparecía ya planteado en el interior del *Diario de viaje*:

Jueves 13 de junio
 Habrá que transformar lo que vivo en imagen plástica.
 Aún es vivencia literaria. Necesitaré salir del asunto, mirarlo distanciado; con el ‘ojo seco’ sin olvidar ‘los ojos húmedos’ (1989: 19).

2. LA ‘VISIÓN DEL CIEGO’ DE GUILLERMO NÚÑEZ

¿Cómo producir imágenes de una experiencia caracterizada por la incomunicación sensorial? ¿Cómo poner color, forma y figuras a una vivencia basada en la desorientación y en la incomunicación? ¿Cómo dar cuenta visualmente de esa experiencia de expropiación sistemática de las capacidades comunicativas? Esa es una de las paradojas que debió afrontar la obra plástica de Guillermo Núñez cuando trataba de dar cuenta de la represión vivida, y necesita ‘traducir’ a un ámbito visual esa experiencia.

Núñez llevaba al menos desde los años sesenta explorando la posibilidad de representar plásticamente los efectos sobre el cuerpo de la violencia política en Latinoamérica. Su estancia en Nueva York y su contacto con los problemas sociales norteamericanos había abierto la temática a todos aquellos que, sufriendo las exclusiones económicas de la modernidad capitalista, sufren también sobre su cuerpo la violencia represiva del Estado. Su interés por la comunidad negra norteamericana y por las masacres de Vietnam indicaba una apertura temática hacia todas las formas de opresión contemporánea. De hecho, podríamos leer la abstracción de sus cuadros como un

intento de no anclar la representación en una situación política concreta, sino de abrirla, por el contrario, a una idea global de la violencia.

En ese sentido, su obra podría entenderse como una reacción crítica a las imágenes públicas de la violencia. Frente a las corrientes mayoritarias, Núñez manifestó siempre un rechazo a cualquier posibilidad de estetizar la violencia; en algunas páginas de su diario de 1961 se puede leer: «Estoy luchando por crear —aún contra mí mismo— un arte sin belleza. Evitar que un cuadro sea sólo un objeto colgable y no un grito o un aullido» (Aa. Vv. 1993: 72). Anunciaba así una idea de lo que significaba la intervención artística alejada no sólo del academicismo, sino también de la estética en sentido tradicional. Y para ello proponía un concepto fundamental: la visión sin ojos, o la visión del ciego.

El rostro no puede representar el dolor tal cual se siente dentro.
Es ese dolor del que hay que descubrir cómo decirlo, pues no
tiene formas ni límites.
Una visión sin ojos. Ciego de retinas, funcionando solamente
los nervios y el mundo de dentro. Los rayos X sin lente (Aa.Vv.
1993: 74).

Esta ‘visión del ciego’ apunta, pues, a una representación visual de la interioridad, a la necesidad de hallar formas plásticas para aquello que, precisamente, carece de visualidad. Es desde esa idea desde donde puede comprenderse buena parte del trabajo plástico de Núñez con respecto a la violencia, y su ubicación problemática, siempre en el límite entre la abstracción y la figuración. Efectivamente, muchos de sus cuadros podían leerse como la representación de una corporalidad que la violencia de Estado había vuelto ilegible. Los cuerpos abiertos, fragmentados, desestructurados, desfigurativizados estarían pues aludiendo al efecto de la tortura y la violencia sobre una representación orgánica de la corporalidad. Es por ello que Núñez trabajaba con los restos de una figuratividad arrasada: texturas, formas, nódulos... todo ello sin una organización global que permitiera articular un sentido figurativo al cuadro. La disolución de la figuración, lejos de ser un prurito técnico, servía a la construcción de una mirada que ya no era capaz de reconocer figuras delimitadas en el mundo que le rodeaba, y ello porque esas figuras habían sido arrasadas por la violencia¹.

¹ Por ejemplo, su tela *Lo que se sabe*, de 1965, como algunas otras de la época, llenaba un espacio pictórico geoméricamente fragmentado de líneas y texturas que recordaban a las de huesos humanos despojados de su carne, pero cuya articulación no respondía a ningún esquema antropomórfico, sino que se unían unos a otros mediante conexiones imposibles que no permitían pensar en un cuerpo unitario como base a la que remitirlas. De hecho, los elementos articulatorios de los huesos (que hacían recordar a los de codos o rodillas, sin referir explícitamente a ellos) eran tematizados de forma explícita en el cuadro, exagerando sus dimensiones y manchando los espacios en que tenía lugar su conexión con un rojo que contrastaba sensiblemente con el tono grisáceo de la tela, y que remitía sin lugar a dudas al color de la sangre.

De alguna forma, esa mirada que ya no reconoce formas inteligibles iba a extremarse con la experiencia del encierro. Refiriéndose a ella, Núñez resaltaba recurrentemente el efecto que la incomunicación sensorial producía en el detenido: la ceguera impuesta como herramienta de descomposición y desintegración del yo.

Todo eso resultaba vivible al lado de la tortura constante de la venda en los ojos. Es un tormento gratuito, sutil y brutal de presión síquica solo destinado a deshacer al ser humano, a reducirlo a un estado larvario, en que la única manera de escapar a la locura es hundirse en los recuerdos hermosos, en la vida y en el futuro que siempre se quiere imaginar más humano y luminoso (1978: 30).

Por ello, en su *Diario de viaje* una de las ideas centrales consistía en la ‘recuperación de la luz verdadera’ como forma de liberación del encierro: *Vivo para adentro* (1989: 27).

Miércoles 12 de junio

Aquí el tiempo no existe, cada día es inmenso, muy largo, siempre uno igual al anterior y al que vendrá, pero al mirar hacia atrás es algo irrealmente largo o corto, no se sabe.

Qué horrible la eternidad.

Qué ansias de una luz verdadera (1989: 18).

De ese modo, Núñez daba una gran centralidad a la dimensión visual de la existencia, convirtiéndola en el centro de su exploración durante el encierro. Quizás por ello buena parte de las entradas de su diario tenían como objetivo reconstruir su relación con las formas visuales, con su sentido y su valor. Por una parte, a partir de lo que él mismo denomina un ‘exacerbamiento de la sensibilidad’ producido por la incomunicación sensorial.

Miércoles 19 de junio

Se desarrolla en mí, enfermizamente, un exacerbamiento de la sensibilidad

Algo así como los drogados describen sus sensaciones.

Una sensibilidad rozando la piel donde las cosas y los acontecimientos se dimensionan y reparten en varias direcciones y uno logra entrar en ellos y ellos en uno de modo diferente (1989: 20).

Por otra parte, a través de la reconexión del sujeto aislado en su encierro en el centro clandestino con la tradición pictórica.

Si tuviera que recorrer el Louvre de nuevo, creo que apenas me fijaría en La Gioconda,

pero mucho en el Paolo Ucello...

Pintaba mal para su época. No lo deben haber cotizado para nada.

Pero estaba cantando con brutalidad y rudeza su realidad viva, la que veía a su lado. Era su grito contra la forma.

Hacer pintura sin pintura. Ser su propia pintura. ¡Viva Paolo Ucello!

¡A la mierda Miguel Angel! (1989: 39).

¿Cómo entender la aparente contradicción que implicaba esa reflexión en el interior del centro de detención y tortura? ¿Cómo conjurar el aparente desajuste entre la gravedad de los hechos vividos y la levedad aparente de la discusión estética? El propio *Diario* nos da la clave para ello: ¿qué forma más efectiva de combatir la represión que reconstruir aquello que la propia represión ha anulado? En un universo donde la visión ha sido extirpada, reflexionar sobre la plasticidad de la forma visual y sobre la relación entre la forma y el grito cobra un sentido totalmente novedoso.

Así, en la serie *El jardín de los jardineros* (1974), pintada entre su primera liberación y su segunda detención, se recortaban sobre el fondo negro de la ceguera una serie de figuras identificables como humanas —con una estructura corporal similar, al menos— pero desposeídas de cualquier atributo que las hiciera tales. Por el contrario, en esos cuerpos grises en posturas amenazantes —que parecían remitir a la brutalidad de los carceleros— aparecían resaltados los elementos que condensaban el miedo a su agresividad: los dientes afilados desplegados por toda la parte superior de esos cuerpos, el rojo ensangrentado de sus bocas y la extensión inverosímil de unas uñas que cobraban el aspecto de armas mortíferas. Si en proyectos artísticos anteriores Núñez había jugado con la mutación y el desplazamiento de los elementos corporales para representar el cuerpo violentado, aquí esa masa corporal informe era como la concentración de un terror que carecía de elementos visuales sobre los que apoyarse: «la visión interna causada por la venda en los ojos, deforma la mirada y produce cuerpos monstruosos donde el torturador y el torturado pasan a ser una sola identidad».

De ese modo, al igual que *Diario de viaje* suponía una modalidad desreferencializada de la enunciación testimonial que se contraponía explícitamente al enfoque documental de sus otros testimonios, las pinturas de esta época representaban visualmente la experiencia de la represión desde una perspectiva desreferencializada pero no del todo abstracta, sino más bien en un lugar de incertidumbre e inestabilidad entre la figuración y la abstracción.

Esa forma de entender la producción pictórica iba a consolidarse tras su segunda experiencia carcelaria, más extrema si cabe que la anterior. Como sus testimonios indican claramente, su paso por los centros de detención y tortura iban a situarle frente a una suspensión total de los sentidos (especialmente el de la vista), mucho más radical que la que él había previsto en sus reflexiones artísticas.

Fui llevado a Villa Grimaldi, una de las casas de torturas de la DINA en Santiago. Allí, andando a tropezones fui insultado, pateado y empujado a una celda de madera de 80 por 80 centímetros, sin más luz ni ventilación que la que podía entrar por un agujerito de más o menos una pulgada de diámetro, practicado en la parte alta de la puerta: una especie de ojo vigilante [...] Allí se vive para adentro y la miseria exterior se transforma en ilusiones, recuerdos y utopía, riqueza interior para subsistir y resistir con locura a la locura. ¿Cómo poder explicar lo que es la prisión, el miedo constante, lo que es la tortura de vivir por unos meses con los ojos vendados privado de luz, privado del contacto con los otros seres humanos que adivinas frente a ti rodeándote, dándote su adhesión muda? ¿Cómo explicar el tiempo que transcurre? ¿Cómo llenar ese tiempo? Te das cuenta de que te han robado el tiempo, que te están robando la vida. ¿Cómo llenar ese tiempo de luz, mirando hacia dentro con los ojos siempre vendados? (1978: 31).

Esas preguntas son las que, tras su liberación, Guillermo Núñez trata de responder a partir de una práctica pictórica exploratoria. ¿Cómo representar esa realidad atroz que había vivido pero a la que le había estado vedado mirar? La idea de la 'visión del ciego' volvía a sus escritos para explicar su nueva apuesta: construir visualmente la pura interioridad de lo vivido, reconstruir imaginariamente ese horror del cual habían sido extirpadas las imágenes.

Es más, al vincular la incomunicación sensorial con la disolución del yo, Núñez conectaba sus intentos de representar esa experiencia del derrumbe subjetivo con una cierta tradición de las artes plásticas modernas: esa línea de la pintura moderna, encarnada por ejemplo en Bacon, en la que el desvanecimiento del yo se traduce visualmente en una desfigurativización progresiva del rostro y el cuerpo. Núñez iba a politizar esa representación de la fractura del yo, aunque asumiendo conscientemente sus limitaciones: «pero al querer decir todo esto plásticamente uno se traiciona porque no se puede traducir toda esta verdad» (1989: 21).

En *Esculpir con el dolor un tremendo grito de esperanza* (1976) Núñez llevaba a un punto de mayor radicalidad su representación del cuerpo violentado,

desde unos parámetros nuevos que politizaban la estrategia de desfigurativización. Efectivamente, Núñez construía una composición prácticamente abstracta pero en la que era reconocible la textura de una masa de carne abierta por el efecto devastador de la violencia. No era reconocible ninguna estructura corporal que dotara de forma antropomórfica al conjunto, pero el espacio blanco y rojo sobre el fondo negro parecía aludir a la idea de un cuerpo abierto y tensado, al que le faltaba la piel, y que se extendía por la superficie del cuadro sin más orden que el de su propia dispersión. Las líneas rojas, naranjas y azules parecían señalar a las venas que conectaban los diferentes elementos de la representación, haciendo circular la sangre que los mantenía precariamente unidos y que irradiaba cromáticamente el espacio central de la tela, haciendo emerger la ilusión de una carne especialmente sensible y vulnerable a la violencia que sobre ella se aplicara. En la parte superior del cuadro, algo parecido a una mandíbula parecía congelarse en la forma de un aullido doloroso que daba un cierto sentido a esa masa corporal vaciada de cualquier tipo de organicidad.

En ese y otros cuadros de la misma serie y época, Núñez llevaba al límite de la inteligibilidad la representación del cuerpo violentado y el derrumbe de la subjetividad, inscribiendo en un horizonte de reflexión e imaginación política algunos de los procedimientos compositivos que una tendencia del arte moderno ha desarrollado en su exploración de la disolución del yo. En ese sentido, la propuesta de Núñez, tanto en su escritura como en su creación plástica, entendía la relación entre testimonio e imagen desde una perspectiva desreferencializada: solo podía testimoniar de la ausencia de visión y del derrumbe de la imagen del mundo que la violencia de Estado producía en el detenido.

3. LAS IMÁGENES DEL VACÍO DE CRISTIÁN KIRBY

Algunas de las tendencias contemporáneas de la memoria visual han retomado, desde un punto de vista diferente, algunos de los aspectos fundamentales de ese proceso de desreferencialización y poetización testimonial por la que apostaba la ‘visión del ciego’ de Núñez. Efectivamente, una nueva generación de artistas plásticos chilenos ha emergido en los últimos años, con una perspectiva diferente a la que consagró la fotografía documental de la dictadura. Estas nuevas aproximaciones estarían transgrediendo, en palabras de Tania Medalla «lo que habitualmente se entiende como fotografía-memoria, cuyo referente más recurrente aparece asociado, para nosotros, al legado de la A.F.I. (Asociación de Fotógrafos Independientes), retratado en el documental de Sebastián Moreno *La Ciudad de los fotógrafos*» (2010: 1). Las nuevas estrategias de representación de estos nuevos artistas visuales inscribirían en su propio cuerpo «la pregunta acerca de la memo-

ria, de la historia y de las posibilidades de la representación en un contexto signado por las políticas hegemónicas de borramiento y blanqueamiento del pasado reciente» (Medalla 2010: 2).

Las fotografías de Cristian Kirby suponen, sin duda, una de las propuestas más incisivas en el campo de la fotografía chilena para pensar esa tensión entre pasado y presente a través de la composición fotográfica y se inscribe perfectamente en lo que Natalia Fortuny ha definido como memorias fotográficas:

Las memorias fotográficas condensan tres peculiaridades indiosociables: su calidad de memorias sociales de un pasado en común —en un juego entre las vivencias y memorias individuales y la historia—, su formato visual fotográfico —con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas que este lenguaje comporta— y su elaboración artística —ya que su producción se distingue por la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra (2014: 15).

Su proyecto más conocido, el de la serie *119*, se sostiene sobre un gesto singular: el de poner en relación los rostros de los desaparecidos con los espacios urbanos en los que fueron secuestrados por la maquinaria represiva del Estado militar. Sobre el acto de ‘intervenir la imagen de un rostro’ explicaban Da Silva, Giordano y Jelin:

la relación entre fotografía que fija un pasado y memoria que trabaja desde el presente la podemos pensar desde la metáfora de ‘retocar el retrato’. Es justamente en esta acción de ‘retocar’ donde la memoria imprime su trabajo. Desde el presente, esas imágenes que nos llegan del pasado se recubren y ganan nuevos significados a partir de las relaciones sociales, de las nuevas preguntas y de las identidades que las interpelan (2010: 11).

Ese trabajo de resignificación de imágenes del pasado constituía casi el reverso de un proyecto fotográfico anterior, *Lugares de desaparición*, en el que Kirby presentaba las imágenes de aquellos espacios urbanos en los que algunos detenidos-desaparecidos habían sido capturados por la DINA. En esas imágenes, la ciudad actual aparecía, a la vez, como un espacio de indiferencia, lamido por las políticas institucionales de olvido, y como un espacio potencial para la inscripción de un recuerdo disruptivo. El recorte fotográfico de espacios cotidianos, su aislamiento y diferenciación del continuo urbano, producía una suerte de desautomatización de la mirada: en esa parada de micro, en ese portal, en ese parque, late una historia de violencia que la velocidad y la degradación de la urbe neoliberal ha vuelto ininteligible.

Las imágenes desoladas de esos lugares de desaparición constituían, por tanto, un doble gesto: por una parte, rescataban esos lugares como espacios de umbral, en los que unas vidas habían sido secuestradas y despojadas de buena parte de lo que las hacía humanas; por otra parte, al subrayar la ausencia de marcas simbólicas en esos espacios urbanos, vinculaban las lógicas del olvido y la indiferencia a la sintaxis de la ciudad postmoderna y sus ritmos acelerados.

Es más, la imagen en sí anodina de un espacio vacío obligaba al espectador a cargarla de sentido y a proyectar sobre ella una narrativa de muerte y desaparición que, en rigor, no se hallaba en la materialidad de la imagen, pero que se proyectaba espectralmente sobre ella. Era el espectador, y su saber sobre la historia impregnada en esos espacios, quien cargaba de significación a esas imágenes vacías.

La serie sobre los 119 continuaba esa línea de trabajo, aunque desde una concepción visual y estética muy diferente: sobre el rostro de los desaparecidos se proyectaban fragmentos del mapa de Santiago y de listados de sus calles. De nuevo se vinculaba visualmente la desaparición a la geografía urbana, como si la aceleración de la ciudad y su carácter indiferenciador constituyeran una segunda forma de desaparición que estos retratos intervenidos pretendieran conjurar.

Las fotografías combinaban lo abstracto de la representación cartográfica con los rostros mucho más concretos de los desaparecidos. Más que eso, ponían en tensión las líneas rectas y ordenadas del mapa santiaguino con la superficie porosa, deteriorada y agujereada de las fotografías de los desaparecidos (viejas fotos de los años setenta) que le servían de base. Esa tensión parecía subrayar visualmente el carácter precario del lenguaje (visual, verbal, poco importa...) con el que trataban de abordarse los efectos de la desaparición. Es más, al poner en contacto elementos tan dispares (la imagen de un rostro y el mapa de una ciudad) se producía un efecto de desmontaje similar al que, otros artistas visuales están llevando a cabo a partir de técnicas similares, en países como Argentina o Uruguay².

Jordana Bléjmar apunta con respecto a los collages fotográficos de las nuevas generaciones de fotógrafos argentinos:

Las intervenciones artísticas en las fotos nos recuerdan que en la búsqueda de una experiencia del recuerdo de los ausentes más

² «Los *collages* hacen un uso por lo menos novedoso de las fotografías del pasado. Si la exhibición pública de los retratos en blanco y negro de las víctimas del terrorismo de Estado en las marchas tiene por objeto poner en evidencia una existencia negada por el estado desaparecido, [...] los jóvenes artistas utilizan las fotos de sus padres (el caso de los retratos frankensteinianos de Quieto) o las suyas propias cuando niños (el caso de los *collages* de Urondo) para registrar no tanto una presencia pasada como una ausencia presente, aludida en el armado 'desencajado' y quebrado de sus cuadros familiares, compuestos por materiales de distintas texturas e imágenes de tamaños y formas varias» (Bléjmar 2013: 175).

comprehensiva, las fotografías deben ser transformadas y ‘actualizadas’. Así, en estos collages las fotos son intervenidas, coloreadas o modificadas en su materialidad. Muchas veces acompañan los retratos de los desaparecidos flores secas, souvenirs familiares u otros adornos. Son objeto híbridos, producto de un proceso mecánico y otro artesanal, que nos hablan del pasado, de sus historias y sus protagonistas, pero también del presente y de los sujetos del duelo y del recuerdo (2013: 175).

Las imágenes de Kirby se enmarcan nítidamente en ese proceso de ‘actualización del pasado’, problematizando la relación entre presente y pasado a través de la intervención de la imagen fotográfica. Al principio de este trabajo se ha aludido al modo en que Gabriel Gatti conceptualizaba la necesidad de imaginar nuevos lenguajes para aludir a esa catástrofe del sentido —las desapariciones forzadas— que se resiste a ser dicha con los lenguajes convencionales (2013). Y se ha aludido también a las dos tendencias que Gatti señala como posibles respuestas a ese reto: por una parte, las narrativas del sentido, que tratan de suturar el sentido quebrado por la catástrofe y, por otra, las narrativas de la ausencia de sentido, que asumen el vacío generado por la desaparición y el mundo social que se ha generado en torno a él.

Es probable que las fotografías de Cristian Kirby ocupen un lugar intersticial entre estas dos tendencias mayores. Tienen, por una parte, un carácter fuertemente reconstitutivo: el tratamiento de los rostros de los desaparecidos participa claramente de una política del duelo. André Bazin, en su *Ontología de la imagen fotográfica*, vinculaba la fotografía moderna con los rituales de embalsamamiento y con la secularización de lo que denominaba un ‘complejo de momia’: la voluntad de fijar imaginariamente la vida propia de un cuerpo (o un rostro) que la muerte iba, antes o después, a arrebatar. Quizás por ello los familiares de desaparecidos y los movimientos por los Derechos Humanos han hecho de las fotografías —algunas de ellas gastadas, llenas de grano, en blanco y negro...— de sus rostros el símbolo de sus demandas de restitución y reparación.

Como señalaba Derrida, el trabajo del duelo consiste en creer que «en lo queda de él, él queda ahí» (1995: 23). Y si lo que queda es una imagen fotográfica, esta se convierte en el depósito y el garante de una presencia que ya no es.

Kirby trabaja con esas fotografías como material de base. Pero más que interesarse en su carácter documental o factual, potencia estéticamente el carácter espectral de esos rostros que se suspenden sobre imágenes cartográficas y se contaminan de los colores y de las texturas de los mapas sobre los que se proyectan. En ese sentido, si bien la serie fotográfica de Kirby participa de una voluntad de duelo y reparación, lo hace desde la manipulación, el desplazamiento y la horadación de esas imágenes que en las últimas dé-

cadras se han consolidado como el estandarte visual de los movimientos por los Derechos Humanos. Las fotoemulsiones, de hecho, al dividir la imagen en diferentes planos, producen una fragmentación asimétrica y no lineal de los rostros e inciden en la emergencia de zonas de sombra y de cortes que tienen, casi, la apariencia de cicatrices que atravesaran los rostros, pero fueran más allá de ellos, cruzando la imagen por completo. Del mismo modo, la superposición de los mapas y listados callejeros sobre el rostro produce un cierto desdibujamiento de su imagen que les confieren un carácter fuertemente fantasmagórico o espectral.

De ese modo, Kirby subraya visualmente los agujeros y las lagunas de la representación. Tornando el rostro de los desaparecidos en una imagen horadada y fragmentada, traza la relación entre las heridas del cuerpo y las del sentido. Así, construye unas fotografías que, más que confortarnos ante la restitución de lo perdido, tratan de dejarnos suspendidos ante la catástrofe del sentido que supone la práctica masiva de la desaparición.

Y lo hacen, además, poniendo en primer plano la materialidad del objeto fotográfico, en perfecta contracorriente con respecto a la hegemonía de la imagen virtual y su repertorio normalizado de manipulaciones de la imagen. Las de Kirby son, de hecho, fotografías en las que son bien visibles las huellas físicas de la emulsión fotosensible. En tiempos del photoshop y sus estéticas del olvido, el proceso de emulsión analógica y artesanal brinda la posibilidad no solo de restituir a la fotografía su rol en el trabajo social del duelo, sino también de escapar a la estandarización visual de las estéticas de la memoria y el recuerdo.

Los rostros espectrales de los 119, tal como aparecen en las imágenes de Kirby, hablan por tanto de la necesidad de reimaginar los lenguajes con los que representar las lógicas de la desaparición y sus efectos sociales. Si los lenguajes tradicionales ya no sirven para dar cuenta de una experiencia histórica que, en su globalidad, despedaza todas las categorías con las que se ha pensado el lugar del sujeto en la modernidad occidental, la obra de Kirby afronta el reto de explorar nuevas inflexiones y nuevos lugares desde los que aludir al quiebre que supuso la violencia militar y su política de desapariciones. Sus fotografías nos confrontan no solo con la aparición espectral de los desaparecidos en una ciudad neoliberal que trata de negar su presencia, sino también con la mostración de la manipulación, desplazamiento y transformación de sus huellas físicas hacia otras estéticas desde las que aludir a ellas de otra forma. Y, sobre todo, nos confronta con los agujeros y vacíos de sentido que la violencia militar —que sirvió para implantar esta otra violencia, la del neoliberalismo, más cercana y sutil, pero no menos masiva— dejó a su paso.

4. UNA CATÁSTROFE DE LO VISIBLE

Lo que este recorrido desde la ‘visión del ciego’ de Núñez hasta las ‘imágenes del vacío’ de Kirby muestra es la compleja relación entre testimonio e imagen, que no puede ser reducida en modo alguno a su carácter referencial o a sus estrategias de ‘captura’ de la realidad entendida como algo inmediatamente visible. Por el contrario, tanto la obra ya consolidada de Núñez como la propuesta emergente de Kirby comparten el cuestionamiento a las imágenes excesivamente referencializadas de la violencia y el proyecto de reimaginar los lenguajes posibles desde los que aludir, desde estrategias nuevas, a los efectos devastadores de la represión militar en Chile. Si, tal como veíamos al principio, existen diferentes modalidades del testimonio verbal, en coherencia con la diversidad de funciones que la enunciación testimonial puede desempeñar, lo mismo ocurre con aquellos trabajos visuales que, desde el ámbito de la imagen, tratan de testimoniar visualmente de esa catástrofe social e histórica que fue también, como es lógico, una catástrofe de lo visible y de los modos mismos de mirar y ver la realidad.

Bibliografía

- Aa.Vv., 1993, *Guillermo Núñez. Retrato hablado*, Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo.
- Bléjmar J., 2013, *La Argentina en pedazos. Los collages fotográficos de Lucila Quieto*, en J. Bléjmar-N. Fortuny- L. I. García (eds.) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires, Librería: 173-193.
- Da Silva Catela L.-Gordiano M.-Jelín, E., 2010, *Introducción* en L. Da Silva Catela-M. Giordano-E. Jelin (eds.), *Fotografía e identidad: captura por la cámara, devolución de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Trilce, 7-19.
- Derrida J., 1995, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta.
- Fortuny N., 2014, *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Luminosa.
- Gatti G., 2011, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo.
- Kirby C., 2014, 119, Sao Paulo, Memorial de Resistencia.
- , sitio oficial de Kirby www.cristiankirby.cl (última consulta 24/02/2017)
- Medalla T., 2010, *Las fotografías que hieren: de la memoria de la ausencia a la memoria de la posibilidad. Una reflexión en torno a la fotografía postdictatorial del Cono Sur Latinoamericano*, «Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural» 8: 1-10.

Núñez G., 1978, *Testimonio ante el Consejo General de la Unesco*, «Literatura Chilena en el Exilio» 6: 29-32.

—, 1989, *Diario de viaje*, Santiago de Chile, Hergar.

DONDE NO HABITE EL OLVIDO

Herencia y transmisión del testimonio en Chile

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni