

Instantáneas

FOTOGRAFÍA Y DICTADURA EN
ARGENTINA Y AMÉRICA LATINA

de la memoria



**Jordana Blejmar
Natalia Fortuny
Luis Ignacio García**

Editores

Prólogo de
Ana Longoni

LIBRARIA

5. Para mayor información acerca de la historia de la policía política de Río de Janeiro y su archivo, véase Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (1993; 1994); Fico (2001); Mendonça (1998); Motta (2002); Reznik (1994).

6. La documentación acumulada por el DOPS y sus antecesores, a lo largo de estas casi siete décadas, fue recogida por el Archivo Público del Estado de Río de Janeiro. Este acervo –el más grande de Brasil– es particularmente importante, dado que los archivos de los órganos militares de represión política jamás se abrieron a la investigación y ni siquiera es posible afirmar con seguridad que aún existan.

7. Cecil Borer entró en 1932 a la Policía Especial de Vargas, a los 18 años de edad, y llegó a ser jefe del Sector de los Trabajadores y de Investigaciones. Terminó su carrera como director del DOPS, de 1963 a 1965. Su entrevista es de extremo valor para conocer los procedimientos operacionales del órgano.

8. Entre millares de imágenes que componen el acervo, estos tres conjuntos fueron escogidos por otros dos motivos además de su distribución cronológica: son series de imágenes tomadas en eventos únicos, por lo tanto, potencialmente más susceptibles a un análisis de procedimientos y más relevantes que la mayoría de los casos, compuestos por fotografías sueltas; por su parte, desde un punto de vista formal, presentan características contrastantes, sin embargo, representativas de los patrones de las fotografías de vigilancia encontradas en el archivo. Lo que nos gustaría subrayar aquí, finalmente, es que la constitución de nuestro corpus de análisis partió directamente de las imágenes, y no de los documentos a ellas asociados.

9. APERJ, Sector Comunismo, Carpeta 43, hoja 28. Los pasaportes de los pasajeros y tripulantes fueron fotografiados por la policía, y las reproducciones integran el acervo de la APERJ.

10. APERJ, Sector Comunismo, Carpeta 43, hoja 32.

11. Fe.Be.A.Pa. –el “festival de bobadas que asola el país”– era una rúbrica notoria del cronista y humorista Sérgio Porto –Stanislaw Ponte Preta–, que utilizaba para ridiculizar actos y dichos de los políticos, publicada en el diario *Última Hora*. El hecho no era desconocido por los agentes del DOPS.

12. “Presentado”, esto es, *incluido* en los archivos de la policía política. La expresión era usual, dado que la mayoría de los “sospechosos” no habían estado presos, detenidos ni habían sido objeto de cualquier otro procedimiento judicial previo. La “presentación” podría venir de lazos que el sospechoso mantenía con individuos “presos” con anterioridad o en virtud de datos recogidos por agentes o informantes “infiltrados”. En la amplísima mayoría de los casos, las informaciones del archivo omiten (para su protección, se imagina) la fuente de la presentación.

13. APERJ, Sector Comunismo, carpeta 150, hoja 14.

14. APERJ, Sector Comunismo, carpeta 69, *dossier* 4, hoja 28.

15. A pesar de que el informe se refiera al PTB (Partido de los Trabajadores Brasileño), Anaxílio fue candidato a alcalde por el PSD (Partido Social Demócrata), en 1958; y como recibió apenas 1.249 votos, quedó como 24.º suplente en la lista.

16. APERJ, Sector Comunismo, carpeta 69, *dossier* 4, hoja 31.

17. Tomamos prestada aquí la noción de “quirema”, creada en los años 50 para dar cuenta de las unidades gesto-visuales mínimas de las lenguas de señas de los sordomudos. Una “quirema”, en el sentido aquí propuesto, sería el gesto mínimo asociado a la génesis de una imagen fotográfica, gesto que subyace a la semántica que acoge, *locus* donde se anclan los discursos que le confieren contexto y, subsecuentemente, significado.

18. Sobre la cuestión del “origen” en la fotografía instantánea, véase Lissovsky (2008).

Memoria y fisura

La resistencia a las imágenes

Javier Medina

1. Fotografía y resistencia

La fotografía juega un rol fundamental en el trabajo de memoria de los países que vivieron experiencias dictatoriales o de terrorismo de Estado. Una gran diversidad de imágenes circula hoy en día por distintos medios de comunicación, como diarios, revistas, sitios web, blogs, archivos, museos, películas documentales, etc., y conforma una suerte de cosmos visual que configura aquello que se ha dado en llamar el “imaginario” de la dictadura. Aquí nos interesa enfocar algunas de estas imágenes, con el objetivo de pensar una *estética de la resistencia*. Es necesario precisar que el término resistencia no se vincula en este caso a las imágenes producidas en el contexto de una oposición a la dictadura, a aquellas fotografías que representan una mirada de denuncia y de crítica a la represión. Ni tampoco a las fotografías utilizadas como pruebas de la tortura, que permanecen inaccesibles hasta el día de hoy debido a la ley de reparación, que mantiene en el dominio privado los antecedentes de la víctima por el plazo de cincuenta años.

Las fotografías que constituyen nuestro corpus y que son el origen de nuestra reflexión son aquellas que generan una resistencia –hasta el día de hoy– en el espectador que las observa. Esta resistencia de la mirada es la que nos interesa entonces aquí, no las imágenes que *resisten a*, sino la *resistencia de la mirada* frente a una cierta imagen de la dictadura. Para intentar dilucidar este fenómeno, el concepto psicoanalítico de resistencia aparece como un elemento fundamental para pensar la cuestión de una “dificultad para elaborar ciertas

imágenes", hasta el punto de llegar, incluso, a una negación a ver. La resistencia nos conduce de este modo, a través de la fotografía, a una puesta en cuestión y a un debate acerca de la difusión y recepción de la imagen de las figuras políticas protagonistas del golpe de Estado chileno.

La noción de "trauma", o de "trauma histórico", ha sido comúnmente utilizada para referirse al efecto de la violencia de Estado sobre la población, en las dictaduras militares de América Latina. Es necesario señalar que más allá de establecer un paralelo entre la experiencia individual del sujeto en el psicoanálisis —experiencia de la resistencia emergente durante la transferencia entre el paciente y el terapeuta— y aquella vivida por una sociedad plural y diversa, lo que nos interesa es dar cuenta de una fisura profunda en el tratamiento del trauma que constituye la dictadura como episodio de "paréntesis" dominado por la violencia y la censura.

En este sentido, hay ciertos elementos que nos incitan a explorar el concepto de resistencia y a considerarlo válido para analizar los procesos actuales referidos a ese episodio histórico. A saber, la dificultad del pueblo chileno para estudiar su historia de manera auto-crítica y con la profundidad necesaria que le permita elaborar ciertas fisuras de sentido que continúan haciéndose evidentes hoy en día. En los *Estudios sobre la histeria* de Freud leemos: "Por inversión del apotegma '*cessante causa cessat effectus*' ['cuando cesa la causa, cesa el efecto'], tenemos derecho a concluir de estas observaciones que el proceso ocasionador produce efectos de algún modo durante años todavía, no indirectamente por mediación de una cadena de eslabones causales intermedios, sino de manera inmediata como causa desencadenante, al modo en que un dolor psíquico recordado en la conciencia despierta suscita en un momento posterior la secreción lacrimal: *el hístico padece por la mayor parte de reminiscencias*" (Freud, 1985: 33).

Las fotografías mortuorias de los dos principales protagonistas del fatídico 11 de septiembre de 1973: por una parte, la fotografía del cuerpo sin vida de Salvador Allende, y por otra parte, la serie de fotografías de los restos mortales de Augusto Pinochet representan en su manera de ser expuestas, publicadas y percibidas por los chilenos la evidencia de lagunas profundas en lo que se ha dado en llamar el "trabajo de memoria". Treinta y tres años separan estos dos eventos, estas dos fotografías. El análisis de ambos "retratos" nos conduce a un contrapunto, a una puesta en tensión de dos escenarios divergentes de la muerte, en cuanto a sus condiciones y a la apreciación de las fotografías que retratan estas figuras mortuorias, su divergente circulación y recepción. Esta tensión incentiva y abre el debate, una vez más, acerca de un tema histórico, político, largamente tratado, y en este caso lo hace desde la perspectiva de la imagen.

Renunciando a la hipnosis, Freud se enfrentaría de manera directa a la resistencia observada en sus pacientes durante el proceso de la cura. "La resistencia se descubrió como un obstáculo al esclarecimiento de los síntomas y a la progresión de la cura. [...] Al principio Freud intentará vencer este obstáculo mediante la insistencia (fuerza de sentido opuesto a

la resistencia) y la persuasión, antes de reconocer en él un medio de acceso a lo reprimido y al secreto de la neurosis; en efecto, en la resistencia y la represión se ven actuar las mismas fuerzas" (Laplanche y Pontalis, 1967: 400).

La práctica de la fotografía en Chile durante el período represivo de la dictadura hizo posible la obtención de testimonios visuales de los fotógrafos que salieron a la calle y reportearon la atmósfera de violencia que se vivía en aquellos años. Su trabajo les permitía la independencia necesaria para evitar la censura. Muchos optaron por el blanco y negro más por un afán de seguridad que por motivos estéticos. De esa manera podían revelar sus propios negativos y evitaban la intervención de terceros en el caso de tener que enviarlos al laboratorio. A diferencia del cine documental, la fotografía era practicada de manera individual, es decir, no requería de un equipo extenso de trabajo y de las tareas de posproducción; no implicaba una empresa de la envergadura del cine. Las imágenes fotográficas que surgen de este modo en el contexto dictatorial, a pesar de la violencia y la represión que en ellas se muestra, no dejan de resultar alentadoras, halagüeñas para la mirada del presente, por el hecho de representar un movimiento activo de rebeldía frente a la injusticia y la opresión reinantes.

Sin embargo, la mirada se posa con cierta dificultad sobre estas otras fotografías de los personajes que aun hoy en día suscitan debate y polarización en cuanto al justo lugar que les asigna la historia. Pero historia y memoria son dos nociones muy distintas. A través del "trabajo de memoria" las sociedades aspiran a un cierto nivel de madurez con respecto a la apreciación y a la aprehensión de un pasado violento o represivo. La sociedad alemana pareciera ser el ejemplo más recurrente en este sentido. La memoria individual, en cambio, permite a los individuos, en otra esfera de la experiencia, aproximarse a las zonas más oscuras y complejas de una historia que les toca, en cuanto que ella es la estructura sobre la cual se construye el presente. La fotografía, en este sentido, permite a las sociedades observarse y pensarse, también, *a través* de la imagen. Más adelante insistiremos en un ejemplo que nos parece fundamental, el valor de la fotografía para el cine referido a la dictadura y viceversa.

Las fotografías de las que tratamos aquí no son imágenes de carácter artístico, su lugar no es el museo y se caracterizan más bien por su difícil catalogación. El *espacio* para estas imágenes es un espacio "por construir", que requiere de un trasfondo teórico que las sitúe en su contexto para que sean una fuente de reflexión y de debate. El problema que de ellas podemos extraer tiene que ver, a nuestro juicio, con una resistencia no ya *de* sino *a* las imágenes, resistencia de la mirada del espectador que no está en condiciones de ver, ahí, lo que la fotografía presenta. En este caso particular, el concepto de resistencia remite a la incapacidad del espectador de aproximarse, de "llegar" a esa imagen del pasado traumático. Un psicoanálisis de la cultura posdictatorial requeriría hacer entrar en juego, junto con la idea política de una "(estética de la) resistencia" como discurso crítico y de oposición, la existencia de una "resistencia" en tanto *denegación*. Puede incluso sugerirse que el primer

sentido, más convencional, de la "resistencia", si no quiere recaer en un cliché (las fotos de las manifestaciones de oposición), presupone la superación de aquella *resistencia denegatoria* que impide recordar y ver ciertos nudos irresueltos de la memoria de la dictadura.

¿De dónde proviene esa resistencia de la mirada frente a la imagen? Podríamos pensar que la dificultad de observar nuestro pasado responde, en este caso, a un proceso incompleto, a un déficit en la elaboración de la historia reciente. Esa fisura existente en el ejercicio de memoria emerge o es visible en el proceso de confrontación con lo incomprensible del trauma histórico. La reparación de este espacio "vacío" requiere de un esclarecimiento de lo que permanece rarificado, o quizá demasiado nítido pero intocable, mitificado. El primer paso de este proceso tiene que ver con la construcción de una accesibilidad, de una visibilidad de la imagen. La fotografía constituye, entonces, una herramienta esencial para volver a ciertos temas "conocidos", pero desde un prisma diferente capaz de aportar nuevas problemáticas.

Una cantidad importante de fotografías fueron eliminadas en Chile por la censura, y también por la autocensura, que llevó a miles de chilenos a deshacerse de sus propios clichés del álbum personal, quemándolos en ciertos casos para que la eliminación fuera más segura. Pero muchas imágenes resistieron la inclemencia de esos tiempos difíciles. El archivo histórico y el archivo personal se encuentran a veces en un punto intermedio cuando se trata de observar y de hurgar en el pasado de un país. Hacer legibles esos archivos, superar la *resistencia* a una imagen del sin-sentido de la violencia que ellos presentan es una tarea de primer orden para una actual *estética de la resistencia*.

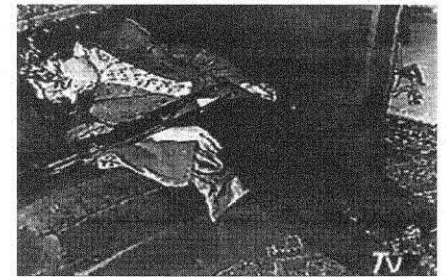
2. Fantasmas y duelos de la memoria

La relación entre fotografía y memoria contiene en sí misma las nociones de ausencia y de desaparición. Fotografiamos, hacemos "tomas" con la intención de retener una realidad dinámica que está en constante movimiento. Luego, volvemos a la imagen con la intención de reactivarla, de volverla contemporánea a los tiempos que corren, para que de esa manera ella nos dé luces de lo que podríamos considerar como una continuidad o una coherencia íntima de lo que "pasa" frente a nuestros ojos.

La fotografía de peritaje que muestra el cuerpo sin vida del expresidente Salvador Allende corresponde a una toma de baja calidad, en blanco y negro, del cuerpo hallado en el interior del Palacio de La Moneda, luego del bombardeo de las fuerzas armadas. Esta fotografía representa la polémica existente en torno al deceso de Salvador Allende: fue tomada por Enrique Contreras Riquelme, fotógrafo forense, bajo las indicaciones de mandos militares. La imagen nos lleva de vuelta al escenario confuso en el que el personaje se quitó la vida. La puesta en duda de su suicidio por un sector de la izquierda chilena sigue siendo para algunos una fuente de discusión, a pesar del consenso y de las declaraciones de la familia de Allende, que ha aceptado oficialmente la versión del suicidio.

Más allá de esta discusión, nuestra reflexión pretende indagar en lo que se dijo en torno a esta imagen en términos de puesta en escena. En cierta medida, una fotografía pone cada vez en escena su objeto fotográfico, desde el encuadre hasta la leyenda que la acompaña. La imagen de un cuerpo, el cuerpo de Salvador Allende suicidado junto a la Kalashnikov que le regaló Fidel Castro, un cuerpo que se mantendría anónimo para un espectador ignorante de la historia de Chile, a no ser por su leyenda, da la impresión de ser un aleccionamiento, por la vía visual, para el espectador. La exposición de este cuerpo, con el cráneo destrozado, no solo impide al espectador la tarea básica de reconocimiento del sujeto retratado, debido a la ausencia de rostro, sino que acentúa la incapacidad de duelo del espectador frente a una ausencia total de referente funerario. La puesta en escena del cuerpo fuera de los parámetros funerarios comunes instala la imagen de su muerte en una suerte de ilegalidad que aleja al personaje situándolo en un territorio marginal, y que expone aquello que en la mayoría de los casos se mantendría en el terreno de lo "privado". Esta fotografía es, a su vez, la contrapartida de la imagen del bombardeo del Palacio de La Moneda, o más precisamente, la versión "interior" de esa otra imagen –imagen arquitectónica y monumental del acontecimiento– que se repite en documentales y en especiales de prensa sobre el golpe de Estado. La fuerza de esta imagen reside en su inadecuación. ¿Cómo presentarla, cómo verla, qué acercamiento posible existe para el espectador? ¿Cómo otorgarle un sentido a una imagen que es en esencia lugar del sinsentido de la violencia?

Fotografía de peritaje del cuerpo de Salvador Allende tomada por el fotógrafo forense Enrique Contreras Riquelme en el Palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973.



En su película *Los héroes frágiles*, el director chileno Emilio Pacull recusa la identidad del cadáver presente en esta fotografía. Según él, se trataría de Augusto Olivares, periodista y colaborador cercano al presidente Allende que se habría suicidado en La Moneda, el 11 de septiembre de 1973, a solo unas horas de diferencia de la muerte del presidente. La tesis propuesta por Emilio Pacull plantea, en primer lugar, la duda sobre la identidad del cuerpo de la fotografía, pero en un segundo plano, expone otra pregunta: ¿qué pasaría si este no fuera, en efecto, el cuerpo de Allende sino el de Eugenio Olivares? ¿En qué cambiaría nuestra

percepción de la foto? ¿Qué lugar ocupan hoy todos esos “héroes frágiles” que padecieron, como Allende, los embates de la represión y de la violencia dictatorial?

La cuestión de la desaparición vuelve: el exmandatario muere en La Moneda, su cuerpo es evacuado por la puerta de Morandé 80,¹ y enterrado de manera secreta en el cementerio Santa Inés de Viña del Mar. La importante presencia del líder de lo que se llamó “la vía chilena al socialismo” se sustrae del escenario político y entra de esta manera en la lógica de la desaparición, lógica propia de la dictadura. La muerte trágica de un personaje político venerado por unos y odiado por otros desaparece en términos de imagen, se eclipsa y queda “fuera de lugar”, en un espacio vedado a la celebración del ritual de adiós, del luto correspondiente. De manera violenta Chile pierde su Gobierno y a su gobernante; en su lugar aparecen otras figuras que se asignan un poder casi total.

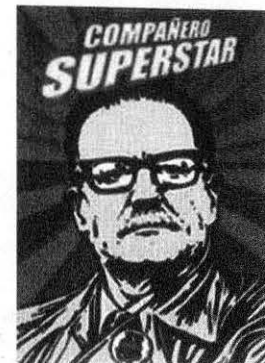
La imagen de Allende permanece como un tabú en el seno de la sociedad chilena, incluso después de recuperada la democracia. En su película *Post mortem*,² el joven cineasta chileno Pablo Larraín filma la escena de la autopsia de Salvador Allende, basándose en los documentos oficiales, en testimonios y volviendo al lugar de los hechos, el hospital militar, lugar donde fue realizada la intervención original. Esta escena constituye una de las pocas referencias directas de la película al golpe de Estado chileno. En un principio, esta escena duraría más de treinta minutos, relata el director; era otra película en sí misma.



Escena de la película *Post mortem* donde se realiza la autopsia de Allende

El fenómeno mediático a través del cual el retrato de Allende “reaparece” en escena resulta particularmente interesante si tomamos en cuenta el corto lapso de tiempo en el cual se pasa de la ausencia de su imagen, vuelta tabú en el ámbito público, a una profusión de imágenes y a una especie de *cheguevarización* de su retrato.³ Como si la única manera de enfrentar esta imagen de “deuda” o de “fracaso” que parece vehicular la figura del expresidente fuera limitándola a su aspecto formal sin rescatar o dejando de lado la densidad del personaje en cuestión. La conmemoración de los 30 años del golpe de Estado y, posteriormente, la celebración del centenario de Allende dieron pie a una serie de homenajes, diversos tipos de publicaciones, monografías, números especiales de diarios y revistas, ciclos de cine, etc. Entre la denegación y la heroización de la figura de Allende, de su imagen, sigue pendiente una auténtica elaboración del pasado que no soslaye los quiebres y las fisuras. Solo

sobrepasando el ícono y el ídolo seremos capaces de acceder a un pensamiento y a un proyecto de sociedad, representados en la figura del exmandatario, para poder, finalmente, lograr sopesar sus riquezas y sus errores.

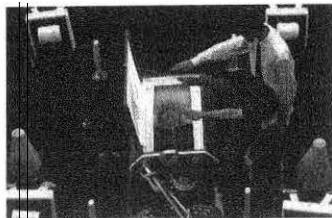


Portada de *The Clinic* para el centenario del expresidente

Lo que la imagen de ficción de la autopsia nos obliga a recordar es esa otra parte de la historia, el acceso al horror, la brutalidad, el terror y la caída de un ideal de democracia y de justicia social. La crítica implícita en la figura del suicidio, del que se liquida ante “lo que no puede ser”, remece al observador de la historia, perturba la conciencia de un país en un clima de aparente estabilidad política y social, incomoda la vista. La resistencia que esta fotografía genera en su espectador es la reluctancia que produce la observación directa del pasado traumático de la dictadura. La fisura que mencionamos en nuestro título corresponde a ese espacio indefinido que pareciera ocultarse bajo la apariencia de un presente alentador, pero que sobresale al más mínimo roce.

3. Multiplicación de la mirada: la otra cara de la moneda

El deceso de Augusto Pinochet, en condiciones muy diferentes a las del suicidio de Salvador Allende, despertó, a través de su opulencia y de una fuerte mediatización, las profundas divisiones existentes aún en el seno de la sociedad chilena contemporánea. La muerte del exdictador en la impunidad dejaba a muchos chilenos insatisfechos y descontentos con la gestión realizada por los gobiernos de la concertación.⁴ Mientras su cuerpo era velado con honores y visitado por miles de seguidores en la Escuela Militar, otros miles de detractores salían a las calles en el centro de la ciudad a celebrar con pancartas y gritos, en un carnaval improvisado por la muerte del tirano. Una de las numerosas fotografías que componen esta serie recibiría en 2007 el primer premio del Salón de Fotografía de Prensa. Se trata de la instantánea que muestra a tres jóvenes haciendo el saludo nazi frente al féretro de Augusto Pinochet, en la ceremonia de velatorio.



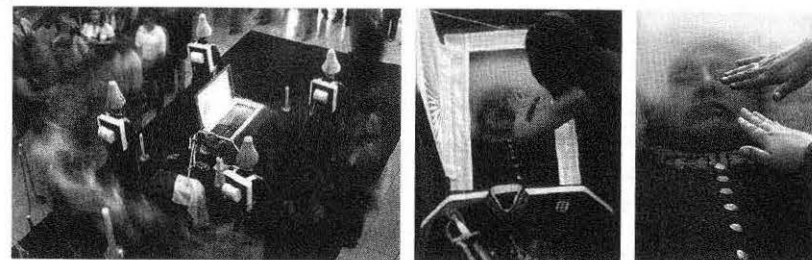
Velatorio de Augusto Pinochet en la Escuela Militar
Fotografía de Víctor Salas. Primer premio del Salón de
Fotografía de Prensa, 2007.

El evento de carácter público permitía, a través de su apertura, una *diversificación* de la mirada, a diferencia de la fotografía de Salvador Allende, donde el espacio privado, oculto, de la muerte era “intervenido” por la toma fotográfica. Distintos puntos de vista podían ser captados ahora por las lentes de los fotógrafos venidos de los más diversos medios de comunicación a “cubrir” el acontecimiento. Desde vistas generales hasta primeros planos que “capturan” el paso de los presentes, familiares, figuras políticas o admiradores anónimos que circulan frente al ataúd. Durante la ceremonia, miles de chilenos se aproximaron al ataúd de Augusto Pinochet para dar un último adiós al exgeneral. Las fotografías del evento circularon por diversos medios de prensa nacionales y extranjeros, que comentaban su deceso con frases más o menos duras o benevolentes según la tendencia política del medio. En los hechos, Augusto Pinochet era velado no solamente sin haber sido enjuiciado, sino que, por el contrario, se le rendían en Chile los honores militares.

En estas fotografías, al contrario de la fotografía del cuerpo de Salvador Allende que analizamos antes, es el rostro del personaje el que se pone en evidencia, que aparece, se muestra, se deja ver. El rostro se pone en escena y se torna *cosa pública* para la adecuada elaboración del duelo por parte de sus deudos y seguidores. No se trata de la exposición de un cuerpo, sino de la apertura del ataúd en la zona del busto, que enmarca de este modo su faz protegida con un vidrio, como si se tratara de una fotografía o de una pintura. El resultado de esta puesta en escena es una vasta serie de fotografías en la que los restos mortales del exdictador aparecen “acompañados” por la presencia de sus deudos y partidarios, a diferencia de Allende, que aparece solo, sin compañía ni ceremonia alguna.

Los chilenos partidarios del difunto presidente socialista no tuvieron la posibilidad de velar sus restos ni de asistir al funeral en aquellos años difíciles. A la manera de los desaparecidos, el cuerpo de Salvador Allende permanecía sin sepultura, o al menos sin sepultura pública. Solo el 4 de septiembre de 1990 se llevó a cabo una masiva ceremonia en el Cementerio General de Santiago para finalmente darles un lugar público a sus restos, y hacer visible y accesible el sepulcro. De algún modo, el contraste entre estas dos situaciones nos posiciona ante la hipótesis de un *duelo incumplido en la izquierda* (motivo de todas las melancolías y neurosis de la izquierda posdictatorial) y un *duelo cumplimentado de la derecha* (es decir, el adecuado *trabajo* que redirecciona la libido a nuevos objetos y puede pasar sin

problemas, digamos, del militarismo al neoliberalismo “democrático”). Una reactivación y puesta en valor de imágenes como la de Allende muerto antes analizada puede contribuir, por sustitución, a la elaboración de un duelo histórico incumplido.⁵



Serie de fotografías del velatorio de Augusto Pinochet publicadas en el diario *La Nación* de Chile, 11 de diciembre de 2006.

En efecto, lo que emerge y se evidencia en esta serie de fotografías es esa distancia, ese abismo existente entre el tratamiento y la visibilidad de esas dos muertes. Dos puestas en escena de la muerte opuestas y dos “espacios” políticos accesibles desde la actualidad con un velo de ambigüedad o confusión. Los clichés del ataúd de Augusto Pinochet y de la ceremonia del velatorio representan el espacio del poder, ejercido aun después de fallecido por quien gobernó el país en forma represiva durante 17 años. Esas imágenes muestran que su persona imponía aún respeto, por no decir temor, en las autoridades chilenas de la época. La sensación, entonces, de algo no resuelto, o resuelto a medias en forma secreta, revela una falta de transparencia de los procedimientos de recuperación de la democracia que lleva al observador de las fotografías a preguntarse acerca de la actitud de un Gobierno democrático que se vuelve de alguna manera cómplice de los protagonistas del pasado traumático. El sinsentido de una ceremonia de homenaje en lugar de un juicio o un repudio generalizado nos hace pensar en las imágenes del velatorio de Franco en España. En el caso chileno, queda la sensación de que la figura del exdictador se mantiene intocable aun en tiempos de democracia.

La cercanía de los rostros de los seguidores de Augusto Pinochet contrasta con la imagen dura, distante e insensible dada por el dictador durante su mandato. En algunos casos, el vapor dejado por el aliento sobre el vidrio del ataúd nos hace pensar en una cercanía solo alcanzable en esta situación de exposición pública del sujeto que siempre apareció como intocable para la generación que vivió la dictadura en carne propia. En el caso del hijo del general Prats, asesinado por organismos de la dictadura, la cercanía permitiría una suerte de reparación en el acto vengativo de escupir el fétetro. Las imágenes televisivas presentaban las reacciones de ambos bandos al correr del día, entre ellas, las actitudes extremas de los pinochetistas más fanáticos, que atacaban a los periodistas de canales extranjeros. Pero

también se dejaba ver la otra cara de la moneda, la celebración de la otra facción de chilenos que bailaba y cantaba en la vía pública y que con posterioridad era reprimida duramente por la policía. Estas otras imágenes presentadas por los medios de comunicación mostraban el contrapunto de dos sectores opuestos e insatisfechos: los seguidores acusando al país de no rendir el homenaje adecuado a su líder, y los opositores celebrando en una especie de *katharsis* liberadora, pero con un trasfondo de amargura y desilusión.

La fotografía de Víctor Salas entra en la categoría de imágenes "difíciles" de ver. Por una parte, pone en evidencia la existencia de movimientos neonazis en Chile actualmente;⁶ por otra parte, la foto revela, saca a la luz las relaciones entre la dictadura chilena y ciertos elementos nazis alemanes, tales como Paul Schäfer y la Colonia Dignidad, lugar que habría sido un campo de prisioneros y donde se torturó y se mató a miembros de la disidencia. Esta fotografía ha sido, sin embargo, apreciada más por su carácter anecdótico, por su eficacia estética quizá, que por lo que ella realmente sugiere: la existencia de grupos fascistas como Patria y Libertad, que actuaban en la ilegalidad en los años previos a la dictadura y participaron luego en complicidad con los aparatos de represión del régimen dictatorial.

Los primeros planos del documental *La muerte de Pinochet* de Bettina Perut e Iván Osnovikoff son los de la muerte de Allende y del bombardeo a La Moneda. Luego siguen, con muestras de igual intensidad, las imágenes de la celebración de los detractores y del duelo de los seguidores de Pinochet. ¿Cómo puede una sociedad que no ha curado sus heridas enfrentar las fisuras que siguen ahí presentes? Ciertas fotografías revelan la mirada de un pueblo hacia sus figuras. La mirada que experimente una sensación de impotencia ante su sentido establecido, ante su denegación, circulación o ritualización, puede rechazar esas imágenes o escrutarlas en mayor profundidad para criticar el pasado o el presente que las hizo posibles, pero, sobre todo, para construir un sustrato de sentido que las sostenga. La puesta en marcha de un trabajo de archivo plantea la pregunta acerca del poder de la imagen.

La valoración operada por quien decide cuál es la fotografía que queda y cuál es la que desaparece o se extingue en el tiempo no puede ser objetiva. Una vez que los testigos directos de la dictadura desaparezcan del todo, serán las imágenes y los relatos los encargados de mantener el hilo de la historia. La lectura que las generaciones siguientes puedan hacer de estas depende de los materiales entregados por esta memoria "prestada"; su capacidad de contrastar las diferentes "verdades" dependerá del trabajo constante de "actualización" realizado previamente. Jacques Derrida, en *Mal de archivo*, señala: "No hay poder político sin control del archivo, si no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre a través de ese criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación" (Derrida, 1995: 15).

4. Fotografía y cine documental: la activación de las imágenes en la memoria

La aparente estabilidad socio-política de un país económicamente "saludable" esconde detrás un profundo resentimiento y un desajuste en términos políticos y sociales. Los medios de comunicación han sido los testigos de ese cambio rotundo acaecido en Chile entre los años setenta y los años noventa. La televisión ha jugado un rol preponderante en la transformación del imaginario colectivo, así como también la publicidad y el acceso a medios virtuales como Internet. El funeral de Augusto Pinochet se enmarca en esta nueva era de Internet y de la imagen digital que viaja y se mueve por vías impensadas. Su imagen reproducida en los noticiarios y en los periódicos en papel y en la red bastaría para revelar viejas divisiones, antagonismos secretos. La memoria presenta siempre fisuras, por definición. Las fisuras a las que atendemos aquí corresponden a un tipo de quiebre profundo que ha sido cubierto de manera superficial, que barre bajo una alfombra de hipocresía los profundos desgarramientos que una auténtica construcción de memoria debería asumir en toda su radicalidad y crudeza.

En este contexto, es indudable que hay una disputa por las representaciones, una lucha por el imaginario en la que las imágenes y, muy en particular, las fotografías cumplen un rol protagónico. Sin embargo, nuestro análisis de las imágenes de Allende y de Pinochet ha mostrado que las fotografías pueden también ser cómplices de formaciones fraudulentas de la memoria. La denegación, la conversión en tabú, la fetichista heroización, la espectacularización estetizante, una circulación mediática empobrecedora, etc. son todos dispositivos de *desactivación* de lo que en estas imágenes se cifra de densidad histórica, de conflictividad política, de complejidad simbólica; son todos esquemas de percepción en los que las mismas imágenes contribuyen, en su propia circulación, a una *resistencia a las imágenes*.

¿Cómo pueden, entonces, contribuir estas imágenes a la construcción de un imaginario a la altura de las tareas de la memoria del pasado reciente? Creemos que la posibilidad de superar aquella *resistencia* radica en un trabajo sobre las condiciones de ostensión de esas imágenes, es decir, creemos que la necesaria *reactivación* de estas imágenes fundamentales precisa de un sutil trabajo sobre sus condiciones de producción, circulación y exhibición. La última hipótesis que quisiéramos poner en juego es que uno de los contextos en que este tipo de fotos ha cobrado un dinamismo contra todo tabú y contra toda espectacularización fetichista ha sido la utilización de las imágenes fotográficas en el cine documental. Es en este contexto de cruces e intercambios entre fotografía y cine documental que la pregunta por las condiciones de ostensión y circulación de las imágenes viene siendo respondida de la manera más estimulante.⁷

En el documental portugués titulado 48, Susana de Sousa Dias reconstruye la experiencia de los prisioneros políticos de esa otra dictadura, la de Salazar, que duraría 48 años, basándose en las fotografías y en los testimonios de algunas personas que fueron encarceladas

por la PIDE, la policía política del régimen. Las fotografías antropométricas tomadas a los prisioneros son prácticamente el único elemento visual de la película. La voz de los detenidos —que no aparecen “en escena” sino oralmente, permaneciendo siempre “en off”— comenta la imagen, reconoce o desconoce su propio retrato y evoca detalles íntimos de su encarcelamiento en particular y de la dictadura en general. El resultado de esta experiencia audiovisual es un documental de carácter universal, basado en recursos muy simples: fotografías, voces, y, por supuesto, un tratamiento de una gran fineza de elementos como el sonido, que ha sido trabajado de manera de reproducir no solo el tono específico de cada voz de un modo muy nítido, sino incluso el suspiro, el aliento, la tos, el roce de las manos.

Esta clase de puesta en escena logra trascender los límites habituales del tipo de documental tradicional, centrado fundamentalmente en los datos históricos, que reproduce los testimonios en la elaboración de una mirada muy personal y en general revela una clara parcialidad del discurso. Este documental elabora, de manera ejemplar, un espacio de reflexión abierto a lo desconocido, a una cierta oscuridad. Oscuridad en la que se sumergen las fotografías y de la cual emergen regularmente haciendo entrar al espectador en otro tiempo, al ritmo propio de la contemplación.

La ampliación de la proporción de estas fotografías, por lo general diminutas, a una dimensión monumental —la de la pantalla de cine—, y la proyección lenta y repetitiva dejan incluso un espacio para la emergencia del dispositivo, en este caso fotográfico y filmico. Los antiguos prisioneros se enfrentan a su retrato y a través de él, a su “propia memoria”, en el encuentro con estas fotografías que rememoran un pasado doloroso. Esa voz, casi palpable por su autenticidad y su mesura, que duda y se detiene en la mitad de una frase, tratando de recordar con precisión un nombre o un detalle, deja al espectador la posibilidad de “entrar” en el relato y de observar al mismo tiempo con una cierta distancia esa memoria que le está siendo revelada ahí. El tono de la memoria pareciera ser el del murmullo y de la duda, más que el de la vociferación que defiende con certeza “verdades” que parecen siempre lejanas.

En el caso chileno, el auge del cine documental posdictatorial parece ofrecer un escenario privilegiado a la fotografía para su valorización y su puesta en cuestión. Muchos son los ejemplos recientes: *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004), *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2005), *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006), *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009), entre otros, retoman la fotografía para poner en escena aquello que no fue filmado, sino fotografiado. Muchas veces pasando del cliché de álbum familiar a fotos que serían consideradas “históricas”. El dispositivo cinematográfico permite —a través de su audio-visualidad y de elementos tales como el montaje, la contraposición de una fotografía a un sonido, a una voz, a un testimonio, a un audio de la época, a otra fotografía, etc.— “activar” esas imágenes dejadas en el olvido o perdidas en un archivo vetusto. La resistencia a las imágenes difíciles de ver puede ser apaciguada o contrarrestada por este ejercicio de observación más amplio que instala a la fotografía en un contexto, que les “inventa” un lugar.

El marco dado por el director a una fotografía en particular corresponde al argumento de la película. Muchas veces el guión que da origen al film proviene de un relato personal, en primera persona —“lo que viví, lo que me pasó o lo que me contaron que le pasó a mi padre”—; otras veces, el director recurre al dispositivo con más dudas que certezas, dejando de esta manera que las imágenes mismas sugieran en su contigüidad un relato o un sentido. La fotografía que presentamos aquí de Salvador Allende ha sido rescatada por documentales, como *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2006), que la sitúan en su centro, es decir, que parten de ella para generar una narración, o *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972-1979), que la presenta como un documento más dentro de una serie de testimonios orales o visuales que componen el relato.

La relación entre la fotografía y el documental referidos a la dictadura es entonces estrecha y fructífera. El cine otorga un espacio a esa foto “sin lugar”, a la que el espectador puede acceder por la vía del montaje y de la “activación” de ella, producto del roce entre las imágenes o del encuentro entre la imagen y el testimonio. Es importante señalar, asimismo, que la mirada de un documental más clásico, que buscaba la objetividad y la transcripción histórica de los acontecimientos, va dando paso, poco a poco, a un documental más experimental y abierto, que se posiciona en la duda y en la incompreensión de un pasado que parece lejano, para poder aproximarse mediante un esfuerzo de la memoria por salir de la ignorancia y de la repetición de discursos ajenos.

En su libro *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Georges Didi-Huberman (2010) vuelve sobre la idea de hacer legible la historia, y, refiriéndose a Walter Benjamin, el autor propone la necesidad de articular la legibilidad de la historia con su visibilidad (o visualización). Para ello sería necesario, nos dice, retomar en la historia el principio de montaje, propio en una primera instancia de las artes —de la literatura, pero, sobre todo, del cine—. En este sentido, la resistencia a las imágenes en la posdictadura chilena puede ser enfrentada con un modo singular de elaboración, con una terapia particular: el montaje cinematográfico. En él, los contextos de ostensión y circulación de las imágenes, que tantas veces las han convertido en simples fetiches del olvido, son puestos en el centro de la escena, tematizados estéticamente y problematizados políticamente. En el cine documental, las imágenes fotográficas pueden encontrar un marco propicio para su reactivación, y, por lo tanto, para su adecuada inscripción en un complejo trabajo de memoria (y de duelo) aún pendiente.

No podemos dejar de mencionar, en el extremo opuesto de películas como 48, y a modo de conclusión y de apertura a la vez, la reciente aparición del documental *Pinochet* dirigido por Ignacio Zegers, cuya *avant-première* se realizó el 10 de junio 2012 en el teatro Caupolicán de Santiago. Las palabras que abren la película son las siguientes: “Conozcamos el pasado reciente de Chile después de décadas de silencio”. La grave polémica suscitada por este evento⁸ se debió en parte a la oposición de la izquierda a la proyección de lo que consideraban una apología de la obra de un dictador. Las declaraciones del organizador del evento, Juan González, fueron tildadas de “negacionistas”, ya que sostenían que en la dictadura de Pinochet no hubo violación de los derechos humanos. El director Miguel Littín denunció

a los autores del documental por usurpación de imágenes de su película *Compañero Presidente*, donde había registrado la entrevista que hizo Régis Debray a Salvador Allende en 1972.

El propio Debray escribe en su libro *Vida y muerte de la imagen*: "En lengua litúrgica, 'representación' designa 'un féretro vacío sobre el que se extiende un paño mortuario para una ceremonia fúnebre'. Y Littré añade: 'En la Edad Media, figura moldeada y pintada que, en las exequias, representaba al difunto'. Esta es una de las primeras acepciones del término. Y ahora, ese arte de utilizar a los muertos en beneficio propio nos hace entrar en política" (Debray, 1994: 22). La resistencia a vencer sería, entonces, aquella que hace de los protagonistas de la historia seres elevados e inalcanzables, héroes. Lo que impide un acercamiento y una real medida del espesor de esas figuras emblemáticas y propicia una utilización acomodaticia de esos referentes para la elaboración de discursos políticos tanto incoherentes como vetustos. Discursos que sostienen una construcción democrática frágil, agobiada tras múltiples tapaduras y excesivas capas de pintura.

Bibliografía

Avelar, Idelber (2011): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

Debray, Régis (1994): *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós.

Derrida, Jacques (1995): *Mal d'Archive*, París, Editions Galilée.

Didi-Huberman, Georges (2010): *Remontages du temps subi: L'Œil de l'histoire 2*, París, Les Éditions de Minuit.

— (2009): *Quand les images prennent position: L'Œil de l'histoire 1*, París, Les Éditions de Minuit.

— (2004): *Images malgré tout*, París, Les Éditions de Minuit.

Freud, Sigmund y Breuer, Josef (1985): *Estudios sobre la histeria (Obras Completas II)*, Buenos Aires, Amorrortu.

Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (1967): *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor.

Richard, Nelly (2007): *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, Santiago, Metales Pesados.

Sontag, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara.

Notas

1. En el cortometraje documental *Barbe Bleue* realizado por la francesa Jeanne Gailhoustet en 2008 se "abre" de manera simbólica la puerta condenada de Morandé 80, y es atravesada por una decena de personas nacidas el día del golpe.

2. *Post mortem*, de Pablo Larraín, coproducción de México, Chile y Alemania, 2010.

3. Como sucede de manera elocuente en la portada del semanario chileno *The Clinic* con motivo de la celebración del centenario de Salvador Allende.

4. Concertación de Partidos por la Democracia, concertación de partidos de centroizquierda que estuvieron en el poder durante 20 años, luego de recuperada la democracia en 1990.

5. La temática antropológica de la relación entre imagen y duelo, de la fotografía que sustituye la tumba que no fue, aparece en varios de los trabajos del presente libro. Véanse, sobre todo, los artículos de Celina Van Dembroucke y de Valeria Durán.

6. En el año 2000 se pretendió organizar el Primer Encuentro Ideológico Nacional Socialista en Chile.

7. Sobre la circulación de la imagen fotográfica en otro tipo de soportes visuales, véase el artículo de Claudia Feld en este mismo volumen.

8. Enfrentamiento entre asistentes a la proyección y manifestantes que protestaban en las inmediaciones del teatro.