

El lugar del rostro en las acciones contra la desaparición

*Por Constanza Amiado Cortes**

Como lugar privilegiado de información social en las culturas occidentales, el rostro es aquel espacio físico donde se configuran las identidades a través de rasgos y gestos. Es también el lugar de reconocimiento, de intercambio de miradas donde el yo y el otro se co-constituyen como en un juego de espejos. Sin embargo, en este espacio de espejos, el rostro se esconde una y otra vez aun cuando la presencia de los otros cuerpos -y del propio- se vuelve inevitable de sopesar.

El cuerpo ha aparecido como un motivo de inevitable discusión en el último siglo, en especial en la relación que hay entre éste y el quiebre de las subjetividades que trajo consigo las guerras y el horror vistos durante la primera mitad del siglo XX en Europa y en las décadas posteriores en América Latina. Es entonces que el rostro aparece como un lugar de interrogantes para pensar las rupturas, para pensar el horror. Qué mejor lugar para expresar la sensación de soledad y desorientación de la época, ya que ante la experiencia de quiebre total de los antiguos códigos que ordenaban al mundo social, el rostro se vuelve un lugar imposible dentro del campo o centro de encierro: no hay rostro porque no hay nada que informar, no existen identidades para quien entra como prisionero a estos lugares, o por lo menos éstas no son estables, menos aún podemos decir que sean consideradas como humanas.

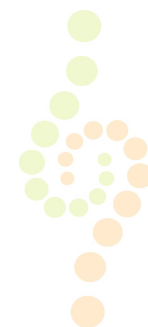
La arquitectura del castigo impide el orden del mundo para quienes se encuentran en su interior; dentro de este limbo identitario, el rostro se elimina y el cuerpo se vuelve un laberinto cuyas extensiones desconocemos. En este texto pretendo dar cuenta de algunas inquietudes y reflexiones sobre el rostro y las políticas de exterminio y desaparición llevadas a cabo durante el siglo pasado, estableciendo un diálogo acerca de las formas de recuperación de memoria -o ejercicios de memoria- que aluden a tal relación (rostro, exterminio y desaparición).

El rostro

Pienso el rostro desde dos lugares: lugar social y lugar de ambigüedad. Primero, el rostro como aquel indispensable en el intercambio social, espacio privilegiado de la comunicación (ya que el rostro es donde se encarna el lenguaje, desde donde se pronuncia la palabra); lugar donde todo contacto empieza y se influencia por ese cara a cara del que nos habla Goffman (1971), pero también como zona enigmática, de variación infinita donde toda proyección del rostro no es más que el instante en que se mira, ya que por “la maleabilidad de sus rasgos, de su forma, [el rostro] confronta con un enigma” (Le Breton, 2010: 51). Inserto en la relación social, el rostro se ve afectado por ésta y es, al mismo tiempo, mi rostro y para otro.

Se trata de un asunto emblemático en el caso de los secuestros llevados a cabo durante las dictaduras latinoamericanas, ya que es reconocimiento, pero también

* Núcleo Sociología del Cuerpo y las Emociones, Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. E-mail de contacto: constanza.amiado@gmail.com.



borramiento. Desde un primer momento, el rostro del secuestrado es velado por algún objeto, puede ser una capucha, una venda o una cinta de scotch, de algún modo es cercenado para que pueda ingresar el campo de concentración o centro de encierro, castigo y exterminio (Merino Jorquera, 2008)¹. Pero ¿por qué esta necesidad de cubrir el rostro, de desfigurarlo para que no reconozca ni sea reconocido? Por un lado está el objetivo práctico: mantener en secreto las operaciones de los agentes represores. Pero, a su vez, el velamiento también tiene por objeto atacar la subjetividad de quien entra al campo en calidad de secuestrado/a, pues la pérdida del rostro (tanto el suyo como el de sus compañeros/as) es una puesta en evidencia de que bajo la mirada de sus represores el secuestrado es un ser inferior: “Y el individuo privado de su rostro para decir su diferencia, se reduce a su categoría. Una indeterminación deliberada lo instala bajo rasgos siempre idénticos, le prohíbe aparecer con su rostro singular”² (Le Breton, 2010: 89). El sujeto ya carente de rostro, no tiene espacio ni voz para luchar. La sumisión está detrás de su extirpación.

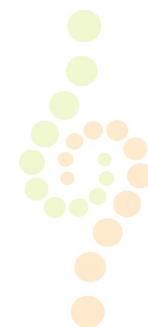
En este proceso, el cuerpo se vuelve presencia, se llena de fluidos, ruidos y olores. No escucha más que gritos o gemidos, no siente más que fragmentos que permiten reconstruir a duras penas el espacio que le rodea. En el silencio, los ruidos del estómago hambriento se escuchan con claridad, lo mismo pasa con la piel rozando las superficies a su alrededor. El cuerpo empieza a gemir, en vez de hablar. Anclado en la experiencia sensorial, hay una sensación de extrañeza al hablar del cuerpo propio o de los cuerpos de los/as compañeros/as, cuesta reconocer (se) en aquello que no parece humano. Es lo que Pilar Calveiro llama el efecto anonadante del campo, aquel “deslumbramiento que no permite ver y, al enceguecer, paraliza” (Calveiro, 2001: 104).

El rostro del otro ya no se vuelve el lugar de reconocimiento. Con la vista vendada y ante la transformación progresiva de los cuerpos, la información sobre quién está dentro y por qué viene dada por lo que se escucha. Los secuestrados escuchan los interrogatorios que le hacen al resto de sus compañeros, sumidos en el total silencio que impone el campo o centro, empiezan a percibir con mayor agudeza cada sensación que les atraviesa y les permite distinguir que aún siguen vivos. El roce de la venda irrita la cara, los golpes la deforman, la mala alimentación la enflaquece. De repente, a medida que pasan los días, el rostro se desvanece.

Algunos nunca vuelven del encierro, desaparecen. No, más bien, son desaparecidos. Otros, en cambio sobreviven, vuelven a circular por el mundo. Sin embargo, esta situación no es fácil, el rostro no es recuperado de la misma forma que la movilidad. El superviviente debe recuperar su rostro, debe volver a sentirse parte del mundo exterior, y no siempre es fácil ese reconocimiento. El escritor Jorge Semprún, sobreviviente de los campos de exterminio nazi, en su libro llamado *La Escritura o la vida* (1998), parte con una escena que es de una curiosa elección. Después de haber pasado por los horrores de los campos durante la segunda guerra mundial, de haber estado encerrado por años, animalizado, reducido, de todas las experiencias que elige

¹ Uso la terminología de centro de castigo, encierro y exterminio elaborada por Roberto Merino Jorquera, donde se refiere a éstos como lugares donde se concretiza “la política de castigo, encierro y exterminio, producto de una concepción binaria de lo político, de la política y de lo social. La eficacia de la barbarie organizada, administrativa, burocrática y jerarquizada necesita de la actividad humana y sobre todo del sufrimiento” (Jorquera, 2008: 98).

² Le Breton orienta esta reflexión hacia el caso particular de los campos de concentración nazi durante la Segunda Guerra Mundial. El retrato-robot al que alude, es el rostro del quebrado por la experiencia concentracionaria. El rostro que ha perdido expresión es sinónimo de la pérdida de fuerza vital, la derrota –para Le Breton- se lee en el rostro.



para comenzar su libro sobre los recuerdos del campo, el autor opta por comenzar su texto con uno de los primeros encuentros que vive fuera de éste.

Se trata del primer encuentro con personas, en este caso tres oficiales con uniforme británico, que no han vivido la experiencia del campo, ajenos al horror de estos lugares.

Están delante de mí, abriendo los ojos enormemente, y yo me veo de golpe en esa mirada de espanto: en su pavor.

Desde hacía dos años, yo vivía sin rostro. No hay espejos en Buchenwald. Veía mi cuerpo, su delgadez creciente, una vez por semana, en las duchas. Ningún rostro, sobre ese cuerpo irrisorio. Con la mano, a veces, reseguía el perfil de las cejas, los pómulos prominentes, las mejillas hundidas. (...)

Me observan, la mirada descompuesta, llena de espanto.

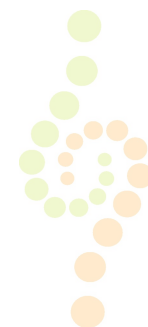
Mi pelo cortado al rape no puede ser motivo, ni causa de ello. Los jóvenes reclutas, los campesinos humildes, mucha más gente lleva inocentemente el pelo cortado al rape. Trivial en cuanto a estilo. A nadie le asombra un corte de pelo al cero. No tiene nada de espantoso ¿Mi atuendo entonces? Sin duda resulta de lo más intrigante: unos trapos estrafalarios. Pero calzo unas botas rusas, de cuero flexible. Llevo una metralleta alemana cruzada al pecho, signo evidente de autoridad en los tiempos que corren. Y la autoridad no asusta, más bien tranquiliza. ¿Mi delgadez? Deben de haber visto cosas peores antes. Si van siguiendo a los ejércitos aliados que, esta primavera, se adentran en Alemania habrán visto cosas peores. Otros campos, otros cadáveres vivientes.

Pueden sorprender, intrigar, estos detalles: mi cabeza rapada, mis harapos estrafalarios. Pero no están sorprendidos ni intrigados. Es espanto lo que leo en sus ojos.

No queda más que mi mirada, eso concluyo, que pueda intrigarles hasta ese punto. Es el horror de mi mirada lo que revela la suya, horrorizada. Si, en definitiva, mis ojos son un espejo, debo de tener una mirada de loco, de desolación (Semprún, 1998: 15-16)

La experiencia concentracionaria otorga esa sensación de extranjería permanente. Tal vez éste sea uno de sus mayores efectos, la producción de una generación de parias. A Semprún solo le queda adivinar, tras el encuentro, qué es lo que ha producido la distancia, el desfase, entre ellos y él. Y así, concluye, que no se puede tratar del cuerpo desnutrido ni de las ropas, sino de la expresión de su rostro, lo que Le Breton (2010) llama una *sensación del rostro*, esa dimensión que nos lleva a percepciones múltiples de éste debido a la infinita expresividad de la que es capaz.

El rostro desaparece dejando tras de sí un espacio vacío, una ausencia que no expresa nada, que no es reconocible por los otros. ¿Qué significa perder el rostro en una situación así? Es perder el lugar en el mundo social, desvanecerse ante la mirada de los otros. Ante esto, queda la pregunta de cómo recuperar el rostro luego del horror. En el caso de los y las desaparecidos/as es todo un problema, pues el desvanecimiento ha sido total, todas las huellas de un rostro han sido borradas, toda su existencia ha sido negada. La exterminación está pensada para borrar no sólo las huellas físicas sino también su



recuerdo. Tal como Pilar Calveiro (2001) lo define, el “poder desaparecedor” es aquel que, buscando desaparecer los cuerpos, buscaba con ello desaparecer también su historia, exterminando la posibilidad de una memoria distinta a la oficial. Este poder de desaparición no sólo opera sobre el cuerpo del denominado “enemigo” sino que también actúa sobre sí mismo, pues se vuelve invisible y por tanto alimenta la creencia de su omnipresencia, logrando de este modo el control social y su efecto más inquietante: la instalación del miedo. Por ello, repensar la desaparición y las prácticas que buscan recuperar el rostro de los desaparecidos es no sólo una resistencia al olvido y una denuncia de las acciones de las dictaduras militares en América Latina, sino también prácticas de resistencia que atentan contra los mismos principios con que el poder actúa.

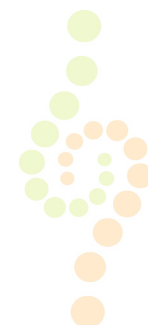
Partiendo desde lo anteriormente planteado, me gustaría abrir la discusión sobre las estrategias que se han hecho presentes en Chile y Argentina para la recuperación del rostro de los y las desaparecidos, tomando como punto de referencia obras que han usado la calle como su soporte: el *Siluetazo* (1983) en el caso argentino y una serie de obras llamadas *Acción de Apoyo* (1970's-1980's), realizadas por un grupo de artistas chilenos, entre quienes cuentan Luz Donoso, Hernán Parada y Elías Adasme.

Estrategias para la recuperación del rostro

Los espacios de encierro, castigo y exterminio y las prácticas y técnicas que en ellos se ejercen, han sido escogidos con gran cautela y planificación con el objetivo de romper las relaciones sociales de un sujeto. Estos procedimientos de castigo buscan marcar tanto a los cuerpos como a la sociedad, pues de esta forma es posible conservar el poder al mando a través de la instalación de la “pedagogía del miedo”³. Además, se establece un régimen de sistemático disciplinamiento a largo plazo, cuya reproducción tiene como efecto su naturalización. Borrar el horror del rostro se convierte, entonces, en un proceso de subvertir los efectos del castigo sobre el cuerpo, de sobrevivir a sus marcas para recuperar la forma de mirar y ser visto. Sin embargo, no todos tienen la posibilidad de devolver su mirada al mundo. En algunos casos el desvanecimiento termina en desaparición, la borradura del cuerpo, la pérdida total e irrecuperable de sus vestigios. Ante este hecho, se han llevado a cabo ejercicios de memoria que han buscado contrarrestar tal pérdida, intentando recuperar aquello que se ha exterminado por completo.

Los ejercicios de memoria que buscan re-poner a los y las desaparecidos en el mundo social tienen que entrar a disputar su lugar en la memoria pública, la cual en términos de Bruno Groppo (2002) sería “la memoria clave a la que todo el resto de memorias se esfuerzan por influenciar”. La memoria pública es la memoria de la mayoría y un espacio en permanente disputa, donde las múltiples memorias sociales estructuradas entran en conflicto, como por ejemplo la memoria construida por historiadores o por agrupaciones de DDHH o familiares tal como el grupo de Madres de

³ Uso este término para referirme a las prácticas de castigo que tenían por objeto instalar la sensación de miedo tanto en las personas que se encontraban en la situación de secuestro y encierro, como en aquellos que estaban fuera de los centros y campos pero que, sin embargo, estaban al tanto, fuera con certeza o por rumores, de lo que estaba ocurriendo bajo el mando militar. La sensación de miedo guarda directa relación con la fuerza y crudeza del castigo, pues estaba la alarma constante de que era algo que le podía pasar a cualquier persona que cometiera una “falta”. El quiebre de las relaciones sociales, por tanto, no sólo ocurrió dentro de los lugares de castigo sino también fuera de ellos: el toque de queda, la sanción de ciertas actividades o la censura fueron estrategias para terminar por modificar la forma de relacionarse dentro de la sociedad chilena, más aún transformaron nuestra forma de entender la intimidad pues el poder se construyó a sí mismo como omnipresente.



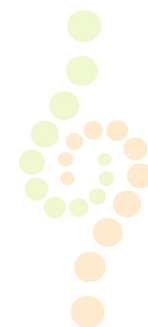
Plaza de Mayo. Estas memorias sociales o colectivas crean, al mismo tiempo, identidades colectivas que van tomándose el espacio cotidiano para dar vida a estas memorias en el imaginario social. Y, en este sentido, una memoria social sólo puede disputar su lugar en la memoria pública por medio de prácticas que van generando una identidad colectiva y manteniendo viva la memoria de dicha colectividad. O dicho de otro modo, la memoria no existe sin un sujeto que la ejerza o active. Sin cuerpos que la performen por medio de ejercicios de memoria.

Para Diana Taylor (s/f), las marchas y acciones realizadas por las Madres de la Plaza de Mayo crearon nuevas formas de denunciar la violencia y transmitir memoria, a través de una práctica altamente simbólica y un uso consciente del espacio público (la Plaza de Mayo). En palabras de la autora, ellas

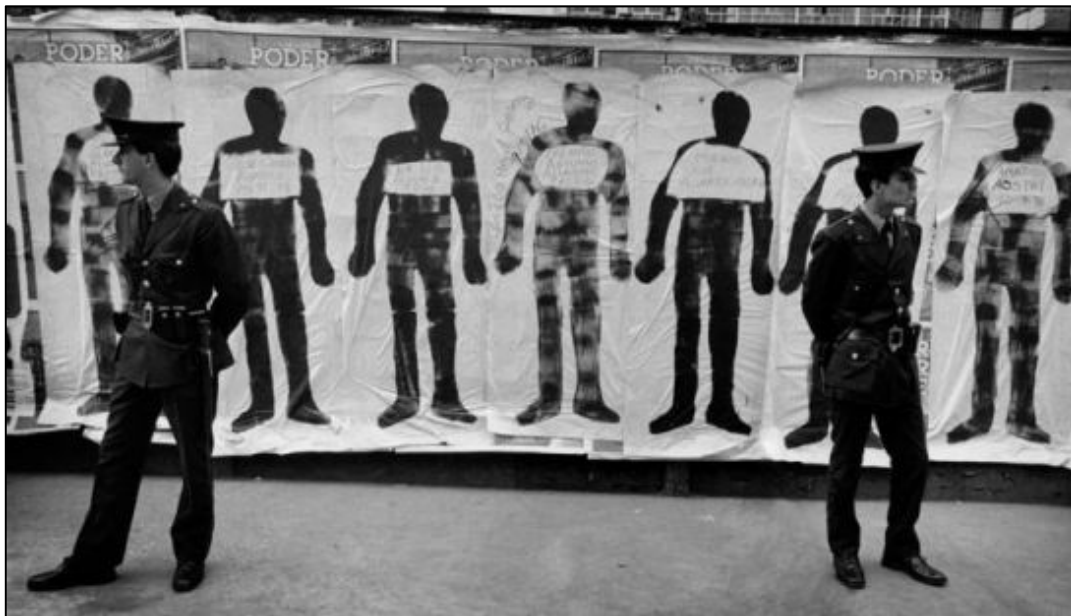
han convertido sus cuerpos en archivos ‘vivos’, así preservando y exhibiendo las imágenes que habían sido el blanco de la supresión militar. Usando las imágenes, como una segunda piel, crearon una estrategia ‘epidérmica’, una que incorpora el parentesco quebrantado por la violencia criminal. Portándolos (como posters) o vistiéndolos (como prendas), resaltan la relación filial que los militares trataron de aniquilar” (Taylor, s/f).

Para Taylor, las Madres usaron sus cuerpos de forma metódica y lenta, haciendo visible la ausencia/presencia de los y las desaparecidos/as, en lo que ella denomina performance, comprendiendo ésta no como una artificialidad (diferente a lo real) sino como un evento restaurador y reiterativo, donde es posible crear una práctica política. La naturaleza restaurativa y performativa de las Madres les ha dado, según Taylor, la posibilidad de manejar su pérdida, creando un rito cuyo distanciamiento estético les ofrece una forma de canalizar su dolor sin negarlo. Además, por medio de estas prácticas han logrado comunicar a otros su causa y hacerlos parte de esta, así como también re-poner a los desaparecidos en la esfera pública (Taylor, s/f).

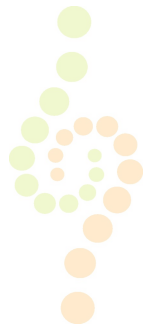
Dentro del contexto de las prácticas de denuncia ligadas a las Madres de la plaza de Mayo existe una cuya magnitud demuestra la capacidad performativa y restauradora de los movimientos contra la violencia y desaparición en América Latina: el llamado *Siluetazo* (1983). Éste corresponde a una acción colectiva que tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 durante la Tercera Marcha de la Resistencia organizada por las Madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires, Argentina. Situándose a finales de la dictadura en ese país, la acción comenzó como idea de tres artistas visuales argentinos, Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores, quienes pensaron en una obra colectiva que pudiera denunciar las desapariciones, al mismo tiempo de hacer presente a los ausentes. Apoyados por las Madres y por distintos sectores que se harían parte de la manifestación, la acción consistió en trazar siluetas con forma humana a escala natural en pliegos de papel, las cuales serían pegadas luego en las calles de la ciudad durante la manifestación. Cada silueta representaría a un/a desaparecido/a por la dictadura, haciendo evidente la ausencia de estos cuerpos. La acción se esparció de manera viral entre los y las manifestantes, quienes prestaban sus cuerpos para hacer nuevas siluetas durante la marcha, hasta que la ciudad se vio ocupada por éstas. Según Ana Longoni (2007), el *Siluetazo* es uno de esos momentos excepcionales en que una acción artística coincide con una demanda de los movimientos sociales, tomando cuerpo de manera masiva debido a la participación y compromiso de una multitud.



La acción se inició con lo que los tres artistas habían llevado a la marcha: los materiales necesarios para hacer las siluetas (rollos de papel, pinturas, aerosoles, pinceles y rodillos) y alrededor de 1.500 siluetas ya trazadas. Además de moldes para continuar la tarea una vez iniciada la manifestación. Una vez allá, fueron las Madres quienes hicieron evidente que las mujeres embarazadas y los niños también debían formar parte de la acción, por lo que Kexel se colocó una almohada en el abdomen y trazaron su figura para crear la silueta de embarazada, al mismo tiempo que usaron el cuerpo de su hija para hacer la de los niños/as. Las siluetas de bebés fueron hechas a mano alzada. Sin embargo este solo fue el momento inicial, ya que, por la masividad de la acción, la cantidad y diversidad de siluetas estalló durante la marcha, haciendo imposible la homogeneidad. Si bien en un comienzo, los tres artistas pensaron que las siluetas debían carecer de marcas que las identificaran, la multitud comenzó a otorgarles identidad de manera espontánea durante la manifestación. Podía ser un nombre, una fecha o algún rasgo que les diera un asomo de particularidad. La necesidad de diferenciar, de hacer aparecer a los y las desaparecidos/as no como genéricos sino como personas con historias y rasgos distintivos apareció de modo fulminante en la acción. Así, Longoni afirma al hablar del acontecimiento que “aparecieron demandas concretas de diferenciar o individualizar, dar una identidad precisa, una condición, un rasgo particular (narices, bocas, ojos). Que entre esa multitud de siluetas esté mi silueta, la de mi padre, madre o hijo, la de mi amigo o hermano desaparecido” (Longoni, 2007: 3). Y es porque cuando hablamos de desapariciones, no podemos desprendernos de las singularidades. Cuando decimos que un desaparecido son todos los desaparecidos no estamos haciendo alusión a la fusión de todas esas vidas en un genérico funcional a las demandas de justicia, sino en los lazos afectivos creados después de tantos años de lucha, donde la lucha de una madre, de un hijo o de un hermano se vuelve la lucha de todos y todas las madres, hijos y hermanos. Aquí es cuando aparece la necesidad de dibujar una sonrisa, una mirada o una nariz, intentando recuperar no sólo el rostro como un objeto físico (la cara) sino también sus expresiones, sus movimientos y gestos conocidos, familiares.



Fotografía tomada por Eduardo Gil durante el *Siluetazo* del 21 de septiembre de 1983.



Hay algunas estrategias que recurren a prácticas de denuncia de los castigos, de sus efectos, de sus crueldades. Estrategias que usan la crudeza de las mismas prácticas que denuncian para no ablandar la verdad, para no dulcificarla. Pero aquí estamos ante otro tipo de estrategia de denuncia, una que busca develar el horror ante el descubrimiento de la herida que deja la ausencia. El rostro de cada desaparecido sí, es como dice Longoni, representante de todos los desaparecidos, pero es ante todo la representación de una relación social y de una herida, es ante todo una ausencia que implica a otro que la adolece. Stephane Douailler bien lo señala, “Es una palabra que testimonia la relación afectiva, y en particular, la relación amorosa” (Douailler, 2000: 101-102). Presentar ese rostro previo al horror, anterior a su desvanecimiento es reconocer la vida previa en una sonrisa amable o una mirada desafiante. Las siluetas entremezclan las historias del desaparecido con la historia de su búsqueda.

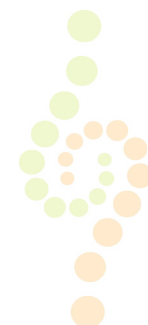
El Siluetazo, finalmente, trata de la comunión afectiva que emerge durante la acción de aparición. Algo similar pasa en el uso de las fotografías del rostro de desaparecidos/as sobre los pechos de sus portadores/as. La acción sólo encuentra su sentido en su espectador, quien se vuelve parte de esa memoria. Para Ana Longoni (2010), el paso de lo íntimo a lo público de las fotografías de los desaparecidos denota la fuerza del vínculo familiar que une al retratado con quien lo porta, generando a su vez lazos entre todos aquellos/as portadores/as que viven y sienten lo mismo en un contexto de terror. Es por esto que los rostros de los desaparecidos devienen en un signo colectivo inequívoco, donde cada rostro representa de forma metonímica a todos los desaparecidos.

En Chile, durante la década de 1970, un grupo de artistas conformado principalmente por Luz Donoso, Hernán Parada y Elías Adasme, comenzaron una serie de intervenciones callejeras usando fotografías y fotocopias de rostros de personas, en la mayoría de los casos de sujetos anónimos, buscando generar una denuncia contra los horrores perpetrados por la dictadura al mando de Augusto Pinochet. Los artistas trabajan junto a organizaciones de derechos humanos y familiares de desaparecidos prestando una ayuda visual que consideraban necesaria. Incluso Parada y Donoso ayudaron a conformar un archivo fotográfico en la Vicaría de la Solidaridad, uno de los principales organismos que se encargó de agrupar y denunciar los secuestros, asesinatos y desapariciones llevados a cabo por la dictadura chilena.

La propuesta del grupo fue llamada *Acción de apoyo* y su trabajo consistía en

Una proposición teórica y práctica, proyectada desde el sistema arte, que permitía a los artistas trabajar/operar/funcionar e influir en el terreno social con mejores resultados que los obtenidos por otros modos tradicionales de producir arte. Esta disciplina trabaja con una acepción del término creación que no tiene que ver con la inspiración, sino que con la creación a partir del estudio, el razonamiento y la reflexión de situaciones nuevas, de espacios nuevos, de formas de relacionar y unir a grupos sociales diferentes. Esta oposición invita/llama a las personas en general a actuar en apoyo de organismos sociales que estén afectados por situaciones injustas y/o de imperiosa/necesaria solución (Donoso, Saavedra y Parada, 1982: s/d).⁴

⁴ Para más información ver el artículo de Varas, Paulina (2012).



Una de estas acciones fue llamada *Acción de apoyo. Intervención en circuito comercial en la calle Ahumada de Santiago de Chile*; allí, el grupo intervino la vitrina en una tienda de electrodomésticos de Santiago Centro en el año 1979⁵, haciendo aparecer por un lapso de breves minutos el rostro de una mujer sin identificación, una desaparecida. A diferencia de la permanencia de la que se impregnan los cuerpos durante el *Siluetazo*, en *Intervención en circuito comercial* es la fugacidad lo que marca la acción. Para Nelly Richard, lo fugaz y vulnerable de la obra estableció una práctica artística que ella ha caracterizado como una *micropoética del acontecimiento*, donde el contexto de censura y violencia restringía a la obra de dejar sus marcas de resistencia y oposición al generar “Una imagen tan expuesta a la desaparición como el cuerpo desaparecido que ella hacía aparecer fotográficamente en la pantalla” (2000: 170). La propuesta trabaja la desaparición desde la técnica, vuelve a desvanecer el rostro para hacer notar su vulnerabilidad, nuestra vulnerabilidad, denunciando el secuestro interminable de los cuerpos.



Acción de apoyo. Intervención en circuito comercial en la calle Ahumada de Santiago de Chile, 1979.

La acción *Huincha sin fin...hasta que nos digan dónde están* (1978), de Luz Donoso, plantea la construcción de un archivo desmontable que trabaja la desaparición desde el rostro del desaparecido hasta la historia de su búsqueda. Trabajando capa sobre capa, la obra de Donoso consiste en cintas de papel que contienen fotos de personas secuestradas y desaparecidas durante la dictadura en Chile, información de listas dadas por las asociaciones de familiares de detenidos-desaparecidos así como imágenes, ya fuera fotografías o panfletos, de archivos de prensa o fuentes de contra información que podían ser obtenidos a través del material dados por las agrupaciones de derechos humanos o en las marchas contra la dictadura. La convivencia de documentos, evidencia

⁵ Existen algunas discrepancias en torno a la fecha de realización de esta obra. En algunos textos la fecha señalada es 1979, en otros 1976 y en algunos casos 1981. Sin embargo, se optó por el año 1979 pues es la fecha que aparece en la mayoría de las fuentes consultadas, además de ser coherente con el resto de datos biográficos de los artistas y del grupo conformado.

no sólo el hecho de la desaparición sino también la historia de la pérdida y búsqueda de los otros, aquellos que no han desaparecido. Al trabajar desde la fragilidad del archivo, Donoso hace una reflexión acerca de la contingencia de la desaparición, construyendo una sucesión de capas que podría perfectamente continuar siendo rellenada de manera constante, un archivo sin concluir, a medio hacer, que se va desclasificando para incomodar (Varas, 2012). La imagen del rostro va acompañada del nombre que da el familiar, de la historia que ellos no quieren olvidar. Porque el rostro no es nunca sólo una imagen. Es rostro para otro.

Años después, en 1984, Hernán Parada armó una acción en torno a un hecho autobiográfico, la desaparición de su hermano, Alejandro Parada, en 1974. Parada elaboró una máscara con el rostro de Alejandro, la cual se acomoda de manera “perfecta” a las proporciones de su rostro. De esta manera, Alejandro revivía a través de Hernán para volver a recorrer distintos lugares de Santiago en busca de su cuerpo. Al mismo tiempo, la máscara le preguntaba a las personas con quienes se encontraba si sabían algo de su paradero o si podían dar alguna información para ser encontrado.

Así, trabajando el rostros del desaparecido/a desde distintos soportes y estrategias, el grupo de *Acción de apoyo* buscó restituir la pérdida. Pero hay una diferencia entre la primera acción mencionada y las otras dos. En la primera se busca establecer la fragilidad por medio del uso de la técnica, es la desaparición el centro de la obra. El rostro sólo aparece para volver a desaparecer. En cambio, en las otras dos acciones hay una relación entre la imagen del rostro del/a desaparecido/a y el otro quien le busca. En el caso de Donoso, lo hace a través de un archivo en perpetuo proceso que muestra las



“Huincha sin fin... hasta que nos digan dónde están” de Luz Donoso, 1978.



Acción de Hernán Parada con el rostro de su hermano en Estación Central, Santiago de Chile, 1984

distintas capas de la desaparición, de la interminable pérdida y por tanto, la interminable búsqueda. Y, en el caso de Parada, de modo similar al *Siluetazo*, se necesita la performance del cuerpo del otro, su encarnación, para poder hacer presente al ausente. Para el artista es necesario revivir el rostro de su hermano con el fin de hacerle caminar nuevamente por los lugares donde fue visto por última vez, para preguntar a otros sobre su paradero. Es en su rostro donde busca respuestas. En ambos casos, es el rostro el signo de la búsqueda permanente, de la resistencia a la pérdida. El lugar de encuentro entre vivos y ausentes.

Pensar el lugar del cuerpo, y el rostro en particular, en los ejercicios de memoria sobre los procesos de exterminio y desaparición es un lugar interesante para comenzar a desentrañar los efectos que tales experiencias han tenido en nuestras sociedades, pero también para reflexionar en torno a las resistencias que los sujetos han generado ante el horror, pues si bien para los aparatos represores el cuerpo funcionó como lugar privilegiado para el quiebre y el desvanecimiento, se puede ver que en la memoria pública, en cambio, el rostro puede convertirse en motivo de estrategias estéticas y políticas contra el olvido, la muerte y la pérdida. Estas estrategias hacen del rostro un espacio de reencuentro entre el desaparecido/ y quien le busca, volviendo, al mismo tiempo, a la búsqueda desde una acción de la memoria privada o individual a la memoria pública. El rostro en prácticas como el *Siluetazo* o las acciones de Donoso y Parada se ha vuelto, nuevamente, lugar de reconocimiento. Ha sido reclamado como tal.



Bibliografía citada

- CALVEIRO, Pilar (2001); *Poder y desaparición*, Colihue, Buenos Aires.
- _____ (2012); “La memoria en tanto espacio ético y político”, en Huffschmind, Anne y Durán, Valeria. *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*, Nueva Trilce, Buenos Aires.
- DONOSO, Luz, PARADA Hernán y SAAVEDRA Patricia (1982); “s/d” en Colectivo Acciones de Arte, *Ruptura: documento de arte*, Universitaria, Santiago.
- DOUAILLER, Stéphane (2000); “Tragedia y desaparición”, en Richard, Nelly (editora), *Políticas y estéticas de la memoria*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- GOFFMAN, Erving (1971); *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires.
- GROPPO, Bruno (2002); “Las políticas de la memoria”, *Sociohistórica* núm. 11-12, p. 187-198. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf. Fecha de consulta, 15/11/2014.
- LE BRETON, David (2010); *Rostros: ensayo antropológico*, Letra Viva, Buenos Aires.
- LONGONI, Ana (2007); “El siluetazo y su legado”, *Revista Territorio Teatral* (digital), diciembre, núm. 2. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n2_01.html. Fecha de consulta, 15/11/2014.
- _____ (2010); “Photographs and Silhouettes: Visual Politics in the Human Rights Movement of Argentina”, en *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* núm. 25, pp. 5-17.
- MERINO JORQUERA, Roberto (2008); “La experiencia concentracionaria chilena (1973-1977)”, en *Revista Actual Marx Intervenciones* vol. 6, pp.87-100.
- RICHARD, Nelly (2000); “Imagen-recuerdo y borraduras”, en Richard, Nelly (editora) *Políticas y estéticas de la memoria*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- SEMPRÚN, Jorge (1998); *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona.
- TAYLOR, Diana (s/f); *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>. Fecha de consulta, 15/11/2014.
- VARAS, Paulina (2011); *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*, CEAC, Santiago de Chile.
- _____ (2012); “Cuando el arte acompaña. Artistas y derechos humanos en la dictadura militar chilena”, en *Concinnitas* vol. 2, núm. 2, diciembre, pp.171-186.

