

A propósito de la conmemoración de los 40 años del golpe militar en Chile: activismo artístico, imágenes y huella de la continuidad

Por Patricia Artés Ibáñez

La utilización del archivo y el documento histórico como material posible de problematizar a través del arte (en sus múltiples dimensiones), particularmente desde el activismo artístico, para pensar la realidad (desde sus particulares elementos sensibles), traza un camino de más de un siglo, siendo uno de sus impulsos el desvelamiento (desde un punto de vista crítico) de las relaciones de dominación constitutivas de una sociedad antagonica en un contexto determinado.

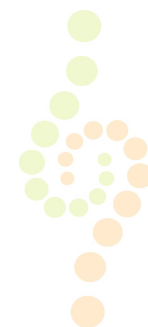
Durante las dictaduras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, el activismo artístico¹ estuvo fuertemente marcado por la visibilización de las imágenes ocultas de los regímenes autoritarios. Uno de los procedimientos que se reitera en varios países de la región (principalmente en Chile y Argentina) fue la reproducción y utilización de la fotocopia como archivo-registro oculto de los rostros de personas detenidas desaparecidas. Luego de la llegada de las democracias, la utilización de estos mecanismos continúa pero sin mayor impacto e intensidad. Es empezando el nuevo milenio donde la utilización del archivo como material para activar la memoria vuelve a tomar protagonismo a propósito de las conmemoraciones de los golpes de Estado, en el caso de Chile en el año 2003.

Para Leonor Arfuch:

Memoria y archivo parecen ser dos significantes emblemáticos del corte temporal que inauguró el nuevo milenio. Quizá por la carga mítica del calendario, que gusta enfatizar en fines y principios, quizá por la densidad abrumadora del siglo que pasó y el vacío prospectivo del que viene (...) los ritos del no-olvido, la rememoración, la recuperación, el inventario, se multiplicaron en las últimas dos décadas, involucrando diversamente a las sociedades, tanto en lo que hace a las distintas instancias de decisión política, mediática y cultural, como a las prácticas comunitarias, la producción académica y experimentación artística (Arfuch, 2008: 77).

En esta perspectiva, se inscriben en nuestro país múltiples experiencias acontecidas desde distintos ámbitos a propósito de la conmemoración del Golpe de

¹ En el catálogo de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo Reina Sofía, Madrid, España, 2012), se propone un interesante decálogo a propósito de los modos de hacer arte en los ochenta en Latinoamérica pero la perspectiva resulta algo anacrónica. Me parece relevante mencionar las siguientes ideas centrales del catálogo: el activismo artístico se desarrolla principalmente en los márgenes o extramuros de la institución artística, vinculado principalmente con los movimientos sociales. Esto no significa que sólo plantee romper con la autonomía del arte, más bien desplaza el eje del problema: frente a una concepción del arte autónomo, propone la autonomía de las prácticas y de los sujetos frente a las instituciones. Pretende desbloquear el sentido común de lo que se considera arte. El arte deja de concebirse como una “esencia”, por lo tanto, la pregunta sobre si algo “es” arte deja de tener sentido.



Estado de 1973, en las que la articulación entre archivo, documentos, imágenes y derechos humanos no deja de ser problemática por el lugar donde sitúen su posición respecto a la memoria.

La relación con la memoria de la dictadura ha transitado, por un lado, como señala Nelly Richard, por el brutal ocultamiento comunicacional de los primeros años de la Transición, que asumía la política del consenso con la que se “quiso evitar la polarización ideológica ligada al recuerdo de los extremos, atenuando las inflexiones demasiado bruscas para equilibrar los contrarios bajo el molde supuestamente integrador de un ‘nosotros’ falsamente reconciliado” (Richard, 2004: 11) y, por otro, la sobre exposición e hipermediatización de los medios bajo una operación contraria al silenciamiento “que más que reparar la deuda de una omisión, sugirió un acuerdo entre el gobierno y los medios para despedir el pasado molesto en la clausura final de un ciclo histórico (...)” (Richard, 2004: 12).

Las ideas planteadas por Nelly Richard en la presentación de la publicación de los textos que participaron del *Coloquio Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, advierten que, en la conmemoración de los 30 años, mediante la simpleza de la repetición de imágenes del Golpe y la trivialidad del consumo informativo, se intentó liquidar “lo pendiente de un pasado incompleto” (Richard, 2004: 12). Así, se podía seguir sin la carga de ese pasado incómodo construyendo un presente-futuro sobre la base de la negación antagónica en la perspectiva de perpetuar la hegemonía neoliberal.

Lo acontecido durante la reciente conmemoración en el año 2013 de los 40 años del Golpe militar, no difiere demasiado de lo recién expuesto a propósito de los mecanismos utilizados por los canales oficiales. Una de las diferencias sustanciales hace relación con el contexto social y político en el que se inscriben: la potencia de un incipiente pero innegable disenso.

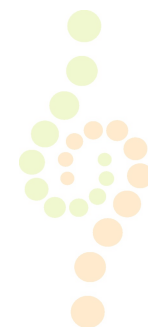
Muchas fueron las reflexiones intelectuales y prácticas artísticas, además de la infinita cantidad opiniones desde la política, en torno a este hecho.

En una especie de obsesión por la memoria (como clausura), las políticas de consenso encuentran en la conmemoración de los 40 años del Golpe el escenario perfecto para rearticular su discurso.

Para el sociólogo español Jesús Ibañez, hay dos modos de resolución de los conflictos: uno cerrado (el consenso), otro abierto (el disenso). “El consenso es solución cerrada (...) Sólo nos podemos poner de acuerdo en nada. El consenso implica falta de información (...) Hay consenso cuando todos responden lo mismo. (Todos son responsables)” (Ibañez, 1997: 83).

El disenso, al contrario que el consenso, planteará una solución abierta. “Cuando algo es necesario e imposible, hay que cambiar las reglas del juego: para inventar nuevas dimensiones” (Ibañez, 1997: 83).

Para Rancière, el consenso es una palabra que da cuenta de nuestros tiempos, a la que añade una significación distinta a la simplificación de la política de los acuerdos: el consenso “significa un modo de estructuración simbólica de la comunidad, que evacúa el corazón mismo de la comunidad, es decir, el disenso. En efecto, la comunidad política, en sentido propio, es una comunidad estructuralmente dividida, no solamente dividida en grupos de intereses o de opiniones, sino respecto de sí misma: un pueblo político no es nunca la misma cosa que la suma de una población” (Rancière, 2005: 28).



Es decir, el consenso niega el aspecto fundamental de lo político (como lo entiende Ch. Mouffe), clausura la relación antagonica constitutiva de las sociedades.

Si el consenso es una contracción, el disenso será una expansión. Si el consenso produce la certeza, el disenso la duda. Si en el consenso, el ganador es la idea dominante; en el disenso, todos podemos ser ganadores. Si el consenso evita el conflicto, la lucha de clases, los antagonismos; el disenso los expone y problematiza.

Numerosos fueron los insumos intelectuales, culturales y artísticos (grandes exhibiciones, instalaciones, congresos, ediciones, testimonios, seminarios, prácticas escénicas, etc.) que emergieron a propósito de la conmemoración de los 40 años del golpe militar. Importante resulta abrir la reflexión y discusión en torno a éstos, puesto que exceden los límites de la conmemoración y se constituyen como discursos teóricos y sensibles que construyen imaginarios para nuestro presente social y político, desde dos perspectiva antagonicas: el consenso y el disenso.

Una de las acciones de activismo artístico que emerge en este contexto conmemorativo, y se levanta desde la perspectiva del disenso, es la propuesta del colectivo Todos Trabajando: *Muertes invisibles: memorial presente*.²

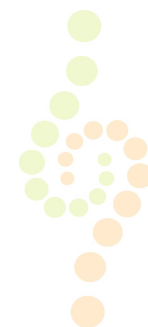
Los días 9 (en el Museo de la Memoria), 10 (en Avenida R. Cumming c/ Alameda) y el 11 (en la Plaza Brasil) de septiembre de 2013, se realizó la instalación-memorial: *Muertes invisibles: memorial presente*. Esta intervención –que se plantea como un museo itinerante- visibiliza las alrededor de 80 muertes a manos de la violencia de Estado en el periodo de la postdictadura.

El primer rasgo singular de esta acción es la toma de posición desde su punto de partida: no utiliza como material el trozo histórico de los 40 años de la edificación de la continuidad trágica (1973-1990), sino que se *distancia* de ellos para traspasar los límites aceptados (la dictadura) e instalarse en el cuestionamiento brutal de la democracia (1990 hasta la fecha), dando cuenta de que la continuidad del proyecto neoliberal instalado por la dictadura militar ha sido posible por la continuación de la lógica de la violencia de Estado frente a disidencia. Tanto el impulso inicial como el dispositivo (Museo Itinerante) de *Muertes invisibles: memorial presente*, se generan desde una operación de *distanciamiento*, la que sería para G. Didi-Huberman “la toma de posición por excelencia” (Didi-Huberman, 2008: 75). La intervención se distancia (toma posición) de los límites históricos a visitar en la conmemoración y, con la cita de la figura del museo, se distancia también de éste como espacio en el que los objetos artísticos son sustraídos de la historia y de su constitución en relación a los antagonismos, y se lo dota de vida y contradicción en el mismo transcurrir cotidiano de los sujetos.

La estructura de este Memorial itinerante es un módulo de aproximadamente 2x3 metros, con un texto inaugural³ en su entrada que explica las razones políticas de la

² Enlace del video de la intervención disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NUGPIGyJXOw>. Fecha de consulta, 20/11/2014.

³ Extracto del texto inaugural “Muertes invisibles: memorial presente”, de Matías Catrileo: “A 40 años del golpe militar fascista, sin duda, no podemos olvidar ni perdonar los asesinatos, secuestros, torturas y desapariciones que se vivieron en nuestro país entre 1973 y 1990. (...) Pero no es sólo ésta la herencia que nos dejó Pinochet y la derecha tradicional. El destino de Chile fue trazado a través de una Constitución antidemocrática, aprobada a través de un fraudulento plebiscito organizado por la dictadura militar en 1980 y reafirmada por la Concertación, condenando a nuestros pueblos a padecer toda la violencia de un modelo económico inhumano. (...) La lógica de la violencia en las políticas de Estado en defensa de los intereses empresariales nacionales y transnacionales continúa. Aylwin, Frei, Lagos, Bachelet y Piñera han defendido la democracia neoliberal mediante una fuerte represión y persecución policial a todos los que se levantan resistentes a un sistema que imposibilita la vida. Allanamientos, abusos,



intervención y que termina con la siguiente frase del activista mapuche Matías Catrileo, asesinado durante el primer gobierno de Michelle Bachelet el 2008: “Un Estado que se dice democrático, un gobierno que se dice democrático no puede estar torturando... Bachelet está torturando igual que en dictadura”.

La interpelación a quién en ese momento era candidata presidencial es evidente y abre una herida oculta materialmente incontestable. No hay estrategia ni justificación política que soporte la muerte.

En las caras internas del Memorial hay rostros de asesinados y asesinadas, cuadrados vacíos, nombres de personas indicando su año de muerte y una cita del dirigente sindical asesinado el 21 de febrero del 2013, Juan Pablo Jiménez: “Nosotros nos tenemos que juntar, que unir, así nos vamos a hacer grandes, compañeros”.

En la cara en que se encuentran los rostros de las y los asesinados también están los marcos vacíos de aquellos cuya imagen no fue posible rastrear, frente a ellos, están los nombres que debieran corresponder a los rostros y a los ausentes, pero no sabemos de quién es cada nombre. Esta operación discontinua de la identidad proyecta una idea de disidencia común transparentando que el problema es la violencia como política y no el crimen individual y aislado. Una imagen presente mediante la ausencia de un rostro velado que evidencia el carácter oculto de esta lista de muertes que nadie quiere ver. La materialización de la ausencia como descubrimiento de la violencia archivadora secreta. Esta operación se configura como un sobresalto de la memoria cristalizada en el consenso, una inquietante retrospectiva de la herida histórica de la dictadura mediante las imágenes ocultas del presente.

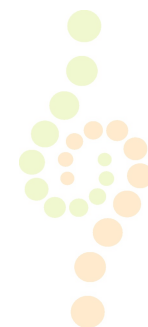
“*Muertes invisibles: memorial presente*” articula una memoria activa y disidente puesto que evidencia “La mera sucesión cronológica entre el antes (dictadura y transición) y el después (transición y postransición) describe un tiempo *simple* que sólo deja conforme a la historia lineal, mientras que el tiempo de la interpenetración entre el ya-no (pasado) y el todavía-no (futuro), que se nutre de la coexistencia de lo disímil, es un tiempo *compuesto*: el tiempo de un presente expuesto a los saltos y desfases de una linealidad quebrada” (Richard 2010: 15).

Así pues, la intervención no se cuenta por hitos cronológicos, datos precisos, recuerdos nítidos, sino a través de fragmentos de una historia discontinua, entre la huella de rostros presente y ausentes, nombres y fechas en discontinuidad que formulan una operación de simultaneidad para mostrar la violencia de Estado como política permanente que permite la aplicación de la economía neoliberal en Chile.

El concepto *Contra monumentos*, de Leonor Arfuch, describe las prácticas que “desafían entonces toda pasividad contemplativa y facilidad catártica, llamando a un involucramiento existencial, a recordar más bien la tensión irresuelta” (Arfuch, 2008: 86), en tanto señala la condición divisoria de la memoria crítica y no la plenitud compensatoria del recuerdo resuelto del pasado.

Nelly Richard plantea que:

detenciones y asesinatos defienden el proyecto neoliberal impuesto por el dictador. He aquí un pequeño homenaje, a los caídos y caídas entre 1990 y 2013. Por ellos y ellas: ni perdón ni olvido.” “*Un Estado que se dice democrático, un gobierno que se dice democrático no puede estar torturando... Bachelet está torturando igual que en dictadura*”. Texto completo disponible en: <http://todostrabajando2009.blogspot.com/search?updated-max=2013-11-05T16:04:00-08:00&max-results=7>. Fecha de consulta: 20/11/2014.



(...) la ‘crítica de la memoria’ no sólo debe encargarse de revisar y discutir las huellas del pasado archivado por la historia para reanimar contra-interpretaciones de lo sucedido y lo relatado que se mantengan refractarias a la canonización de los hechos y sus versiones legitimadas. Le incumbe también a la ‘crítica de la memoria’ descifrar los silenciamientos, las reservas, las omisiones y las negaciones, los *lapsus* que desfiguran o socavan la representación histórica con su pasado turbulentamente ubicado en el fuera-de-archivo de las narrativas institucionales y, también, de las disciplinas académicas (Richard, 2010: 18).

Es justamente en esa zona de riesgo de la crítica de la memoria desde donde se sitúa este Memorial del presente: dismantela los silenciamientos de un presente democrático cuya relación indisoluble con el pasado histórico resulta insoportable para la continuidad de su proyecto país. Esta intervención crítica devela que “la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido con ella” (Benjamin 2008: 39), puesto que interrumpe e interpela las memorias oficiales que tienden a unificar la comprensión de un pasado aislado, sin presente, transparentado lo que no se quiere ver, lo que no se puede ver.

Ahora bien, cuando las imágenes se representan se ponen pensamientos que los activistas/artistas no han pensado y la imagen que presenciamos no es total ni unitaria sino que emerge como un trazado de constelaciones.

¿Cómo podemos indagar en los pensamientos no pensados de una imagen inscrita en el activismo artístico en la que su carácter crítico es explícito y, por tanto, se *presupone* cerrado y unitario?

La primera pista que nos permite mirar lo no pensado de una imagen es justamente mirar y pensar fuera de ella.

La relación entre pasado y presente se mantiene activa en toda la intervención, en tanto que la imagen presente y ausente de los rostros de los y las asesinadas en democracia cita la forma de representación del activismo por los Derechos Humanos en dictadura, a la búsqueda de los detenidos desaparecidos. Lo anterior provoca una inquietante imagen de pasado y presente cuando vemos el rostro de José Huenante, el primer detenido desaparecido (desde el 2005) en la postdictadura.

Esta temporalidad difusa de la memoria que provoca identificaciones compartidas pero a la vez distanciadas, muestra la violencia de Estado como dispositivo de control y dominación en dictadura y en democracia, abriendo un campo de análisis crítico que no pretende igualar las políticas ni las violencias entre ambas, sino más bien remover la memoria oficial de la políticas de consenso y dotar de un punto de vista crítico al ejercicio de la memoria.

Según esto, la cita de la fotocopia emancipa a los rostros que han sido clausurados por las políticas de la memoria de consenso. Walter Benjamin, en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, señala que “Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario” (Benjamin, 1989: 3). Este carácter de reproducción técnica borrea dos veces la autoridad plena de lo auténtico: por un lado, en su carácter mismo de reproducción de la imagen de un rostro y, por otro, en el desplazamiento de la

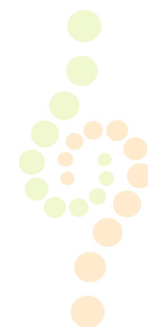


imagen institucionalizada (que manifiesta autoridad) de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y que ha ido construyendo una cierta identidad cerrada que da cuenta de sus prácticas políticas.

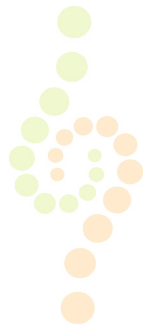
Muertes invisibles: memorial presente desencaja esa representación del detenido desaparecido y se inscribe siguiendo la huella de la acción de Hernán Parada durante la dictadura militar, en la que utiliza como máscara la fotocopia del rostro de su hermano desaparecido haciéndose fotografiar con ella en distintos lugares de Santiago. Si bien esta acción manifiesta una inscripción más abiertamente desde el terreno del arte (por el señalamiento que se hace de ella) que la acción antes mencionada, la circulación de este trabajo no se redujo en ningún caso a los espacios del arte, sino que se expandió hacia los territorios de la lucha social, estableciendo su significación –como plantea Benjamin- por encima del ámbito artístico, por tanto, atrofiando su aura.

No me interesa establecer un paralelo o una correspondencia estética, ni menos señalar la potencia artística de una y la otra, sino trazar lo que a mi juicio se constituye como una posible apertura de la imagen ya que, en ambos casos, se expande el territorio de la imagen fotocopiada del detenido desaparecido, generando una red de imágenes emancipadas.

Estas imágenes, particularmente la imagen de *Muertes invisibles: memorial presente*, no daría cuenta de la catástrofe que fue el golpe de Estado, puesto que no se generan desde el supuesto de totalidad ni de unidad. Al situarse la imagen desde la apertura, nos plantea que la tragedia es la continuidad y que el Golpe fue la edificación de ese continuo, al igual que -aunque con otros procedimientos- la violencia de Estado en nuestros tiempos frente a quienes se levantan como disidentes.

Para Didi-Huberman, “tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro” y “para saber hay que tomar posición (...) Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez.” (...) Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanzar” (Didi-Huberman, 2008: 11-12). Es decir, es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión, y es esta perspectiva en la que se inscribe la intervención del colectivo Todos Trabajando, generando una imagen crítica que excede lo que se pensó de sí misma e intentando recortar, interrumpir, contrastar y suspender la tragedia de la continuidad.

Así entonces, la intervención anti contemplativa *Muertes invisibles: memorial presente* del colectivo Todos Trabajando, remese con su reclamo a la memoria cristalizada de un presente ficcionado y satisfecho que pretende convencernos de que lo dejemos tal cual, proponiendo una memoria disidente del consenso que abre posibilidades para ver e imaginar nuestro presente y devenir.



Bibliografía citada

ARFUCH, Leonor (2008); *Crítica cultural entre política y poética*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

BENJAMIN, Walter (1989); *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.

_____ (2008); *Tesis Sobre el concepto de Historia y otros fragmentos*, D.F. Itaca, México.

COLECTIVO TODOS TRABAJANDO (2013); Disponible en: <http://todostrabajando2009.blogspot.com/search?updated-max=2013-11-05T16:04:00-08:00&max-results=7>. Fecha de consulta, 28/092014.

DIARIO LA TERCERA (2014); “Escalona pide perdón por ‘ser parte de la polarización’ en los años previos al golpe de Estado”. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/politica/2013/09/674-540856-9-escalona-pide-perdon-por-ser-parte-de-la-polarizacion-en-los-anos-previos-al-shtml>. Fecha de consulta, 29/08/2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008); *Cuando las imágenes toman posición*, A. Machado Libros, Madrid.

IBÁÑEZ, Jesús (1997); “Algunas reflexiones fundamentales: Consenso/Disenso”, en *A contracorriente*, Editorial Fundamentos, Madrid, pp. 80-85.

RANCIÈRE, Jaques (2005); *El viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, Santiago.

_____ (2009); *El reparto de lo sensible. Estética y política*, LOM, Santiago.

_____ (2010); *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.

RICHARD, Nelly (2004); “Presentación”, en *UTOPIÁ(S) 1973-2003 Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Universidad Arcis - Academia de Extensión Académica y Cultural, Santiago, pp. 11-16.

_____ (2010); *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Universidad Diego Portales, Santiago.

S/D (2012); *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Reina Sofía, Madrid.

