



Figuras de la ausencia. Narrativas y estéticas de la desaparición forzada en Chile¹

por Jaume Peris Blanes

RESUMEN: En este trabajo se describen algunas de las operaciones de representación a través de las cuales se han generado, a lo largo del tiempo, narrativas y estéticas en torno al impacto de la desaparición forzada en Chile. A partir del análisis de textos poéticos, el artículo describe un paisaje social caracterizado por la presencia de nombres sin cuerpo y de cuerpos sin nombre. Analiza en relación con ello tres tendencias mayores en los intentos de dar forma al impacto de la desaparición, a través de la puesta en relación de imágenes fotográficas, textos literarios, propuestas artísticas y narraciones audiovisuales. En primer lugar, se acerca a aquellas estéticas que hacen de la ausencia del cuerpo el elemento en torno al que pivota la representación: figuras de la ausencia y el vacío, que llenan las imágenes y narrativas de espacios por llenar, de

¹ Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación *Representaciones Contemporáneas del Perpetrador de Violencias de Masas: Conceptos, Relatos e Imágenes* (HAR2017-83519-P) y *De espacios de perpetración a lugares de memoria. Formas de representación* (PROMETEO/2020/059). Debe también mucho a los debates en torno al concepto y las estéticas de la desaparición generados en el seno del proyecto *Desapariciones. Estudio en perspectiva transnacional de una categoría para gestionar, habitar y analizar la catástrofe social y la pérdida* (CSO 2015-66318-P).



huecos y lagunas. En segundo lugar, y siguiendo algunos de los planteamientos de Gatti (*Identidades*) apunta al modo en que algunas de estas narrativas tratan de recomponer ese quiebre entre nombre y cuerpo, operando una recomposición simbólica, y también a la forma en que otras nos hablan de la imposibilidad de esa recomposición. En tercer lugar, alude a las estéticas que recurren a una clave fantasmal o espectral para dar cuenta del complejo lugar de los desaparecidos, y de la presencia de su ausencia, en el campo social y cultural chileno.

ABSTRACT: This paper describes some of the representational operations through which, over time, narratives and aesthetics have been generated around the impact of forced disappearance in Chile. Based on the analysis of poetic texts, the article describes a social landscape characterized by the presence of names without bodies and bodies without names. In relation to this, it analyzes three major trends in attempts to give form to the impact of disappearance. First, it approaches those aesthetics that make the absence of the body the element around which representation pivots: figures of absence and emptiness, which fill images and narratives with spaces to be filled, with gaps and lacunae. Secondly, and following some of Gatti's (*Identidades*) approaches, it points to the way in which some of these narratives try to recompose that break between name and body, operating a symbolic recomposition, and also to the way in which others tell us about the impossibility of that recomposition. Thirdly, alludes to the aesthetics that resort to a ghostly or spectral key to account for the complex place of the disappeared, and the presence of their absence, in the Chilean social and cultural field.

PALABRAS CLAVE: desaparición forzada; Chile; detenido-desaparecido; estéticas de la desaparición; memoria

KEY WORDS: enforced disappearance; Chile; aesthetics of disappearance; memory; detained-disappeared

En un texto ya clásico de la crítica cultural en Chile, Nelly Richard aludía al modo en que en la postdictadura chilena se anudaba la memoria individual y colectiva “a las figuras de la ausencia, de la pérdida, del desaparecimiento. Figuras rodeadas todas ellas por las sombras de un duelo en suspenso” (*Residuos* 35). Aludía, así, a cómo la cultura trataba de dar forma sensible al impacto social y afectivo producido por la perpetración de violencia masiva de la dictadura civil militar (1973-1989) y, muy especialmente, por la estrategia represiva de la desaparición forzada. Este trabajo aborda algunas de las tendencias centrales de ese esfuerzo cultural, poniéndolo en relación con el modo en



que las ciencias sociales han descrito los efectos de la desaparición forzada en la comunidad.

En Chile, la desaparición forzada constituyó una herramienta represiva del poder dictatorial que produjo un impacto profundo y duradero en la sociedad, en combinación con otras formas de violencia, muy especialmente la tortura, que se dieron en los centros de detención y en la amplia variedad de espacios de perpetración de violencias que surgieron desde el momento posterior al golpe de Estado de septiembre de 1973 (Padilla Ballesteros). La Comisión Nacional por la Verdad y la Reconciliación distinguió entre dos tipos fundamentales de desaparición, relacionados con los diversos ciclos de represión de la dictadura civil militar. El primero tuvo lugar en los meses posteriores a septiembre de 1973 en los que la desaparición de los cuerpos sirvió para encubrir crímenes y ocultar los cuerpos, pero de un modo no centralizado, sino en el contexto de violencia indiscriminada y masiva que caracterizó a los primeros meses de la dictadura. El segundo tuvo lugar entre 1974 y 1977, obedeció a una clara planificación, fue organizado y centralizado por la DINA y mostró una “voluntad de exterminio dirigida sistemáticamente y por motivaciones políticas, en contra de ciertas categorías de personas” (*Informe 19*).

Dos lógicas diferentes, coherentes con las dinámicas de la violencia en cada uno de los dos periodos, pero que tuvieron un similar resultado. En ambos casos la desaparición forzada de personas generó un impacto radical en las comunidades afectadas, que abarcaban diferentes estratos y tipologías sociales, debido al apoyo socialmente transversal que había tenido el gobierno de Allende. Sus efectos psicosociales han sido estudiados con precisión por Paz Rojas (2009), María Isabel Castillo (2013) o Elizabeth Lira (2016), que subrayan el impacto devastador de las desapariciones en los mundos sociales y emocionales de los familiares de detenidos desaparecidos. Un impacto relacionado con la imposibilidad de gestionar la pérdida a través de los cauces tradicionales ya que, como ha investigado Da Silva Catela para el caso argentino, la desaparición supone una experiencia de la pérdida carente de cuerpo, de sepulcro y, en última instancia, carente de la propia muerte; una experiencia, pues, que deja en suspenso e imposibilita las formas tradicionales del duelo (*Flores 113-158*).

En este trabajo se describen algunas de las operaciones de representación a través de las cuales se han generado en Chile, a lo largo del tiempo, narrativas y estéticas en torno al impacto de la desaparición forzada. No se limita al campo autónomo del arte y la literatura, sino que trata de detectar una imaginación estética y narrativa común que atraviesa tanto a los movimientos sociales de defensa de los Derechos Humanos como a algunas de las prácticas poéticas, narrativas, cinematográficas y fotográficas que parten de las luchas de los primeros para tratar de dar forma sensible a sus reclamos, experiencias e imaginarios en torno a la desaparición forzada.

Lo hace a través de un argumento que puede descomponerse en cuatro tiempos. En primer lugar, partiremos de dos poemas y su modo de representar la desconexión entre nombre y cuerpo (Gatti, *Identidades*) que opera en la mecánica de la desaparición.



Desde ese punto de arranque exploraremos tres tendencias cruciales de representación en las que la convulsión generada por la desaparición se conjuga de diferentes formas. En segundo lugar, nos acercaremos a aquellas estéticas que hacen de la ausencia del cuerpo el elemento en torno al que pivota la representación: figuras de la ausencia y el vacío, que llenan las imágenes y narrativas de espacios por llenar, de huecos y lagunas. En tercero, abordaremos el modo en que algunas de estas narrativas tratan de recomponer ese quiebre, entre nombre y cuerpo, operando una recomposición simbólica, y también a la forma en que otras nos hablan de la imposibilidad de esa recomposición. En cuarto lugar, analizaremos las estéticas que recurren a una clave fantasmal o espectral para dar cuenta del complejo lugar de los desaparecidos, y de la presencia de su ausencia, en el campo social y cultural chileno.

CUERPOS SIN NOMBRE, NOMBRES SIN CUERPO

Detengamos la mirada, para comenzar, en dos poemas que no forman parte del canon, sino que pertenecen a zonas marginales del campo literario, escritos por autores de una relevancia menor pero que, sin embargo, permiten observar cómo cristalizan en ellos imaginarios compartidos en su época en torno al impacto de la desaparición forzada. El primero de ellos, de Bernardo Chandía Fica, se titula “¿Quiénes son?”.

¿Por qué están ahí desparramados
como la mala hierba?
Un fémur, un cráneo con un agujero en la nuca,
un poco de polvo,
más y más huesos sin nombre
sin nicho de mármol, sin flores en la tumba...
Sólo polvo, rocas, huesos sin título.
(Chandía Fica, en Goldschmidt Wyman 283)

Chandía aludía así a una materialidad –los huesos– relacionada con el cuerpo humano, pero que parece haberse salido de esa categoría. Nos habla, así, de una realidad dislocada: de la presencia de cuerpos (o trozos de ellos) desconectados de la identidad que podría dotarlos de sentido. Desvinculados del nombre de la persona a la que pertenecieron, aparecen como los restos de una violencia que ha deshecho ese vínculo, entre cuerpo y nombre, que aseguró en otro tiempo la identidad del sujeto (Gatti, *Identidades*). Así, separados de una biografía, de una identidad y de un sentido, esos restos físicos no son más que “mala hierba”, “polvo”, “rocas”, “huesos sin título”: una mera materia sin sentido allí donde en otro tiempo hubo un sujeto y una identidad.

El poema de Chandía, lacerante en su concreción, apunta a uno de los elementos que golpeó a la sociedad chilena a lo largo de la dictadura de Pinochet y en los años siguientes: el descubrimiento de cuerpos que carecían de identidad, a los que el nombre



les había sido despojado. Cadáveres flotando en el río Mapocho, cuerpos tirados en la carretera, en los primeros momentos de la dictadura; más tarde fosas repletas en los hornos de Lonquén (1978), en Pisagua (1990) o en el Patio 29 del Cementerio de Santiago (1991). En esos y otros momentos la sociedad chilena se vio sacudida por la aparición de cadáveres que, desvinculados de una identidad, solo eran legibles como enigma o como el resto desvinculado de algo que en otro momento fue sujeto, vida y entorno familiar.

Esa lacerante aparición de cuerpos sin nombre era el reverso de una experiencia que atravesó a cientos de familias que fueron afectadas por las políticas de desaparición forzada de la dictadura, y de la que da cuenta el siguiente poema de Josefina Miranda, dedicado a las madres de los detenidos desaparecidos.

Encadenada
a los años del dolor
rehúyes mostrar el llanto.
Te arrancaron el hijo (...)
El amado desapareció.
La hija fue crucificada. (...)
Oh, Dios, dónde
En qué arena
En qué antro
En cuál camino
En qué tumba.
Dónde.
Dónde encontrarlo.
(Miranda "A la madre del desaparecido", en Goldschmidt Wyman 339).

Miranda trataba de dar forma en su poema al impacto emocional y social de la extracción de un sujeto del espacio de la vida, del derecho y de la sociedad. Alguien cuya identidad –marcada aquí a través de las relaciones familiares: hijo, amado, hija– permanecía incólume, pero que ya no encontraba el cuerpo en el que anclarse pues este, literalmente, había desaparecido. Un nombre, pues, al que le había sido extirpado el cuerpo.

Estos dos poemas nos hablan, pues, de un paisaje social, el generado por la desaparición forzada, golpeado por la aparición de nombres sin cuerpo y cuerpos sin nombre, marcado por lo que Gabriel Gatti, al referirse a los mundos de la desaparición, define como una "catástrofe de la identidad":

lo que la desaparición forzada de personas destroza es precisamente esa idea establecida de identidad pues hace que aparezcan a trozos esas cosas que la soportan en su versión moderna. El despedazamiento primero es el de la que se lee como unidad ontológica del ser humano, la que reúne un cuerpo y sólo uno con un nombre y sólo uno: el cuerpo se separa del nombre ("Decálogo" 29).



Esa violenta sacudida de los elementos que tejían la identidad ciudadana produjo innumerables consecuencias. Las psicológicas y sociales han sido estudiadas por Paz Rojas, Antonia García de Castro y María Isabel Castillo en el caso chileno y por Ludmila da Silva Catela en el argentino. Deseo centrarme aquí en una consecuencia menos visible, pero igualmente crucial: la experiencia de un vacío de lenguaje, caracterizada por la percepción de la insuficiencia de las categorías heredadas para pensar, expresar y dar forma a los efectos de la desaparición.

Antonia García Castro ha analizado con rigor el modo en que los familiares de los desaparecidos en Chile se enfrentaron a ese vacío y junto a la Vicaría de la Solidaridad articularon un nuevo espacio de sentido para comprender lo que les estaba pasando, que era el efecto de una nueva forma de represión, un tipo específico de violación de los derechos humanos para la que hubo que crear una categoría nueva. Efectivamente, señala García Castro, fue “la constitución de un estatuto de desaparecido lo que permite a las familias reconocerse como personas enfrentadas a una misma situación” (81). Se trató, pues, de un formidable trabajo de imaginación social y jurídica (Gatti, *et al.* 148) que consiguió construir una categoría, un léxico y una sintaxis para expresar un dolor que hasta el momento carecía de marcos para ser comprendido. Didi-Huberman, en sus conocidos trabajos sobre las imágenes del Holocausto, conceptualizó la maquinaria del exterminio como una maquinaria de “desimaginación”, en la medida en que la destrucción de los cuerpos, pero también de los recintos del crimen, formaban parte de una estrategia destinada a hacer inimaginable lo ocurrido en los campos de exterminio. Podemos pensar la estrategia de desaparición forzada, que se basa en el ocultamiento permanente del cuerpo del delito y, por tanto, de las violencias aplicadas sobre él, desde esta lógica. Es por ello que ese trabajo de imaginación social por parte de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y la Vicaría de la Solidaridad (Díaz y Gutiérrez) fue tan importante, dado que consiguió situar una categoría hasta entonces inexistente para explicar un tipo de violencia novedoso y, de esa forma, hacerla imaginable. Con el tiempo, llegó a generar categorías jurídicas y cambios sustantivos en la legislación internacional que llegarían a ser cruciales para tratar esa nueva modalidad del crimen de masas.

Nuestra hipótesis es que ese trabajo de imaginación social incorporó en su seno un trabajo igualmente intenso de imaginación estética. Con *imaginación estética* no nos referimos a las prácticas limitadas a la esfera de lo artístico, sino al esfuerzo colectivo por reinventar las formas sensibles necesarias para expresar esa nueva realidad (Peris Blanes). Dicho de otro modo, la construcción de una nueva categoría, la *desaparición forzada*, para nombrar las nuevas formas represivas, y de una nueva figura social, el *detenido desaparecido*, estuvo acompañada de una renovación de los lenguajes (visuales, narrativos, argumentativos...) con los que los efectos de esa nueva violencia pudieran expresarse. Ese trabajo se realizó desde el interior de los movimientos sociales de defensa de los derechos humanos y fue proyectándose con el tiempo a su exterior: las operatorias desplegadas en ellos fueron migrando a otros espacios –el de las artes



visuales, el cine, la literatura– donde se desarrollaron, exploraron y entraron, en ocasiones, en proceso de reapropiación por parte de los propios movimientos. La historia de esas circulaciones, migraciones y trasvases entre la producción estética de los movimientos sociales y la esfera artística está por hacerse, y también la de los espacios de cruce, tensión e indeterminación entre ellas. En lo que sigue me centraré en tres de las operaciones básicas que atraviesan ese trabajo de imaginación estética que ha tratado de responder a los desgarros producidos por la presencia de cuerpos sin nombre y nombres sin cuerpo que caracteriza a los paisajes sociales marcados por la desaparición forzada.

FIGURAS DE LA AUSENCIA Y DEL VACÍO

El ausente está presente en su ausencia en la vida familiar desde el momento en que desapareció. La vida cotidiana se hace día a día a partir de su ausencia, sin poder prescindir de su falta, pero sin poder vivir activamente su presencia que cada día se hace pasado y configura su pérdida.
(Lira 155)

Los estudios de Elizabeth Lira han caracterizado el grupo familiar de los desaparecidos como un espacio poblado de ausencias y atravesado por la frustración de una búsqueda que nunca llega a su fin. Es por ello que una buena parte de las estéticas de la desaparición han incorporado la ausencia y el vacío como elementos nucleares para la representación posible del desaparecido.

Los movimientos sociales durante la dictadura incidieron desde el principio en esta clave de representación. En un primer momento, articulada a la estrategia, aparentemente inversa, de sobrepresentar los rostros de los desaparecidos. Las fotografías de desaparecidos, sacadas de documentos de identidad o de álbumes familiares trataban de contrarrestar la ausencia de cuerpo oponiéndole la presencia de una imagen que aludía a su existencia singular previa a la desaparición. En palabras de Da Silva Catela, “la foto era una estrategia para individualizar al ser querido de cuyo destino nada se sabía con la esperanza de que alguien lo reconociera y pudiera dar algún dato” (“Invisible” 343). Las composiciones grupales, en las que los rostros de los desaparecidos aparecían yuxtapuestos unas junto a otras, incidían en el carácter colectivo y masivo de la desaparición forzada. No es de extrañar que, por su efectividad, ese tipo de composición visual se consolidara, con el tiempo, como una matriz visual estándar para dar cuenta de las políticas de desaparición en otros contextos muy diferentes. Como señala Longoni, estas composiciones fotográficas “representan a todos los desaparecidos a la vez que cada una de ellas es la huella de una vida en singular” (38). Nelly Richard lo explicaba con palabras certeras:



El drama de la desaparición ha sido emblematizado por el retrato fotográfico en blanco y negro: la foto de los desaparecidos como recordatorio que sus familiares llevan adherido al pecho, la fotografía como técnica que habla de una ausencia a través de un efecto-de-presencia bajo el registro temporalmente escindido de lo muerto-vivo ("Sitios" 13).

Pero como puede verse en la siguiente composición, extraída del libro *¿Dónde están?* publicado por la Vicaría de la Solidaridad en 1978 (Fig. 1), las fotografías de los desaparecidos aparecían puntuadas por espacios en blanco que aludían, por una parte, a la incompletud de la recolección fotográfica –pues eran muchos más los desaparecidos– pero también al espacio de ausencia, vacío y falta que la política de desaparición había dejado.



Fig. 1 *¿Dónde están?* Publicación de la Vicaría de la Solidaridad, 1978.

Esa representación visual del vacío dejado por el desaparecido se convertiría en la operatoria central de otras publicaciones e imágenes, como las que sirvieron para convocar marchas por los desaparecidos en los años 80. En la imagen de la fig. 2, por ejemplo, puede apreciarse claramente esa estrategia de vaciado: una silueta humana se recorta sobre el negro y en su interior, unas palabras dan cuenta de su naturaleza. "Soy una víctima de la dictadura. Me torturaron. Me asesinaron. Me desaparecieron. ¿Me olvidaste?". En relación con ese texto, la estrategia visual formaliza los efectos de la desaparición como una sustracción del campo visual: el desaparecido como un agujero en el espacio de la representación. Esa misma estrategia es la que podemos encontrar, más depurada, en la figura 3, un cartel para la semana internacional por los detenidos desaparecidos de 1988. En ella, contrasta la presencia de una multitud en protesta con el hueco dejado por una de las figuras, que se recorta del grupo y se extrae del campo visual, generando un choque visual que impacta en el espectador. Así se da forma visual a la idea de la presencia de una ausencia, pues el cuerpo que falta es uno más de la multitud, ocupa espacio y tiene claramente forma humana, pero sin embargo ha sido extraído de ella dejando un vacío que reestructura y contamina todo el conjunto.



Fig. 2 Figura utilizada en marchas de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile. Archivo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Fig. 3 Afiche para la Semana internacional por los detenidos desaparecidos, 1988. Archivo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile.

Estas representaciones visuales toman como objeto la forma humana del detenido desaparecido. Pero hay otras que no necesariamente operan de este modo, sino que trabajan con la idea de vacío desde otras coordenadas. Un ejemplo de ello es la serie fotográfica de Cristian Kirby *Lugares de desaparición* (2012), que presenta las imágenes de espacios urbanos en los que algunos detenidos-desaparecidos fueron capturados por la DINA. En esas imágenes la ciudad actual aparece como un espacio de indiferencia, en el que ninguna inscripción señala que constituyó un espacio de violencia. Pero también como un espacio potencial para la inscripción de un recuerdo disruptivo. El recorte fotográfico de espacios cotidianos, su aislamiento y diferenciación del continuo urbano, producen en esa serie una suerte de desautomatización de la mirada: en esa parada de micro, en ese portal, en ese parque, late una historia de violencia que la velocidad y la degradación de la urbe neoliberal ha vuelto ininteligible.

Las imágenes desoladas de esos lugares de desaparición realizan, por tanto, un doble gesto: por una parte, rescatan esos lugares anónimos, no marcados, indiferentes, como espacios de umbral, en los que unas vidas fueron secuestradas y despojadas de buena parte de lo que las hacía humanas; por otra parte, subrayan la ausencia de marcas simbólicas en esos espacios urbanos, dando forma visual a las dinámicas de olvido e indiferencia de la ciudad contemporánea.

Efectivamente, la imagen en sí anodina de un espacio vacío obliga al espectador a cargarla de sentido y a proyectar sobre ella una narrativa de muerte y desaparición que, en rigor, no se halla en la materialidad de la imagen, pero que el espectador ha de proyectar espectralmente sobre ella. Es el espectador, por tanto, y su saber sobre el modo en que la historia impregna esos espacios, quien carga de significación a esas imágenes aparentemente vacías.



Fig. 4 Cristian Kirby. *Lugares de desaparición*.

En todos estos ejemplos la figura de la ausencia y del vacío trata de cifrar, mediante la expulsión del cuerpo del campo visual, los efectos a largo plazo de la política de desaparición forzada: el desaparecido, pues, como una entidad a lo que sólo se puede referir a través de su negación visual y figurativa.

NARRATIVAS DE RECOMPOSICIÓN

La separación entre cuerpo y nombre que señalaba al principio se puede conjugar, sin embargo, a partir de otras claves narrativas. Una de ellas, ligada a los esfuerzos curativos del imaginario humanitario, es la que intenta un proceso de recomposición entre esos dos elementos que han sido violentamente escindidos por la desaparición forzada. Gatti ha hablado al respecto de “melodías en clave de re” (“¿Puede hablar?” 182) que involucran conceptos clave como reconocer, reconciliar, relatar, recordar, rehacer, reequilibrar, reparar... y que apuntan a recomponer ese orden de las cosas que el impacto de la desaparición ha descompuesto por completo.²

Un ejemplo poderoso en la cultura chilena es el documental de Silvio Caiozzi *Fernando ha vuelto* (1998). El título alude a la *vuelta* de aquel que desapareció, Fernando Olivares, cuyo cuerpo habría sido hallado, entre otros muchos más, en el Patio 29 del cementerio de Santiago. Así, la película construye un relato de recomposición de ese vínculo entre cuerpo y nombre que la práctica de la desaparición forzada había eliminado. Y lo hace a partir de una puesta en relato audiovisual del discurso forense. La parte central del documental la ocupa la descripción de los trabajos desarrollados en la

² Gatti ha desarrollado en diferentes textos dos claves fundamentales a la hora de responder a la fractura generada por la desaparición forzada: por una parte lo que define como las narrativas del sentido, que buscan recomponer lo quebrado por la violencia, y por otra las narrativas de la ausencia de sentido, que asumen la imposibilidad de dicho esfuerzo y tratan de reconstruir otras posiciones que no tratan de volver al estadio anterior a la desaparición, sino explorar las particularidades de los mundos de la desaparición (*Identidades*). El planteamiento que sigue debe mucho a esa argumentación.



Oficina de Identificación del Instituto Médico-Legal de Santiago a través de dos médicas forenses que se encargan de la identificación del cuerpo de Fernando. Las escuchamos explicar las tecnologías científicas utilizadas, los métodos de recomposición del cuerpo y las evidencias de la identificación. Incluso el documental adopta un lenguaje visual científico para mostrar la evidencia y el razonamiento por el cual se ha llegado a ella. Me detengo en dos de esas secuencias.



Fig. 5 (*Fernando ha vuelto* 1:43:50 – 1:43:55).

En la primera de ellas, se traza una relación entre dos imágenes, a través de una técnica de superposición y progresivo desvelamiento. La primera nos muestra el rostro de Fernando, antes de su desaparición, en una escena cotidiana; la segunda, que va emergiendo paulatinamente bajo la anterior, representa el cráneo del cuerpo hallado en el patio 29. Contrastan claramente el tono oscuro del cráneo, pura materia despojada de significación, con el tono claro del rostro de Fernando, cuya juventud y jovialidad añaden un carácter trágico a la comparación. La superposición construye, de acuerdo con una retórica científica, una identidad visual entre ambos cuerpos, a pesar de sus diferencias.

La segunda de ellas opera en un sentido similar, pero más nítido si cabe. Se superponen ahora dos imágenes: la del rostro de Fernando, de frente, mostrando una sonrisa abierta y festiva, va dejando paso progresivamente a la del cráneo en la misma posición. Ambas muestran una casi idéntica dentadura, lo que refrenda la voz de las médicas forenses al afirmar: “Para nosotros esto es muy certero porque la dentadura es como la huella dactilar”.

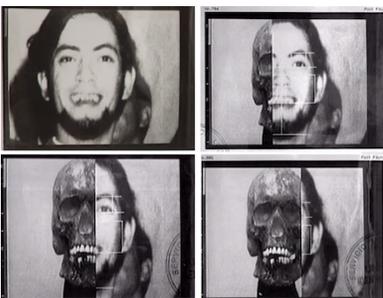


Fig. 6 (*Fernando ha vuelto* 1:44:11 – 1:44:16).

El dispositivo cinematográfico, siguiendo el método y el lenguaje forense, recompone así esa unidad entre cuerpo y nombre. Ese proceso, que acompaña la



narración de las forenses, se ve reforzada por otro efecto de planificación cinematográfica. En una escena crucial, vemos desde diferentes ángulos la reorganización de los huesos hallados para restablecer su figura humana. Efectivamente, parece decirnos la enunciación cinematográfica, allí donde solo parece haber huesos hubo en el pasado un ser humano. Más que eso, la construcción de la escena dispone los elementos de acuerdo con una cuidada organización del espacio y ubica a la mujer de Fernando en una posición frontal con respecto a la cámara, colocando las manos sobre su cráneo: a cada lado del cuerpo, las investigadoras dan explicaciones sobre lo que puede saberse de su muerte a partir del análisis forense. La imagen (fig. 7) es elocuente: la escena parece restituir a los huesos la identidad perdida, articulando el saber científico a la energía afectiva desplegada por sus familiares. La recomposición del vínculo entre nombre y cuerpo se ha realizado: Fernando ha vuelto.



Fig. 7 (*Fernando ha vuelto* 1:51:48).

El tramo final del filme muestra el corolario lógico de ese proceso de recomposición: una vez el cuerpo y el nombre han sido rearticulados es posible el trabajo de duelo y enterramiento que no había sido posible hasta ese momento. La familia, por fin, puede enterrar a Fernando de acuerdo con las ceremonias tradicionales de inhumación y a los rituales del duelo cristiano. Ludmila Da Silva Catela, en sus estudios sobre los mundos sociales afectados por la desaparición forzada, señalaba que la desaparición es una muerte sin cuerpo, sin tumba y, finalmente, sin muerte.³ Una muerte, pues, desquiciada, que imposibilitaba las formas habituales de gestión del duelo y dejaba a los familiares, las más de las veces, instalados en un duelo en suspenso que no se acaba nunca de cerrar. *Fernando ha vuelto* nos narra la salida de ese círculo de

³ Lo explicaba con detalle Elizabeth Lira "La desaparición instala una situación pérdida de un ser querido, de un duelo que no empieza por la muerte que se ignora y se teme, sino por la ausencia causada por una separación traumática, contra la voluntad del sujeto. La negación de toda responsabilidad por parte de las autoridades coloca al familiar en un dilema psicológico y ético. El dilema de experimentar su pérdida como una separación traumática prolongada pero definida como transitoria, versus decidir que la persona ha muerto y que la pérdida es definitiva y absoluta, aunque nadie se haga responsable de su muerte. Este dilema hace que este proceso de duelo haya sido caracterizado como un duelo anormal, como un duelo imposible, como un duelo especial o como un duelo traumático" (Lira 163).



dolor. Es, pues, un relato de victoria, precaria pero sustantiva, contra los efectos de la desaparición.⁴

La hermosa película de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010) realiza un singular gesto con respecto a esa narrativa. De una forma compleja y poética, la narración pone en relación tres procesos de búsqueda diferentes en la árida geografía del desierto de Atacama: por una parte, la del observatorio astronómico, que analiza los cuerpos celestes tal como fueron en el pasado, pues como se señala recurrentemente, la luz que nos llega de ellos es de hace millones de años; por otra, la de los arqueólogos que buscan restos de las culturas precolombinas asentadas en el desierto siglos atrás; en tercer lugar, las mujeres de Calama, madres y familiares de desaparecidos que buscan los restos de sus cuerpos arrojados en el desierto. Tres formas de memoria, por tanto, y de pistas y rastros de lo que ocurrió tiempo atrás, que se conjugan y ponen en relación a partir de un sutil paralelismo narrativo y visual.

En una escena de gran emoción, toma la palabra Violeta Berríos, esposa de un desaparecido, para reflexionar en torno al deseo de recomposición que sostiene su búsqueda:

Tal vez muchos dirán para qué queremos huesos. Yo los quiero. Y muchas de las mujeres los quieren. Cuando a mí me dijeron que había una mandíbula de Mario, yo no la quiero. [...] Yo lo quiero entero. A él se lo llevaron entero, yo no quiero un pedazo. Y no de él solamente, sino de todos (Berríos en *Nostalgia de la luz* 1:01:33 – 1:02:12).

La película incide, así, y a través de otros diálogos y testimonios, en la imposibilidad de la rearticulación identitaria: como efecto del paso del tiempo y de la remoción de las fosas los restos de los desaparecidos están fragmentados, quebrados y dispersos por una geografía hostil. Frente a la posibilidad de la recomposición que narrativizaba *Fernando ha vuelto*, la película de Guzmán parece asumir la imposibilidad de tal reto y apuesta, en su último tramo, por un tratamiento diferente de los huesos de los desaparecidos, esos restos de cuerpos sin nombre que no consigue recomponer. Vinculándolos con la primera de las líneas de búsqueda mostradas en la película, Guzmán traza una continuidad visual entre la materialidad de esos huesos y la de los cuerpos del universo capturados por el telescopio del observatorio (Fig. 8 y 9). No se trata de una relación banal, sino de la inscripción de los restos de los desaparecidos en una línea de interrogación más amplia, que es la que la película abre, en torno a las dificultades de reconstruir el pasado a través de sus huellas en el presente.

⁴ Tiempo más tarde se detectarían errores en la identificación de algunos cuerpos del Patio 29, entre ellos el de Fernando Olivares.



Fig. 8 (*Nostalgia de la luz* 1:06:04 y 1:06:55).

De ese modo, Guzmán parece abordar de otro modo ese vaciamiento de sentido que, en torno a esos huesos, hacía que el poema de Chandía los describiera como “mala hierba” o “huesos sin título”. A partir de su asociación visual, puramente poética, con los cuerpos celestes, Guzmán cambia la escala de la memoria y pone en relación esos fragmentos de cuerpo con una memoria geológica y natural mucho más amplia: como si el enigma de los huesos hallados fuera equivalente al enigma del tiempo cósmico revelado por el telescopio.

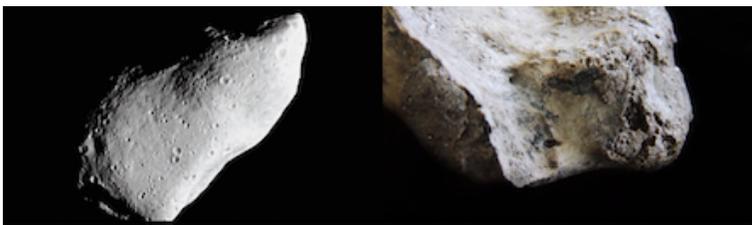


Fig. 9 (*Nostalgia de la luz* 1:06:13 y 1:06:22).

ESTÉTICAS ESPECTRALES

Los anteriores ejemplos daban cuenta de la dificultad de dar forma al dolor de los familiares por la ausencia forzada de sus seres queridos, ligada a la dislocación de las formas tradicionales del duelo y la gestión de la muerte. Al explicar ese proceso, Elizabeth Lira recurre a la imagen del fantasma: “la desaparición forzada instala el fantasma de la muerte cuya verificación no se confirma y permanece latente en su ambigüedad amenazante en la vivencia de las personas vinculadas a la persona desaparecida” (Lira 154). La lógica espectral, de hecho, ha sido una de las claves a partir de las que se ha representado esa permanencia contradictoria del desaparecido – permanece la presencia de su ausencia– en la vida social de los familiares.⁵

⁵ En un lúcido ensayo, titulado *Lugares espectrales*, Santos Herceg ha analizado con detalle la dimensión espectral de los espacios de violencia de la dictadura, también en conexión con la desaparición. Santos Herceg y Pizarro han analizado, también las narrativas fantasmales y los relatos de apariciones y perturbaciones sobrenaturales relacionadas con los espacios de violencia.



La obra del fotógrafo Claudio Pérez nos ofrece un ejemplo poderoso y singular de esa clave estética. En especial aquella que, a partir de la experiencia del Muro de la Memoria, ha desarrollado en los últimos años. El Muro de la Memoria fue un proyecto desarrollado por Claudio Pérez, Rodrigo Gómez y Luis Acosta e inaugurado en 2001 en el Puente Bulnes de Santiago de Chile, frente al memorial erigido en recuerdo del sacerdote catalán Joan Alsina.⁶ El Muro consta de 960 rostros de detenidos-desaparecidos, foto-emulsionados en 1197 –el número oficial de desaparecidos– placas de cerámica de un tamaño de 10 x 15 centímetros en color sepia (Aguilera 236). En sí, el Muro es impresionante por su forma de recuperar el emblema histórico de las luchas contra la desaparición forzada –las fotografías de los rostros de los desaparecidos– y generar con ellos un mural de gran extensión. La búsqueda, recolección y organización de esas imágenes posee un alto valor en sí, que no es posible obviar al contemplar el inmenso mural.

Pero el poco interés institucional por mantener la obra en estado digno ha generado un efecto desolador sobre él. Nelly Richard, en un lúcido análisis prefiguró la posibilidad de su deterioro en el periodo en que el Muro se erigió:

Las imágenes fotográficas de estos retratos fueron impresas en baldosines de cerámica. ¿Cómo no leer en ese gesto material una tensión simbólica entre memoria y desmemoria? Por la naturaleza de su soporte, la cerámica nos habla de huellas, pero también de delezabilidad, de marcas y borradura (“Sitios de memoria” 13).

Efectivamente, las imágenes, sometidas a los rigores de la intemperie, de la lluvia, el viento y las oscilaciones de la temperatura, así como a algunos actos de vandalización, han sufrido un notorio deterioro. Un deterioro, podríamos decir, natural, pero que está ligado, también, a las políticas del olvido de la transición chilena. Las fotografías resisten hoy el paso del tiempo, pero lo hacen mostrando una notable degradación y un proceso progresivo de desvanecimiento.

Por una parte, se trata de un terrible efecto de las políticas de desatención institucional a los memoriales, que ha sumido muchos de ellos en un estado lacerante de abandono. Por otra, ese deterioro creciente permite articular una reflexión sobre el lugar de esas figuras –las de los desaparecidos– en el Chile actual y su creciente condición espectral. Efectivamente, lo que se ve hoy en el muro del Puente Bulnes son emulsiones de un tiempo difícil de ubicar, que parecen haber ido difuminándose en el recuerdo hasta ser difícilmente reconocibles. Imágenes, pues, en las que la forma humana pierde sus contornos y en las que los rostros que en otro tiempo fueron portadores de ilusiones, deseos y proyectos de transformación social son hoy puros espectros en los que somos incapaces de reconocer detalles ni contornos claros.

⁶ Según señala Carolina Aguilera, la ubicación del Muro, en una ubicación de tan poca centralidad es significativa para sus responsables del poco interés de las instituciones del estado por dotarlas de mayor valor.



Fig. 10 Muro de la Memoria Puente Bulnes. Estado actual.

En relación con ese deterioro es que Claudio Pérez ha llevado a cabo un nuevo proyecto fotográfico en el que trata de capturar la degradación material de esas imágenes y su proceso de descomposición y borramiento. Su título, *Necrosis* (2015) apunta claramente a un proceso de muerte celular a causa de un agente nocivo que genera un daño que no es posible detener ni curar. En ese sentido, se propone como una metáfora visual del estado de la memoria en la postdictadura chilena:

Es una obra fotográfica que tiene que ver con la doble o triple desaparición de los detenidos desaparecidos en Chile. El agua fue carcomiendo un sellante que se le puso a las cerámicas, ese sellante se fue llevando las imágenes y empezó a transformar el mural en una suerte de necrosis. La exposición es una reconstrucción de toda la búsqueda y del abandono de este mural, una analogía con la memoria en el país (Pérez, en Donoso Macaya 2).



Fig. 11 Claudio Pérez, *Necrosis*.

Pero además las imágenes de *Necrosis* consiguen dar forma visual al ambiguo lugar de los desaparecidos en la sociedad chilena contemporánea: a ese ambivalente estatuto existencial, en suspenso, atrapado en un entrelugar de ausencia y presencia que caracteriza la desaparición. Se trata de imágenes contradictorias que, por una parte, presentan un carácter restitutivo que las vincula a lo que André Bazin denominó el 'complejo de momia' de la fotografía: la voluntad de fijar imaginariamente la vida propia de un cuerpo (o un rostro) que la muerte iba, antes o después, a arrebatarse. Derrida señaló al respecto que el trabajo del duelo consistía en creer que "en lo queda de él, él



queda ahí" (23), y en este caso es la imagen fotográfica la que se convierte en depósito y repositorio de una presencia que ya no será más. Pero, por otra parte, los rostros de los detenidos desaparecidos, sus figuras de cuerpo entero, parecen desvanecerse sobre un fondo en el que la materialidad de la placa, su rugosidad y textura, va ganando protagonismo. Las imágenes de *Necrosis* potencian así el carácter espectral de esos rostros que parecen habitar otra dimensión del ser y que se contaminan de las texturas degradadas de las baldosas deterioradas.

Así, las imágenes de Pérez participan paradójicamente de una voluntad de duelo y reparación, pero lo hacen subrayando la degradación, el deterioro y la espectralización de esas imágenes que en las últimas décadas se han consolidado como el estandarte visual de los movimientos por los Derechos Humanos: en ellas emergen zonas de sombra, rayaduras vandálicas, agujeros y lagunas que no permiten reconstruir enteramente los rostros ni los cuerpos representados. Lejos de reconfortarnos con la restitución de lo perdido, nos dejan suspendidos ante las emergencias fantasmales que todavía hoy produce como efecto la práctica masiva de la desaparición.

CIERRE EN SUSPENSO

Los ejemplos anteriores forman parte de una constelación mucho más amplia de prácticas y discursos que han tratado de traducir a lo sensible el profundo impacto de la desaparición forzada en la sociedad chilena. Nos hemos centrado en tres de los ejes mayores de ese esfuerzo cultural, partiendo de la idea marco de que la desaparición produce un paisaje de cuerpos sin nombre y nombres sin cuerpo.

En primer lugar, un conjunto de prácticas estéticas y sociales propone lo que podemos denominar figuraciones del vacío y de la ausencia, que hacen alusión a la ausencia de cuerpo del desaparecido a partir de un trabajo estético con los huecos, vacíos y siluetas. Se trata de imágenes, textos y relatos que hacen del desgarramiento entre nombre y cuerpo un punto de quiebre irresoluble: todo el conjunto se ve alterado y desestabilizado por ese elemento que falta y cuyo hueco no se puede llenar.

En segundo lugar, otras prácticas y discursos tratan de superar esa escisión terrible a través de estrategias de recomposición, que trazan el relato de la posible rearticulación de nombre y cuerpo que la desaparición ha separado pero que otros procesos –la investigación forense, la búsqueda de los familiares– pueden volver a juntar. Relatos, por tanto, que dan cuenta de trayectos de restitución y que, si no consiguen, claro, revertir la muerte ni el dolor, sí generan las condiciones para un trabajo de duelo que la propia lógica de la desaparición parecía denegar.

En tercer lugar, otro conjunto de prácticas alude al difícil lugar de los desaparecidos en la comunidad a partir de estéticas espectrales, que tratan de traducir a lo sensible su incierto y contradictorio estatuto. Relatos y discursos, entonces, que ponen el énfasis en el desvanecimiento de la figura del desaparecido, en su



difuminación y en su progresivo borramiento: que aluden, así, a la segunda desaparición de los desaparecidos y a su atrapamiento en las dinámicas contradictorias del recuerdo y el olvido.

Estos tres ejes, siendo centrales, no agotan sin duda las estéticas y narrativas de la desaparición en Chile, y deberán ser puestos en relación con las luchas históricas por imaginar y hacer imaginables los efectos de una forma de represión que, en un primer momento, carecía de marcos para ser pensada, procesada y denunciada. Hemos señalado cómo esa poderosa imaginación social y jurídica estuvo acompañada por un complejo trabajo de imaginación estética: esas mismas luchas generaron repertorios, estilos y procedimientos que desbordaron el campo de los movimientos sociales e impactaron profundamente en los nuevos lenguajes con los que el arte y la cultura tratan de nombrar y dar cuenta de la experiencia de la desaparición forzada. Esos trasvases, desplazamientos, apropiaciones y diálogos entre los lenguajes de los movimientos sociales y de las prácticas culturales deberán ser abordados con detalle en futuras investigaciones. Pero sin duda constituyeron un fecundo laboratorio de imaginación estética y política que produjo la creación de gramáticas nuevas con las que aludir y dar cuenta de la catástrofe de la desaparición.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera, Carolina. *El retorno del monumento. Forma urbana y espacio vivido de la memoria pública de la violencia política en ciudades posconflicto; el caso de Santiago de Chile*. Tesis doctoral. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016.

Álvarez, Catalina y Luciana Hedrera. "Puente Bulnes como lugar de memoria: tipos de apropiación y generación del memorial." *Quaderns de Psicologia*, vol. 15, núm. 2, 2013, pp. 55-62.

Bazin, André. "Ontología de la imagen fotográfica." *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, núm. 2.1, 1965, pp. 3-6.

Castillo, María Isabel. *El (im)posible proceso de duelo – Familiares de detenidos desaparecidos: violencia política, trauma y memoria*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013

Da Silva Catela, Ludmila. "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina." *El pasado que miramos*. Editado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor, Paidós, 2009, pp. 337-361.

---. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. Ediciones Al Margen, 2001.

Derrida Jacques. *Espectros de Marx*. Trotta, 1995.

Díaz, Paola y Carolina Gutiérrez Ruiz. "Resistencias en dictadura y en post-dictadura: la acción colectiva de la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos en Chile." *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, núm. 8, 2008, pp. 187-204.



Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Paidós, 2004.

¿Dónde están? Vol. I. Publicaciones del Arzobispado de Santiago-Vicaría de la Solidaridad, 1978.

Donoso Macaya, Ángeles. "Persistencias del retrato fotográfico." *Atlas. Revista de fotografía e imagen*, 20/06/2016. <https://atlasiv.com/2016/07/20/persistencias-del-retrato-fotografico/>. Consultado el 20 dic. 2021.

Fernando ha vuelto. Dirigida por Silvio Caozzi, Andrea Films, 1998.

García Castro, Antonia. *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile*. Cuarto Propio, 2011.

Gatti, Gabriel. "Decálogo para entender qué son y qué no la desaparición forzada de personas y los desaparecidos." *Fronteras*, núm. 6, 2010, pp. 27-33.

---. *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Prometeo, 2011.

---. "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)." *CONfines de relaciones internacionales y ciencia política*, núm. 2.4, 2006, pp. 27-38.

---. "¿Puede hablar la víctima?: Sobre dos textos para escapar de los encierros humanitarismo." *Nuevo texto crítico*, vol. 29, núm. 52, 2016, pp. 181-190.

Gatti, Gabriel, et al. "Introducción. La desaparición forzada de personas: circulación transnacional y usos sociales de una categoría de los derechos humanos.! *Oñati Socio-legal Series*, vol. 9, núm. 2, 2019, pp. 145-154.

Goldschmidt Wyman, Eva. *Los poetas y el general: voces de oposición en Chile bajo Augusto Pinochet, 1973-1989*. Lom Ediciones, 2002.

Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, Vol. I Tomo 1. Andros impresores, 1996.

Lira, Elizabeth. "Desaparición Forzada Trauma y Duelo: Chile 1973-2014." *Recursos psico-sociales para el post-conflicto*. Editado por Ángela María Estrada Mesa y Catalina Buitrago Murcia. Taos Institute Publication, 2016, pp. 131-168.

Longoni, Ana. "Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos." *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, editado por Emilio Crenzel. Biblos, 2010, pp. 35-57.

López Merino, María José. "El "desaparecido" como sujeto político: una lectura desde Arendt." *Franciscanum*, núm.164, 2015, pp. 67-95.

Nostalgia de la luz. Dirigida por Patricio Guzmán. Atacama productions Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Cronomedia, 2010.

Padilla Ballesteros, Elías. *La memoria y el olvido. Detenidos-desaparecidos en Chile*. Orígenes, 1995.

Peris Blanes, Jaume. "Cultura, literatura e imaginación política. La verosimilitud va a cambiar de bando." *Cultura e imaginación política*, editado por Jaume Peris Blanes. Rilma2 /ADEHL, 2018, pp. 1-24.



Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Cuarto Propio, 1998.

---. "Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo." *Revista de Crítica Cultural*, núm. 23, 2001, pp. 11-13.

Rojas, Paz. *La interminable ausencia: estudio médico, psicológico y político de la desaparición forzada de personas*. Lom Ediciones, 2009.

Santos Herceg, José. *Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Editorial USACH, 2019.

Santos Herceg, José Santos, y Carolina Pizarro. "Cuentos de fantasmas. Persistencia espectral de los centros de detención y tortura chilenos." *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 15, 2020, pp. 315-331.

Verdugo, Patricia y Claudio Orrego Vicuña. *Detenidos-desaparecidos, una herida abierta*. Editorial Aconcagua, 1986.

Jaume Peris Blanes es profesor titular de literatura y cultura latinoamericana en la Universitat de València, en el departamento de Filología Española. Ha dedicado varios estudios a la literatura testimonial y a las culturas de la memoria contemporáneas. Ha publicado al respecto los libros *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile* (2005, Cuarto Propio) e *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria* (2008, Quaderns de Filologia). Es director de *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, editada por la Universitat de València.

<https://orcid.org/0000-0002-0484-5604>

jaume.peris@uv.es