

**Macarena Soledad González Franzani**

*Universidad de Chile*  
franzania@ug.uchile.cl

**Tamara Vicencio Ramírez**

*Universidad Academia de Humanismo Cristiano*  
vicencior@gmail.com

## **La presencia de los ausentes: imagen, medio y cuerpo en la experiencia de imagen de familiares y amigos de detenidos desaparecidos\***

### **The Presence of the Absent: Image, Medium and Body in the Image Experience of Relatives and Friends of Disappeared Detainees**

#### **Resumen**

La presente investigación es resultado de la pregunta por las imágenes de los detenidos desaparecidos de Chile y la relación que mantienen con ella sus familiares y amigos. Como soporte teórico, seguimos la filosofía de la imagen de raigambre germana o Bildwissenschaft, iniciada en la década de 1990, específicamente utilizamos la tríada propuesta por Hans Belting, “imagen-medio-cuerpo” para comprender la agencia de las imágenes. En cuanto a la metodología, recurrimos a la etnografía, indagando en la experiencia de imagen, prácticas y relaciones que mantienen familiares y amigos con sus ausentes. En este sentido, no es un trabajo filosófico, aunque su base lo sea. Sobre esta base, la investigación permite concluir que las relaciones con la imagen dependen de la cercanía en términos de parentesco, de los modos de enfrentar el duelo, pero sobre todo, de las particularidades de los sujetos. A su vez, observamos que las experiencias de familiares y amigos se formula no solo en términos afectivos, sino también políticos. Finalmente, comprendiendo que la Bildwissenschaft nace en el campo europeo, la investigación aporta formulaciones propias de Latinoamérica, pues pone de manifiesto que los casos de la desaparición forzada chilena, exceden en muchos sentidos las prácticas observadas en otros contextos.

**Palabras claves:** Detenidos Desaparecidos, Imagen, Medio, Cuerpo, Fotografía.

---

\* El presente artículo se desarrolló en el marco del proyecto Fondart Folio 544705 del mismo nombre, liderado por Tamara Vicencio, correspondiente a la convocatoria 2020.

### Abstract

The next research came from the question about the images of the disappeared detainees in Chile and the relationship that their family and friends have with its. As theoretical support, we follow the philosophy of the image *Bildwissenschaft*, initiated in the 1990s, specifically we use the triad proposed by Hans Belting, "image-medium-body" to understand the agency of images. Regarding the methodology, we resorted to ethnography, investigating the image experience, practices, and relationships that family and friends maintain with their absentees. In this sense, it is not a property philosophical work, although its basis is. On this basis, the research allows us to conclude that the relationships with the image depend on the closed is the kinship, on the ways of coping with grief, but above all, on the particularities of the person. In turn, we observe that the experiences of family and friends are formulated not only in affective terms, but also in political terms. Finally, understanding that the *Bildwissenschaft* was born in the European field, the research contributes formulations typical of Latin America, because it shows that the cases of Chilean forced disappearance exceed in many ways the practices observed in other contexts.

**Keywords:** Disappeared Detainees, Image, Medium, Body, Photography.

### Introducción

La presente investigación es el resultado de la pregunta por las imágenes y su poder icónico, un poder que, como en el caso de las imágenes de los detenidos desaparecidos de Chile, subvierte el orden que quiso establecer la dictadura cívico-militar (1973-1990) y que en muchos sentidos ha logrado permanecer. La pregunta luego se transforma en una búsqueda por la comprensión de estas imágenes que, en su singularidad, abren un sinfín de posibilidades en cuanto a relaciones y prácticas para las familias, amigos y amigas de quienes fueron arrebatados de su seno poco menos que medio siglo, para seguir ausentes en tiempo presente.

La búsqueda estuvo motivada por lo que las propias familias y amigos han entendido como "porfía" frente al poder de la negación y el olvido. Fotografías<sup>1</sup> forzadas a salir del álbum familiar o la mesita de noche, a veces del portadocumentos, para ir en busca de información sobre una persona con vida familiar y social, pero también política, para pedir ayuda en el Comité de Cooperación por la Paz y luego en la Vicaría de la Solidaridad, pues los agentes de la dictadura les negaban descarnadamente la existencia de hijos, hermanas y padres. Fotos desnaturalizadas de su existencia privada para hacerse pancartas y exigir verdad en las calles y frente a las instituciones, fotografías que con el pasar del tiempo se mantuvieron en dicha exigencia, pese a que las posibilidades del reencuentro se diluían con la evidencia de la muerte.

Con el transcurrir del tiempo, la fotografía pasó a desempeñar un papel de intensidad creciente en la formulación y reformulación de la búsqueda, una intensidad alojada en la relación que existe entre las imágenes, los cuerpos que las guardan en una interioridad y los medios que las hacen visibles para otros.

Como soporte teórico, la investigación se sostiene, en principio, en la propuesta de la filosofía de la imagen de raigambre germana o *Bildwissenschaft*, iniciada en la década de 1990. Se trata de una corriente en la que se cuentan diversos autores, el más relevante para los análisis

<sup>1</sup> Para efectos de este trabajo, entenderemos por fotografía aquellas imágenes de detenidos desaparecidos que los muestran en sus diversos medios, desde el papel fotográfico a la fotocopia, y contextos.

que siguen es Hans Belting, historiador del arte que centrará sus reflexiones y pensamientos en torno a las imágenes en su más profunda relación con los cuerpos, su agencia y poder.

Sin embargo, la investigación ha procurado traer la voz de las y los portadores de la imagen con una metodología antropológica, fundamentalmente etnográfica, que hizo posible indagar en su experiencia de imagen, sus prácticas y su relación con las fotografías de sus ausentes. En este sentido, no es un trabajo filosófico, aunque su base lo sea. La pregunta por los medios de la imagen en el transcurrir del tiempo y las experiencias de familiares y amigos se formula no solo en términos afectivos, sino también políticos.

Comprendiendo, además, que la *Bildwissenschaft* nace en el campo europeo, la investigación también la inquiere y le aporta formulaciones propias de Latinoamérica, pues pone de manifiesto que, al menos en los casos de la desaparición forzada chilena, exceden en muchos sentidos las prácticas observadas en otros lugares y culturas del mundo.

## Metodología

Corresponde realizar aquí una precisión respecto a la metodología y al estatuto disciplinar del presente trabajo. Esta investigación comprende dos disciplinas de trabajo. Por una parte, se trata de una investigación filosófica, que opera con un método interpretativo dirigido a textos que tengan relación con autores asociados a la *Bildwissenschaft* y el análisis de un corpus de imágenes a seleccionar en el transcurso de la investigación; pero a su vez, se trata de un trabajo antropológico, el cual requerirá de entrevistas en profundidad a familiares de detenidos desaparecidos, quienes puedan hablar en primera persona de su experiencia cotidiana con las imágenes que serán analizadas.

En el primer caso, importa el estudio de las formas, la configuración propiamente visual de la imagen que posibilita el surgimiento de sentido, que la imagen tome cuerpo y nos interpele. Recurriremos a la noción de diferencia icónica y al análisis de los contrastes de las imágenes en sus cuerpos mediales (la fotografía) propuesto por Gottfried Boehm, para luego adentrarnos en la experiencia que suscitan en sus familiares, tanto en el espacio privado del hogar como en el espacio público donde reclaman su verdad. Así, y siguiendo la propuesta de Hans Belting, nos interesa principalmente el trato de los familiares con las imágenes y las prácticas asociadas a ellas.

En el segundo caso, debemos entender el carácter etnográfico de la fotografía. Sarah Pink (2001) es una de las antropólogas que ha dedicado su trabajo al vínculo entre la visualidad y la etnografía. En esta búsqueda, la fotografía adquiere un carácter etnográfico dentro de un contexto particular y en relación a un sujeto específico que le da su relevancia. No existe un criterio fijo para determinar cuándo una foto es etnográfica, su importancia o significado depende de razones específicas que involucran contextos históricos, territoriales y culturales. En el caso de las fotografías de detenidos desaparecidos, los usos tradicionales se circunscriben a un ámbito privado, pero que dadas las circunstancias históricas, políticas y sociales, transitan hacia un espacio público adquiriendo una nueva dimensión en su significado y relevancia.

En este sentido, es primordial observar las fotografías que se seleccionen con las familias de los detenidos desaparecidos. Esta observación en conjunto, como parte de nuestra metodología, crea un vínculo particular entre el mundo visual y discursivo. La manera en que las

personas entretejen las imágenes seleccionadas con una narrativa o relato acerca al investigador a los elementos significativos que rodean la fotografía para los sujetos (Pink, 2001, p. 74).

En términos generales, la entrevista surge como una estrategia, empleada por el investigador para tener acceso a lo que las personas piensan o sienten. Es un cara a cara donde se obtiene información sobre aspectos biográficos, opiniones, normas o valores (Guber, 2001).

La entrevista es una situación cara-a-cara donde se encuentran distintas reflexividades pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. Entonces la entrevista es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación. (Guber, 2001, p. 76)

En la entrevista etnográfica o antropológica, se dan tres procesos. En primer lugar, lo que Guber (2001) llama la atención flotante del investigador; en segundo lugar, la asociación libre del informante y, por último, la categorización diferida del investigador. Las preguntas que el investigador realiza, las cuales provienen de sus intereses y de su investigación, funcionan solo como nexos o una suerte de guías que podrán reformularse, si es necesario, en el curso del trabajo de investigación. Respecto de lo anterior, Rosana Guber (2011) señala: “Esta tarea sugiere la metáfora de un guía por tierras desconocidas; el investigador aprende a acompañar al informante por los caminos de su lógica, lo cual requiere gran cautela y advertir, sobre todo, las intrusiones incontroladas” (p. 83). Luego, citando a Thiollent, la misma autora agrega: “El centramiento de la investigación en el entrevistado supone que el investigador acepta los marcos de referencia de su interlocutor para explorar juntos los aspectos del problema en discusión y del universo cultural en cuestión” (Guber, 2011, p. 83).

Este tipo de entrevista reconoce que el entrevistado posee un universo distinto de significaciones, el informante se para desde una perspectiva diferente a la del investigador. Explicitar este supuesto es el punto de partida para comprender una cultura o grupo social en sus propios términos. Los grupos humanos poseen sus propias lógicas que, en la mayoría de los casos, difieren de las lógicas que maneja el investigador.

Para realizar la observación fotográfica en conjunto, la cual contempla una serie de entrevistas antropológicas, se seleccionaron cuatro casos de detenidos desaparecidos, a saber Mario Juica, Mauricio Jorquera, Juan Maino y Alejandro Parada. Esto implicó la realización de un trabajo de campo en profundidad, es decir, acceder a su espacio privado, así como participar de actividades públicas en algunos casos. Los criterios para definir los casos dependieron de los vínculos que pudimos establecer con estas familias. Para ello se tomó contacto con la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile, quienes amablemente cooperaron con datos de familias que pudieran dar su testimonio.

Cada caso presentado proviene de los encuentros con familiares y amigos que nos permitieron adentrarnos en los espacios privados donde habita la imagen fotográfica, adquiere relevancia, presencia y sentido en un contexto en que no hay cuerpo, sino una ausencia que pone a la vista la atrocidad de la dictadura. En una primera instancia se contemplaron dos casos de detenidos desaparecidos, finalmente, se realizaron cuatro casos con un total de quince entrevistas a familiares y nueve entrevistas a expertos antes mencionados (fotógrafos y académicos).

## Aspectos teóricos: *Bildwissenschaft*

La *Bildwissenschaft* tiene su origen a fines de 1980, cuando Gottfried Boehm publica *Was ist ein Bild?* (2006), convocando a la reflexión multidisciplinaria sobre las imágenes. Boehm sitúa la imagen al centro planteando el “giro icónico”, que indaga en la ontología de las imágenes desde una perspectiva relacional (Rubio, 2017). Destaca, además, su crítica a la pretendida superioridad de lo lingüístico por sobre lo visual: “para Boehm el punto de vista tradicional, según el cual lo lingüístico está pensado para dominar a lo visual como forma de significación más potente, no tiene justificación filosófica. Las palabras no son más medio de certeza epistemológica que las imágenes” (Moxey, 2009, p. 16).

Esta corriente dedicada al análisis de las imágenes en sus múltiples variantes, consta de tres grandes líneas de trabajo. Según Ana García Varas (2011), realizando una lectura sobre Sachs-Hombach y Wiesing, podríamos encontrar un planteamiento de la teoría de la percepción o fenomenológica, donde la imagen es tratada como un objeto visible, perceptivo, de carácter intencional. Destacan aquí como principales autores C. Fiedler y E. Husserl. Una segunda manera de análisis del fenómeno de la imagen es la semiótica, donde la imagen ya no es considerada como un objeto visible e intencional, sino como un tipo de signo. Si en la teoría de la percepción las imágenes son vistas, es decir, el receptor es un espectador, para el enfoque semiótico las imágenes pueden ser leídas. Un tercer enfoque es el antropológico, donde la imagen es entendida como artefacto, pero no cualquiera, sino uno que se distingue del resto, porque para lograrlas el ser humano debe utilizar capacidades específicas de su especie. Este último enfoque es el que sustentó este trabajo.

Para Wiesing (2005), el autor paradigmático del enfoque antropológico dentro de la filosofía de la imagen es Hans Jonas. La particularidad del enfoque jonasiense tiene que ver con que las imágenes son producto de una construcción netamente humana. El autor pregunta por las condiciones de posibilidad en el ser humano, para la construcción de imágenes. Su planteo apunta a mostrar que tales condiciones son lo que nos caracteriza primariamente como seres humanos y nos distingue del resto de los animales.

También se puede encontrar en otros autores como Flusser y Sartre en esta misma línea de trabajo. Flusser postula en su teoría de la imagen que la actividad plenamente humana no tiene que ver con el lenguaje, sino con imágenes, en la producción de estas. Wiesing (2005) ve una coincidencia de Flusser con Jonas, en la medida que otorga importancia a la imagen por sobre el lenguaje y en cuanto a que esta imagen nos hace retroceder hacia nosotros mismos, hacia un espacio de reflexión e imaginación.

Es la distancia adquirida respecto al mundo lo que nos permite representar algo, construir imágenes de algo, mientras que, por el contrario, la no separación con el mundo condicionaría al sujeto a estar adherido al ente. Por lo tanto, sin este distanciamiento, no existiría ni imagen ni reflexión. Esto último es parte fundamental del enfoque antropológico, la producción de imágenes tiene directa relación con la posibilidad de conciencia y con la existencia humana (Rubio, 2014).

El mismo Wiesing (2005) indica que tanto en las imágenes externas como internas existe una conciencia de lo no presente. Siguiendo esta premisa, Hans Belting señala que tanto la así llamada “imagen mental” como la imagen técnicamente producida se entrecruzan en el proceso de producción de imágenes. En este sentido, la separación de estos dos ámbitos (interno y

externo, mental y técnico), corresponde solo a un dualismo artificioso que niega la conexión entre ambos planos. No puede existir imagen externa sin el concurso del cuerpo. Para Belting “el auténtico «lugar de las imágenes» no es de ninguna manera, como alguien podría suponer, el museo, la pared o el cine, sino única y exclusivamente el «ser humano»” (Wiesing, 2005, p. 23).

A diferencia del resto de los autores nombrados anteriormente, Belting considera la imagen como artefacto, pero no centra su propuesta en este punto, sino en la configuración simbólica del cuerpo, sea individual o social, desde la producción de imágenes (Rubio, 2014). Para Belting (2015), la imagen es indisociable de su portador o medio (*medium*), son las dos caras de una misma moneda. En la medida que el medio pase más desapercibido, mayor será nuestra atención en la imagen que porta, cobrará mayor relevancia. El medio se configura como la forma en que se transmite una imagen.

Por otra parte, las imágenes traen a presencia una ausencia, es decir, lo corporalmente ausente. Esto puede ser de manera temporal o permanente, como en el caso de la muerte. La sustitución del cuerpo se realiza a través de una presencia de otro orden (Belting, 2015, p. 163). Esta característica de la imagen resulta central para comprender la presencia de las imágenes de los detenidos desaparecidos, por ejemplo, cuando son utilizadas en prácticas públicas que expresan resistencia a la dictadura cívico-militar de aquel entonces. En el caso de esta investigación, entenderemos la dimensión corporal bajo los parámetros conceptuales de Hans Belting (2009a). Nuestro cuerpo es un lugar en el mundo, un lugar donde se crean, conocen o reconocen las imágenes:

los cuerpos son lugares de las imágenes, pero diferentes de los lugares geográficos y públicos en el sentido que habitualmente se habla de ellos. Nuestros cuerpos interactúan con el entorno social y como éste están sujetos al cambio histórico, por lo que a menudo están atrapados por imágenes en un sentido político. (Belting, 2011, p. 180)

El cuerpo se configura como el espacio creador, así como de percepción de las imágenes. En este sentido, la tríada que define Belting (2009a) para el análisis de imagen, resulta fundamental para comprender el fenómeno de las fotografías de los detenidos desaparecidos. Permite distinguir el rol de la imagen, medio y cuerpo en la problemática de esta investigación.

Hans Belting fue de interés para la investigación, pues indaga en la pregunta por la imagen reconstruyendo su historia. Dicha reconstrucción no se dirige a las técnicas de producción o las conceptualizaciones en torno a las imágenes, sino a su praxis. De este modo, a partir del trato que reciben las imágenes religiosas, por la feilgresa (Belting, 2009a) –incluso el hecho tan cotidiano de hablarles para pedir milagros– observa la antigua creencia en el poder taumático de las imágenes, la que denomina Bildmagie<sup>2</sup>. Pero esta magia de la imagen no solo es atributo de las imágenes religiosas, sino de todas aquellas que traen a presencia lo que no puede estar presente sino en imagen: “una imagen, señala Belting, encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede aparecer en la imagen” (Belting, 2009b, p. 178).

Un elemento que Belting considera en su análisis sobre la Bildmagie es la posibilidad que ofrece la palabra alemana Bild (imagen), pues ignora la diferencia entre *picture* e *image* (Belting,

<sup>2</sup> Traducido literalmente como la magia de la imagen.

2015, p. 153). Esta suerte de habilitación lingüística, que el español también posee, permite al autor pensar la magia de la imagen a partir del engarce entre lo esperado (la imagen que el observador tiene en su interior) y lo esperable (lo que ofrece en su soporte material). En otras palabras, las imágenes “toman cuerpo” gracias a un medio operante en el proceso de animación. La vigencia de las imágenes –su eficacia ritual, por ejemplo–, ocurre solo cuando la *image* (la imagen, considerada sin su encarnación en un cuerpo activo) se vuelve *picture*, es decir, cuando se convierte en una imagen con cuerpo.

Finalmente, cabe señalar que Belting utiliza la palabra “cuerpo” y no solo “materialidad” o “soporte” para indicar el aparecer material-significativo de la imagen, la “vida” que la caracteriza como un momento activo y dinámico del aparecer material y significativo. La imagen responde, a juicio de Belting (2009b), a una necesidad antropológica: creamos imágenes porque las necesitamos, habituados como estamos a experimentar corporalmente el mundo, a nosotros mismos y a los demás, la ausencia de los muertos nos resulta insoportable (Belting, 2009) como incomprensible la de los dioses.

Sin embargo, si bien, los conceptos planteados por Hans Belting resultan pertinentes para investigación, será importante su revisión bajo el contexto donde se desarrolla la investigación: América Latina. Específicamente, es tarea de esta investigación explorar si tanto los conceptos de medio y cuerpo pueden ser concebidos tal cual como plantea el autor o adquieren otras características dentro del fenómeno estudiado.

## Sentido de las imágenes y sus prácticas en familiares de detenidos desaparecidos

La relación entre los cuerpos de familiares y amigos de detenidos desaparecidos y sus fotografías fue uno de los motivos primarios de esta investigación. Esos cuerpos que vivieron y formaron parte de la experiencia vital de parientes, amigos y comunidades fueron arrancados y suspendidos en un espacio-tiempo imposible de situar. “Ni vivo ni muerto”, señala Hernán Parada respecto de su hermano Alejandro. ¿Qué queda cuando solo queda una foto y la condición liminal del hijo, el esposo, la hermana, o el padre? Sus fotografías no admiten, como señala Scianna (2015) en relación con las fotos de los muertos, “un «esto ya ha sido», sino que confirman en una especie de lacerante presente que «esto ya no está», y no sirve de consuelo” (Scianna, 2015, p. 26).

Luz Encina, madre de Mauricio Jorquera, no se separa de la foto de su hijo. Quizás la foto no aparezca en su solapa cada vez que sale, pero siempre va en su cartera o bolso de mano. Esta práctica tiene un sentido especial para ella y que abordaremos en el próximo apartado. Esa foto que acompaña a la señora Luz en su cartera, también está en su departamento en la sala de estar. Frente al sillón que integra el espacio, se encuentra ubicado un piano antiguo. Allí, en ese muro donde se ubica el piano, se disponen las fotos familiares, Mauricio acompaña las fotografías de sus seres queridos desde ese lugar. El cuarto donde duerme Luz, también tiene fotografías de Mauricio y de su padre ya fallecido, los dos la acompañan todas las noches cuando se dispone a dormir.

En esta búsqueda incansable, los nietos de Luz poco a poco se van incorporando a esta memoria que se niega a morir, pero la fotografía sigue siendo utilizada por ella y en el caso de que no pueda asistir a un acto conmemorativo, entonces es María Eugenia, su hija, quien lleva la fotografía de Mauricio. La imagen tiene una gran relevancia en la forma de marcar la presencia

de una ausencia, tal como nos explica María Eugenia, si alguien de los familiares muere, otra persona de la agrupación hará presente a su desaparecido:

Se empezó a hacer eso, o sea, se ideó todo eso, por ejemplo, las pancartas, porque si hay alguien que por ejemplo ya puede haber muerto una persona y ella a lo mejor tenía ese hijo no más, entonces la pancarta queda. Entonces cuando uno va a una cosa así, entonces yo llevo la de la persona que no está o ya no tiene parientes o alguien que puede ayudar y entonces lo tengo yo, porque hay otras personas que se han ido, por ejemplo, fuera de Chile no han regresado, no quieren venir. (María Eugenia, comunicación personal, 2 de abril de 2022)

De esta manera, se va generando esta práctica con las imágenes, de siempre mantener a los ausentes en presencia, sobre todo en actividades en el espacio público. Cuando realizamos la entrevista a Verónica Matus, abogada de la Vicaría de la Solidaridad y amiga de Juan Maino, la conversación se dirige a esa ausencia que la fotografía nos enrostra. Efectivamente, la imagen nos presenta a aquella persona que ya no está, pero al mismo tiempo, nos recuerda el vacío que dejó su desaparición forzada. Un cuerpo, una vida, una historia que circulaba por las calles de este país, que respiraba, que establecía conexiones con sus cercanos, que tenía una militancia, un proyecto de vida y de sociedad. Todo aquello queda en suspenso y, tal como nos recuerda Verónica, lo concreto de la corporalidad nos invita a realizar algo más con la fotografía.

Los cuerpos tienen existencia concreta, si tú los quieres recordar no los recuerdas con la foto puesta en el velador, los recuerdas portándolos, los recuerdas mostrándolos, o sea los haces existir. Es interesante eso, porque en este tiempo en que todo es imagen y todo es tan rápido, la verdad es que la fotografía –en el caso de los detenidos desaparecidos– tiene un componente distinto al del presente que tiene que ver con una cosa de la época, habían pocas fotos. (Verónica Matus, comunicación personal, 29 de marzo de 2022)

En el caso de Juan Maino, fotógrafo del CIDE,<sup>3</sup> presenta otro vínculo con la fotografía. Ya no se trata solo de la foto de su recuerdo, de su existencia, sino todo un cuerpo de trabajo fotográfico que le da vida a su mirada. En este sentido, Juan se presenta de múltiples formas que sus amigos y familiares van reconociendo a lo largo de los años. "Juan no solo nos deja esto como testimonio, sino que nos va enseñando la mirada de un militante. Cada vez que uno ve una foto, no solo viene el recuerdo, sino que descubre nuevas cosas. En ese sentido, creo que esa exposición fue muy marcadora" (Gloria Torres, comunicación personal, 15 de mayo de 2022).

En la historia de Juan existe una fotografía que representa el momento de detención. En el caso de Gloria Torres, amiga de Juan Maino, es una de las imágenes que más le impacta, porque se trata de una fotografía que da cuenta de lo último que estaba haciendo Juan antes de ser secuestrado por agentes del Estado. La imagen muestra la última revista sobre fotografía que Juan estaba leyendo y el reloj que le había regalado su padre.

---

<sup>3</sup> Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación (CIDE) perteneciente a la Universidad Alberto Hurtado de Chile.

Esa fue la foto que certificó que habían allanado. Entonces, esa foto nosotros la incluimos en la exposición. No sé, hasta el último minuto Juan estaba mirando una revista de fotografía, estaba con el reloj del papá. Cuando nosotros atendíamos gente en el Comité Pro Paz, la gente siempre llegaba con foto, pequeñas fotos, con restos, con cosas... es lo que le da existencia, la prueba de que existió. Traían esas fotos que se mandaban a hacer, que le ponía presillas, en marco redondo. Lo otro que es importante de la foto, yo creo que la imagen no es solo que tu tengas el recuerdo, sino que se activa el momento, o sea tú ahí entras en un mundo y cada vez lo activas de nuevo. Yo no veo fotos de Juan, veo las fotos que Juan tomó, veo las fotos en que estamos en la playa, que estamos juntos, que nos reímos, activo ese tiempo bonito. Entonces, cuando tú vas siendo mayor, es lo que muchos familiares decían, se te van olvidando detalles, dicen «sí, tenía un lunar, pero lo tenía dónde» y te empieza a bajar una angustia. Imagínate que de tu hijo a ti se te olviden cositas, empieza a borrarse. Entonces, la foto adquiere mucha fuerza. (Gloria Torres, comunicación personal, 15 de mayo de 2022)

Para Víctor Maturana, amigo de la infancia de Juan, la imagen fotográfica no tiene un valor indispensable, pero de todas formas –tal como lo indica Gloria– cuando ve el trabajo fotográfico de su amigo, se activan momentos, recuerdos y afectos. La imagen de Juan, tanto la de su persona como el trabajo que realizaba, vive en el cuerpo de Víctor. Las múltiples imágenes internas que habitan la corporalidad de Víctor, se hacen presente en lo cotidiano. De algún modo, nos demuestra la multiplicidad de maneras de experimentar la imagen.

La imagen de Juan, para mí, es algo cotidiano. Ver una foto de él no me extrañaba mucho, era como estar conversando con él. Hacíamos copias de esas fotos para una exposición, fotos de él y sobre él, básicamente guiados por los que sabían de imágenes. Para ser franco, me emocionaban las fotos hechas por Juan que las de Juan, pero además tengo la impresión de que yo no soy muy de imágenes, prefiero leer una historia que verla en video [...] Se me queda más las historias con palabras que las imágenes o se me queda solo en la cabeza y no impresas, no externas [...] Por ejemplo, tengo imágenes de Juan, conversando con él que no son fotos, son el recuerdo no más, o sea no tiene nada que ver con una imagen externa sino que con algo que solo tengo yo. (Víctor Maturana, comunicación personal, 18 de abril de 2022)

El caso de Pablo Adriasola, fotógrafo y primo de Juan, es similar. En el departamento de Pablo no hay fotografías de su primo, salvo aquellas que van a ser expuestas en el Museo de la Memoria o las que guarda de alguna exposición anterior. Pablo recorre las fotos de Juan por las carpetas de su computador mientras conversamos sobre la imagen fotográfica, para él también la imagen de Juan está en su memoria, en sus recuerdos.

Lo que sucede es que hay distintos tipos de imagen. Entonces, hay una imagen que es de relato, hay una literaria, hay una imagen de percepción, o sea la verdad es que todas las imágenes van conformando la percepción, pero también hay una imagen visual. Un ciego puede ver y tener imágenes. En ese sentido, es muy importante porque a la larga, lo que estás diciendo tú, la imagen se lleva adentro. Vivimos en un mundo con construcción de imágenes y entre las imágenes, o sea no podemos dejar de ver. La gracia

es que, a diferencia de los animales, por ahora, descubrimos que somos los únicos que retenemos las imágenes y eso nos hace tener un proceso de desarrollo de esas imágenes y recogerlas en cualquier minuto que las necesitamos y las llevamos, como bien dices, dentro. Eso de llevar dentro a Juan, es que yo la imagen la tengo y esa imagen que te hablaba yo que me permite entender que tiene movimiento, me alegra más todavía; pero la imagen estática también la tengo y tengo las imágenes estáticas de las fotos que hizo, porque las memorizo mucho. Eso vivimos y son parte de nuestra posesión. (Pablo Adriasola, comunicación personal, 18 de agosto de 2022)

Otro aspecto que Víctor destaca de la foto es su función comunicativa, es decir, el hecho de que alguien utilice una fotografía en la solapa es para mostrar a otros que la persona que no está tenía una vida como cualquier ser humano. "Yo creo que puede ser muy fundamental. Además, es una comunicación a otros diciendo «esta era una persona como cualquier otra, como tu papá, como tu hermano, como tu vecino, como el señor que tu veías en la calle»" (Víctor Maturana, comunicación personal, 18 de abril de 2022).

Pablo Adriasola también observa en la fotografía que se carga en la solapa, una forma de comunicar esta ausencia, dar cuenta de un crimen que se intenta ocultar, evidenciar una búsqueda que nunca se abandona.

Es que cómo te explico. En el caso de Filma, ella necesitaba que la identificaran de por qué estaba ahí. Hay una relación comunicacional. En el caso de las hermanas, lo mismo; en el caso de una manifestación pública, lo mismo. El que andaba sacando las fotos, muchas veces, era yo y estaba ajeno al grupo que exhibía la foto de Juan y el grupo que está ahí proclamando la necesidad de la búsqueda o informando sobre de esta irregularidad o este crimen, pero en el caso mío... personaje muy móvil y uno, además, como fotógrafo trata de ser invisible, trata de no estar. (Pablo Adriasola, comunicación personal, 18 de agosto de 2022)

Otro de los aspectos importantes que nos entrega Víctor, desde su vivencia, es el destacar el rol de las madres que reclamaban a sus hijos detenidos y de quienes no se tenía conocimiento de su paradero con la foto en su solapa. Para Víctor, hay en esa acción una forma de cargar nuevamente con esos hijos en su pecho, tal como lo hacían las madres cuando eran pequeños y, de esta manera, exigir su aparición con vida.

Bueno, las que se la colgaban [la foto en la solapa] –en general– eran siempre la señora, la hija, las madres [...] y otras veces los tuvieron colgados, o sea la mamá siempre tiene a los cabros en brazos. Era una forma de abrazarlos, de tenerlos en brazos [...] hacerlo presente a los otros. En los periodos de repre (sic) el rol maternal empieza a ser muy crucial. Yo recuerdo que en la actividad política, antes del Golpe, era mucho más masculina y después del Golpe empezó a ser más femenina, proteger, cuidar, escuchar, abrazar, acoger. Por supuesto que habían aspectos de lucha, pero más que todo era resistencia, acoger y cuidar, acoger a otros. O sea, lo que la mayoría de la gente hacía era ayudar a que otro no cayera preso, no hacer algo, sino que su manera de ayudar era proteger. Además, en ese tiempo se movieron más mujeres que hombres, masivamente. Los hombres, tal vez, hacían los roles más militares, por decirlo así, y las mujeres en un

rol más acogedor y por eso lo pasaban remal también las mujeres. (Víctor Maturana, comunicación personal, 18 de abril de 2022)

Sin embargo, Gloria Torres tampoco utilizó jamás la fotografía de Juan en su pecho: "En mi caso yo no era familiar de Juan y yo creo que ese espacio está reservado para el familiar. Nunca me he puesto la foto de Juan. Creo que ahí hay que ser muy cauteloso. Nosotros los amigos y las amigas hemos hecho millones de cosas" (Gloria Torres, comunicación personal, 15 de mayo de 2022).

Volviendo a Víctor, él atesora en sus recuerdos las imágenes que tomó Juan durante su vida como fotógrafo. Es por ello que el descubrimiento de las fotos del CIDE le impactaron de sobremanera, especialmente las diapositivas que estaban guardadas en una caja especial para que se mantuvieran todo este tiempo.

Se descubrió en una bodega una caja de diapositivas que había tomado él, que estaba perdidas ahí y alguien las descubrió y empezaron a ver de qué se trataba [...] Pero lo que más me impresionó que esas diapositivas quedaron guardadas en una caja para guardar diapositivas [...] quedaron guardadas en el CIDE por mucho tiempo, nosotros no sabíamos que estaban, el primo que trabajaba con él tampoco sabía que estaban [...] pero me emocionó el relato de cómo lo encuentran y de cómo empiezan a identificarlo. Aparece en la revista Paula [...] algunos de mis amigos dijeron «no, está cuestión es un poquito cebollera» pero a mí me emocionó por el redescubrimiento de esas imágenes que estaban perdidas. Fue casi como encontrar el cuerpo. (Víctor Maturana, comunicación personal, 18 de abril de 2022)

Estas últimas palabras de Víctor son de suma importancia para esta investigación, no deben tomarse de manera literal. Víctor no abandona la búsqueda de su amigo de infancia por decir que la aparición de las fotografías fue casi como dar con el cuerpo de Juan, tampoco implica que la pérdida cierra su ciclo como si hubiese funeral. La imagen activa una presencia importante, por cierto, nunca igual a la presencia del cuerpo físico; pero hay una parte de Juan, de lo que fue, de lo que no pudieron ver sus amigos con anterioridad, que ahora se presenta. Algo de Juan se activa en el presente, ese algo es su mirada y, a través de ella, parte de lo que él fue en vida.

En el caso de Mario Juica, sus fotografías tienen una relación cotidiana con Marta Rocco, su esposa. Marta lleva a Mario en su relicario, objeto que abordaremos en el siguiente apartado, le conversa a una fotografía mientras está en su casa, se enoja con él, se ríe de algunas experiencias cómicas vividas antes del Golpe de Estado. Marta, sin quererlo, ha hecho una vida completa con las fotografías de su marido. Ella fue una de las primeras personas que nos abrió el mundo al sentir de los familiares y la desaparición forzada, fue quien nos dijo "¿Ustedes quieren saber cómo nuestros familiares se convirtieron en foto?". Fue así como conocimos la historia de Marta, Mario y su familia. Fue así que conocimos la última foto que le fue tomada en vida a Mario:

Miren esa foto de ahí, chiquillos. Miren bien la foto. Así estaban mis hijos, ese es un año antes de que a él lo detuvieran. Ahí está él, estoy yo y ahí están mis hijos. Tengo cuatro mujeres y un varón. Estamos en el Quisco, el 76 en el verano [...] Este es como el altar.

Yo no creo en Dios, entonces no hay santos, nada, pero igual aquí es como un altar que le tenemos. Esta foto que yo le tengo mala, porque se la tomó y yo también andaba por ahí y no me llamó (risas). Le tomaron la foto a él no más. (Marta Rocco, comunicación personal, 1 de mayo de 2019)

Marta nos muestra otras fotografías que tiene de Mario. Una muy especial se sitúa en la cabecera de su cama, se trata de la fotografía que retrata el día de su casamiento. Una fotografía antigua que muestra a ambos jóvenes con toda una vida por delante, sueños, proyectos, ideales que de alguna manera se vuelven realidad con la llegada de la Unidad Popular al poder en la presidencia de Salvador Allende.

Esta es la foto cuando nos casamos. Más fotos aquí donde estoy yo con él, por ahí están mis nietos, pero jóvenes, hermosos, los dos [...] Mira, eso que está aquí colgando es la que me pongo cuando voy a marchas. Y más encima, un relicario. Adivinen que hay dentro del relicario. No me deja vivir este hombre, a veces cuando no me lo saco en la noche hasta duerme conmigo. Eso chiquillos, para que vean lo que es, lo que significa todo este asunto. (Marta Rocco, comunicación personal, 1 de mayo de 2019)

La fotografía inspira recuerdos particulares, hitos, hace que la memoria se dispare hacia una temporalidad en particular; pero no siempre los familiares se valen de la fotografía para recordar, las imágenes internas, aquellas que sus cuerpos proyectan en el recuerdo mantienen a sus familiares en lo cotidiano, como una resistencia a la desaparición forzada. Sin embargo, la fotografía le da otro tipo de corporalidad a la persona ausente, logra encarnar a quien ya no está.

La foto ayuda. Yo almuerzo ahí en ese lado [indicando un lugar del comedor], donde le doy la espalda a aquella foto que está allá. Entonces, de repente me doy la vuelta y le digo «y voh ¿Qué mirai?» (sic). No sé si se ha transformado en la foto... afuera, sí. Si vamos a un acto y no llevamos la foto nos sentimos mal, porque esa es la forma de identificarnos también; pero aquí en la casa, no sé, como está lleno de fotos también de él, lo miro y lo reto. (Marta Rocco, comunicación personal, 1 de mayo de 2019)

Renata Juica, nieta de Marta y Mario, conoce a su abuelo por el relato de Marta, Vania (su madre) y por la foto. Al igual como se podrá apreciar en el caso de Alejandra Parada, hija de Alejandro Parada, quienes no conocieron a su familiar detenido desaparecido, comienzan a buscar gestos, rasgos de ellos presentes en las fotografías que se asemejen a quienes forman parte del núcleo familiar.

Uno se acostumbra a tener la foto, por ejemplo, yo la llevo en la cartera. Siempre, siempre está ahí. Entonces, cualquier cosa, cuando voy a la vueltecita [marcha que se realizaba todos los viernes] me la pongo. Uno se acostumbra... [se emociona]. Yo me acuerdo de que salía a la calle a barrer, porque yo lo seguía, pescaba la escoba y barría las hojas. Uno tiene imágenes, imágenes que van y vienen. Una vez estábamos, voy a contar una infidencia, habían peleado los papás, justo mi tata llegó, el papá de mi papá. Mi papá se puso nervioso, porque como habían peleado, mi mamá se había ido y se puso súper nervioso, yo me acuerdo de eso. Esas imágenes vienen y van. Igual me acuerdo

con mi hermana escuchábamos la [radio] Nuevo Mundo y en esa época daban programas de canciones, canciones románticas, generalmente tocaban mucha música triste para nosotros. Yo me acuerdo de una canción especial que la cantaba el Django, mi papá aparecía en el umbral de la puerta. Son detalles que quedan, tenía 11 años [...] Al final uno se acostumbra a estar con la foto. (Vania Juica, comunicación personal, 1 de mayo de 2019)

A esto último, el hecho de acostumbrarse a estar con la foto, Marta responde con la siguiente frase: “Es como andar con él”.

A raíz de que estamos conversando uno se empieza a dar cuenta de cosas, porque es como tan natural, normal tener la foto. Yo te digo, incluso con el relicario, me cuesta un mundo colocármelo. Yo, entonces «oye, colócame a tu papá». Viene mi hijo, que vive un poco más allá, «pucha, vas a dejar al Mario», «llevas al Mario». Claro, porque yo ando con el Mario y si no encontré quién me sacara el Mario de encima [el relicario], obligá (sic) a dormir con el Mario. Es una cosa que uno lo toma de la manera más normal, pero no se percata de la importancia que tiene la foto. (Marta Rocco, comunicación personal, 1 de mayo de 2019)

Renata, nieta de Mario Juica, nos comenta que lleva la fotografía de su abuelo a cada acto que va, su madre le heredó la fotografía que ella utilizaba “Me dijo «ya, toma. Tú vas más a las cosas que yo» y después la perdí [risas], pero le pedí a mi tía que me hiciera otra” (Renata, comunicación personal, 25 de noviembre de 2022). Renata entre risas no se preocupa tanto de la foto perdida, sabe que está en su departamento, en algún lugar entre los libros. Además, a la entrada de su departamento, lo primero que hizo fue colocar la foto de Mario con la pregunta “¿Dónde están?”.

Sería una obviedad decir que los familiares saben perfectamente que una fotografía es un objeto material, que no es su ser querido forzosamente arrebatado de sus vidas; pero es lo único que queda de ese cuerpo y vida que desapareció, se transforma en un elemento fundamental para continuar tejiendo relatos, prácticas colectivas e historias de vida junto a ellos. Nuevamente, la fotografía es la resistencia frente al vacío que pretendía imponer la dictadura.

A pesar de que es un objeto material, para mi es lo único que tengo de él, lo que lo representa. También es muy importante en mi familia. Bueno, yo tengo una tía que también estudió fotografía, mi tía Alicia, siempre saca fotos o restaura fotos de él. Una vez hizo un fotomontaje, puso a mi abuela a los 50 con una foto de él a los 30 y, bueno, es que mi abuela siempre se ha visto muy joven. Entonces, se veían los dos juntos en una foto que nunca pudo ocurrir y, más encima, fue para un cumpleaños de mi abuela y todo llorando. De hecho, hizo lo mismo con mi tía Marcela, también le regaló un fotomontaje así. Entonces, al final la foto de él es como... terminó siendo él en la familia, ha ocupado su lugar, pese a que yo nunca conocí su voz, su actitud, ni nada. (Renata Juica, comunicación personal, 25 de noviembre de 2022)

Tal como se describió anteriormente, es gracias a la fotografía que Renata puede ir buscando gestos, posturas del cuerpo, rasgos faciales que se conecten con su historia y, de esta

manera, integrar a su abuelo a su historia de vida, a su presente. Esto nos retrata de mejor manera las características de una imagen, la relación entre transparencia y opacidad,<sup>4</sup> donde este último componente permite que el significado o sentido de una imagen nunca se clausure.

Tengo esas fotos, las tengo muy grabadas porque son las mismas que se van repitiendo. Son como 10 fotos que son distintos momentos, una con bigote, otra sin bigote, me las sé de memoria. Me acuerdo de una que vi una vez, que no había visto nunca, la vi como a los 15 años y me impactó mucho, él está en una foto en que está apoyado en una mesa en un bar, tomando vino y tiene un gesto que es igual a mi mamá, pero idéntica. Nunca me voy a olvidar el impacto que me generó eso porque siempre decían que mi tío era el que se parecía más a él, pero en realidad mi mamá también es igual a él. Lo que sí, recuerdo que cuando chica me causaba problemas, era que sentía que yo no me parecía en nada, como que no lo entendía mucho, pero ahora lo entiendo, cosas arbitrarias de la genética [risas]. (Renata, comunicación personal, 25 de noviembre de 2022)

El uso de la fotografía no es fácil, así como puede traer consigo recuerdos alegres, también abre heridas. Además, implica una marca sobre los familiares, una marca que es problemática, la de víctima. En el caso de Renata, existe esa incomodidad de ser percibida como una persona afectada por estos crímenes de lesa humanidad, pero a la vez sabe que tiene una responsabilidad de mostrar la barbarie ocurrida en Chile.

En el caso de Alejandro Parada, su hermano logra resignificar el uso de la fotografía de un familiar afectado por la desaparición forzada. Hernán Parada realiza un trabajo visual que ha quedado en la historia del país como parte de la resistencia al horror de la desaparición.

Yo logré responder de una forma que hasta el día de hoy me tiene satisfecho, que fue responder con estructurar un trabajo que involucrar la situación de mi hermano y que manifesté en una primera forma como una documenta gráfica que mostraba el periodo hasta que mi hermano fue detenido y que nunca más hemos sabido de él y personalmente, que consistió en un armado, en un archivo que recopilaba cuadernos que él usó en distintos años desde el '67, o '63 hasta al '73, en los cuales se puede ver la escritura de él, algún dibujo de acuerdo a la época y que sería como un cuerpo base del trabajo y también fotografías de cuando Alejandro viene al mundo en brazos de mi madre y luego en fotografías que fueron tomadas principalmente por mi papá y que recorren, que muestran un recorrido de vida, de ir de niño chico a ir creciendo hasta llegar a la época del '73, que es la última fotografía que corresponde a una fotografía cuando mi hermano ya está casado y está participando en un cumpleaños con su esposa.

<sup>4</sup> Boehm explica este asunto a partir del artista Danto: “Danto ha descrito la doble atención que nos motiva la imagen como el juego recíproco entre una “teoría de la opacidad” y una “teoría de la transparencia”. Opaco es todo lo material en la pintura, su lado cósmico, la factura de la capa de color, etc. El artista instala las relaciones materiales de tal modo que en eso opaco surge algo visible, se inaugura una vista o una panorámica, la superficie opaca de la imagen remite transparentemente a algo mentado o mostrado, al sentido. La teoría de la opacidad y la teoría de la transparencia se determinan también recíprocamente, en sentido estricto no son dos teorías, sino una –salvo que “siempre quede sobrando un resto de materia que no pueda evaporarse en un contenido puro (Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, 243)”. (Boehm, 2006, p. 12)

Eso fue como cuerpo base de un trabajo y a partir de eso, definí yo que el aporte como artista, podría ser parte también de este trabajo que busca cerrar esta “Obrabierta” que la llamé. Y luego viene un trabajo con fotografía en lugares de la ciudad en el cual se buscó denunciar, señalar, la ausencia de Alejandro, pero en lugares muy significativos en la ciudad, como el Palacio de la Moneda, los Tribunales de Justicia, la Plaza de Armas, cosas así. (Hernán Parada, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

Hernán no acostumbra a hablarle a la fotografía. Da la impresión de que, al hacerlo existiría una suerte de aceptación de la muerte o abandono de la búsqueda de su hermano. Eso no quiere decir que nadie se dirija hacia la imagen de Alejandro; Hernán comenta que su compañera de vida, siendo una persona religiosa, incorpora la fotografía de Alejandro en un altar que tienen en la casa de Toronto, donde viven. “Incorporó la fotografía de mi hermano, dice, «este es Canito, Canito te vas a portar bien», una cosa así. «Huacho, mi huacho lindo», le dice, palabras como chilensis saca y «estamos ahí, seguimos buscándote» y cosas así. Está presente ahí” (Hernán Parada, comunicación personal, 14 de mayo de 2022).

Si bien Hernán no porta la fotografía de su hermano como lo hacen las madres o hermanas con familiares desaparecidos, sí hace llegar las fotografías de Alejandro a distintas personas de su familia. En el caso de Hernán, la imagen se trabaja, se modifica, para darle distintas posibilidades de existencia a Alejandro.

Cuando veo la posibilidad de hacer un llavero, lo metemos en un llavero. En algún momento salió la posibilidad de hacer una imagen tridimensional como con un vidrio e inmediatamente surge la idea de hagámoslo, para que lo tengamos, pero corporalmente no, no ando... sí que el teléfono lo tengo lleno de fotografías de mi hermano. Fíjate que mi papá ha sido un fotógrafo aficionado, entonces, él nos tomó fotos desde que nacimos hasta los años 72 termina, deja de tomar fotografías y comencé yo a tomar fotografías. Entonces, tenemos una secuencia de paso de niñez a juventud, adultez bastante completa y la tengo acá en el teléfono. (Hernán Parada, comunicación personal, 14 de mayo de 2022)

En el caso de Alejandra Parada, la dictadura le arrebató la posibilidad de crecer junto a su padre, de manera que tiene que elaborar un relato donde dar sentido e incluirlo pese a que no lo conoció en persona. El relato familiar, en este sentido, resiste a ese vacío impuesto de manera brutal. La fotografía se transforma en una continua pregunta y una multiplicidad de respuestas que no están fijas, sino que se van modificando con el tiempo.

La foto de mi padre que circuló, es la que tengo acá en el pecho, es la foto de la pancarta que es como la foto representativa de él. Yo miraba, me acuerdo siempre, todos los afiches, los rostros y tengo, además, el recuerdo de la importancia de que existiera... porque tengo súper claro que habían fotos que no estaban, que eran en blanco o salía un signo de pregunta. Estaba el nombre y no estaba la fotografía, yo decía qué fuerte eso. Ahora, la foto de mi padre por muchos años fue como la imagen del militante, del «¿Dónde están?» y, en general, como que no habían más registros, existían pero probablemente era tanto la búsqueda o quizás uno no preguntaba más allá como para no hacer doler. Uno vivía como el momento. Entonces, posteriormente yo creo que quizás

en la adolescencia yo empecé a buscar como «ya, pero mi papá no puede haber sido todo tan perfecto» porque era como súper militante, tan buena gente, era buen estudiante. Entonces, empecé como a querer saber más cosas y que aparecieran más fotos de él porque, justamente, esta fotografía es posterior al Golpe. Mi papá se caracterizaba porque en esa época se usaban barbas súper largas, era un poco hippie, le decían que se parecía a Jesucristo [risas] porque iba a hacer trabajos voluntarios a poblaciones y él tenía los ojos azules, andaba con ojotas, con ropa de saco. Entonces, yo quería percibir más este papá que se podría como haber equivocado, que podía haber tenido una forma mucho más cercana, más que el ícono o la pancarta y ahí aparecieron más fotografías de él. Me he topado hasta de ahora grande, de repente veo y «esta foto nunca la vi, no sabía que él andaba con este tipo de chala», veo formas de las manos, lo reconozco en mi hijo, se parece corporalmente. En realidad, hay todo un registro precioso de la infancia de mi padre. (Alejandra Parada, comunicación personal, 8 de junio de 2023)

Para Alejandra ha sido muy relevante trabajar con las imágenes familiares que sacó su abuelo de la familia antes de 1972. Estas imágenes le han permitido crear secuencias temporales, desde el nacimiento de Alejandro hasta la fotografía donde aparece con su madre, como recién casados. Estas secuencias le han servido para armar un relato personal, familiar, y así buscar similitudes con sus hijos. Efectivamente, los rasgos de Alejandro están presentes en sus hijos, y el abuelo se mantiene en la memoria familiar, pero también es el recuerdo del vacío, de la historia familiar que no pudo ser.

La foto es, para mí, la extensión de la pancarta. Hasta ahora me pasa que hemos ido a un acto, y yo corro «¡La de mi papá!» [...] o te cuentan «yo fui a la marcha y fui con la foto de tu papá» como de ir representándote en la lucha de su búsqueda. Creo que es parte de la izquierda de ser una unidad, de la comunión. La foto en sí es una imagen completa. En el fondo, a mi padre está conmigo y me falta a la vez, es como... y también el asumir esta representación física, hace poquito se hizo el gesto de marchar desde Londres [el sitio de memoria, Londres 38] hacia La Moneda con las caras de nuestros familiares, yo con la cara de mi padre, mostrándoles la humanidad. En el fondo, no son restos, huesos, el poder del lenguaje. Una de las primeras consigas y que en algún momento para mí era compleja también y que ahora la entiendo perfectamente es «vivos se los llevaron, vivos los queremos». Yo hoy en día siento que sí [se emociona], yo vivo lo quiero. Fuera de toda lógica, quiero que me entreguen a mi padre, esa persona de carne y hueso, que se reía, que hacía cosas. Sé que es algo que no es posible, que él no está en este mundo, pero yo no sé y tengo un vacío de cómo él dejó de existir. Entonces, hasta no tener eso sigue estando vivo. (Alejandra Parada, comunicación personal, 8 de junio de 2023)

Para Alejandra, la fotografía, y el llegar a portarla, es un gesto que no deja indiferente a nadie. En ese sentido, lo ve como un acto más potente que un memorial, el cual permanece estático. La fotografía, para Alejandra, implica movimiento al incorporar a nuestro cuerpo, como si este tuviese la capacidad de donarle vida. "Es un gesto que está en movimiento, va con uno o en la foto, en las poleras de la corrida [...] yo creo que en lo cotidiano podemos incorporar a los desaparecidos" (Alejandra Parada, 8 de junio). En este contexto, pensar una relación con el padre ausente sin la fotografía resulta complejo.

Sería más complejo sin duda. Todo material audiovisual, gráfico, sonoro, es un regalo frente a una situación como esta, de no contar con ellos, con una reconstrucción plena. Las fotos, porque no solo una, ha llenado como varios vacíos. Me ha ido ayudando a reconstruir [...] creo que es un privilegio poder tener fotos desde su nacimiento [...] es un tesoro, es súper importante. Pienso en esos detenidos que les falta la imagen y que hasta creo que es necesario, si es que a la familia le parece, poder hacer una reconstrucción, un dibujo, lo que sea, porque tienen rostro, te miran. Mucha gente ha dicho de esta fotografía, personas que me han conocido, que esta foto siempre les llamó la atención porque es la foto de mi papá como que siempre te mira, te está mirando. Entonces, la imagen es súper fuerte y si uno ve en conjunto a los detenidos desaparecidos, eran muy jóvenes. Yo los encuentro a todos muy bellos, con distintas miradas vivaces, es como que nos están mirando, diciendo algo, que hagamos, que los busquemos, que estuvieron y que están con nosotros. (Alejandra Parada, comunicación personal, 8 de junio de 2023)

Observamos en cada caso relaciones singulares con las imágenes de sus familiares y amigos. Incluso al interior de un mismo círculo las prácticas de imagen varían respondiendo a las particularidades e historias del sujeto. Las coincidencias, sin embargo, existen. Por ejemplo, en el caso de amigas y amigos no observamos el uso de la fotografía en la solapa, como sí ocurre con las mujeres que son parte de la familia.

Marta Rocco, esposa de Mario Juica, y su hija Vania usan la fotografía en el pecho en los actos públicos, pero además la llevan consigo siempre. Lo mismo ocurre con Luz, la madre de Mauricio Jorquera y con Kenita, su hermana. Alejandra y Renata, hija y nieta de Alejandro Parada y Mario Juica respectivamente, también llevan a sus familiares en el pecho durante las manifestaciones,<sup>5</sup> pero solo en esas instancias, a diferencia de Luz, Marta y Vania.

Pese a ser un familiar cercano, Hernán Parada no lleva la fotografía de su hermano Alejandro en el pecho, aunque tiene muchas de ellas guardadas en su teléfono móvil. Sin embargo, como se verá a continuación, hizo de su cuerpo un medio para que Alejandro hablara. Es posible que la hipótesis de Víctor Maturana tenga que ver con esto, pues fueron mayoritariamente mujeres las que iniciaron la práctica de llevar la fotografía junto a la pancarta en tiempos de la dictadura, aunque eso no excluye a los hombres que buscaban hijas y esposas, tal es el caso de Maximiliano Santelices, esposo de Reinalda Pereira.<sup>6</sup> Al día de hoy, a diferencia de los primeros años de la búsqueda de familiares desaparecidos, el uso de la fotografía en el pecho por parte de los hombres es mucho más frecuente, según pudimos registrar en la investigación de campo, específicamente durante la Maratón de Santiago de 2019 y 2023, donde participaron familiares y amigos de detenidos desaparecidos.<sup>7</sup>

El hecho de hablar con las fotografías de los detenidos desaparecidos también parece ser un gesto íntimo, aunque más vinculado al hecho de asumir la muerte. Consultadas respecto de si acaso conservaban un dejo de esperanza de encontrar con vida a Mauricio o Mario, tanto Luz

<sup>5</sup> Luz Encina y Alejandra Parada usaron las fotografías en su pecho mientras se llevaron a cabo las entrevistas.

<sup>6</sup> Reinalda Pereira, militante del Partido Comunista de Chile y embarazada de 5 meses. Fue detenida el 15 de diciembre de 1976 en la esquina de Exequiel Fernández con Rodrigo de Araya, en la comuna de Ñuñoa, Santiago, cuando tenía solo 29 años de edad.

<sup>7</sup> A la fecha se han realizado dos corridas de familiares y amigos de detenidas y detenidos desaparecidos en Santiago con motivo de la maratón que anualmente se realiza en la ciudad. En ambas, las investigadoras participaron registrando imágenes.

Encina como Marta Rocco dieron un categórico “no”. Diferente es el caso de Hernán Parada. Lo anterior, en ningún caso se puede traducir en una renuncia a la búsqueda. En el caso de Juan Maino, ninguno de los amigos se dirige hablándole a la fotografía.

Finalmente, todas y todos los familiares y amigos entrevistados coinciden en la relevancia que tiene la fotografía en la activación de los recuerdos, en la posibilidad que tiene de activar los recuerdos que se llevan en la interioridad y que la imagen hace visible, inclusive entre quienes prefieren no llevar las fotos consigo.

## Medios portadores de la imagen que permite el tránsito de la imagen desde lo privado a lo público

Para el caso de este apartado seleccionamos cinco formas principales de portar la imagen donde lo privado sale al espacio público. Por cierto, existen muchas maneras de portar aquella imagen fotográfica del álbum familiar y de hacerla transitar por el espacio público, pero las formas seleccionadas que se muestran a continuación son las que creemos relevantes de destacar dado el contexto de la investigación y su planteamiento.

La relación de Luz Encina con la fotografía de su hijo, Mauricio Jorquera, es una constante. Luz sabe que su hijo no volverá y que en esa injusta detención encontró la muerte. A diferencia de otros familiares de detenidos desaparecidos, ella ha procesado la desaparición forzada de su hijo como un punto de no retorno. Ante la imposibilidad de la existencia en vida de Mauricio, la fotografía cobra una relevancia enorme como un medio para expresar afectos e inquietudes.

Si, no, converso siempre, bueno yo también como dice mi hija, soy católica, cuando me acuesto en la noche me despido de él y le digo mañana o al otro día vamos a ver qué pasa, a ver si se sabe alguna cosa. Cosas así [...] yo misma me río con él, cosas que me acuerdo de antes y me río, pero eso, todo el tiempo, todos los días, no hay día que no me acuerde [...] Todos los días, yo cuando me voy a acostar, igual cuando me levanto, el nuevo día, doy gracias a Dios y le digo «otro día más Mauricio, a lo mejor un día vamos a saber qué es lo que pasó contigo», todos los días igual. (Luz Encina, comunicación personal, 2 de abril de 2022)

Es esa fotografía con la que Luz conversa, su hijo, con la cual ella se siente segura y sale a realizar trámites por la ciudad. Esa fotografía, y no otra, es la que coloca en su solapa, la que envuelve junto a números de teléfono por si le llega a pasar algo, para que se comuniquen con su familia. Mauricio siempre la acompaña en su quehacer diario.

Yo tengo la foto... yo la ando trayendo en mi cartera. Cuando hay alguna cosa, ahí me la pongo. Yo siento que él me acompaña, mi hijo y me da fuerza. Entonces me siento segura [...] Yo sigo buscando, aunque sea un huesito, eso sería bueno [...] Ahí está mi hijo, eso lo tengo siempre ahí [apuntando a la fotografía del piano] y en mi pieza también tengo otra fotografía y, como le digo, en mi cartera está siempre la foto de él, siempre. (Luz Encina, comunicación personal, 8 de enero de 2022)

En el caso de Juan Maino, Verónica Matus recuerda la conmemoración que realizan todos los años los 26 de marzo, pero en una de las conversaciones que mantuvimos con ella para esta investigación, se refiere a una experiencia particular. En una de estas conmemoraciones, deciden realizar una copia a tamaño real de la silueta de Juan. Esa fotografía se ubicó en cada uno de los espacios relevantes en la vida de Juan, se marcaron distintos hitos dentro de la ciudad con la fotografía y, además, se dio espacio para que se pudiera conversar con la gente que se acercaba.

Nosotros conmemorábamos todos los años los 26 de marzo, recuerdo que hay uno en que se salió a pegar imágenes de tamaño completo a distintos lugares, a los lugares en que había estado Juan, a los lugares donde había vivido, qué sé yo. Hay una muy bonita donde se pega esta imagen en la Capilla del Espíritu Santo que queda en la población Lo Hermida y, entonces, la gente mira que llega gente y pega esta imagen y llega un niño que se para igual al lado de la foto. Esa es una foto de cuerpo entero y no es la misma cara de la foto chiquitita con barba. (Verónica Matus, comunicación personal, 29 de marzo de 2022)

Para Víctor Maturana, lo más importante ha sido que estas actividades han implicado un encuentro con los amigos, una relación de intimidad con quienes siguen en esta búsqueda de Juan, personas que Víctor no conocía antes de que desapareciera su amigo de la infancia, como Verónica. Encuentra en el trabajo con las imágenes una forma de estrechar vínculos con las personas que siguen manteniendo la memoria viva de Juan. Este trabajo con la imagen no es fácil e implica ciertos acuerdos y encuentros entre quienes deciden participar de estas conmemoraciones.

Había toda una discusión de cómo resaltar para otros el hecho de volverlo a mostrar, «aquí estuvo». Entonces, lo que hicimos fue... ahí hubo dos o tres personas que eran buenos fotógrafos, gente que construía relatos a través de imágenes [...] Nos pusimos de acuerdo en hacer una imagen fotográfica de tamaño natural y un día, el día de la desaparición, armar grupos y que apareciera esa fotos en varios lugares donde él había estado. O sea, que volviera a aparecer. Yo estuve en dos o tres lugares de esos, porque no alcanzaba a recorrerlos todos y era una imagen de tamaño natural, estábamos con él. (Víctor Maturana, comunicación personal, 18 de abril de 2022)

La imagen de Juan, según el recuerdo de Víctor, se colocó cerca del Campus Oriente de la Universidad Católica de Chile en un paradero del transporte público, así como también en la calle Irarrázaval. Otro de los lugares donde se instala la fotografía de Juan es en Villa Portales, lugar donde fue detenido. Lo relevante de esta acción, además de invocar la presencia de su amigo desaparecido, es que pudieron recoger y, con ello, construir el relato de la vida de Juan con las voces de diversas personas que se acercaban a conversar con ellos.

En el caso de Alejandro Parada, su fotografía ha circulado por el espacio público de distintas maneras, y para esta investigación destacaremos dos formas en que esta fotografía ha sido visibilizada más allá de su círculo familiar. Por un lado, está la fotografía de Alejandro que su madre mantiene en la reja a la entrada de su casa, que se ha mantenido por años en ese lugar. Bajo la numeración de la casa se encuentra la imagen de Alejandro, una copia de la fotografía en

blanco y negro con alto contraste, plastificada para cuidarla de las inclemencias del clima, con algunas flores hechas a mano rodeando su rostro. Hernán nos cuenta lo que ha suscitado esta imagen en las personas que viven cerca de la casa de su madre:

Como que es reconocida fácilmente y la gente reacciona [a la imagen]. Esa imagen ha estado por varios años y ha sido cambiado cuando se devela mucho, ahora está casi para cambiarla por una más, más fuerte de nuevo, más blanco y negro... y fíjate que mi mamá siempre me cuenta que ella sale a veces a barrer y muchas veces se le acerca alguien «Señora, disculpe y ¿Quién es este joven?», «Oh, mi hijo», «Oh ¿Y mucho tiempo que está desaparecido?» y pum «Oh, pucha y cuánto lo siento, señora». Un día vino una señora y le dice «eh disculpe, lo siento por su familiar, su hijo, señora, ¿usted permitiría que yo colocara una florcita tejida, una artesanía?» Y mi mamá le dijo «claro, si quiere...». Después vino otra niña y colocó unas chiquititas también y gente de repente pasa y le dice «¿y alguna noticia del joven?». Como una cosa, la reacción del barrio. (Hernán Parada, comunicación personal, 18 de mayo de 2022)

Por su parte, Hernán decide realizar una obra que contempla la desaparición de su hermano Alejandro. No fue una decisión que tomó al instante de la desaparición, sino que le llevó tiempo decidir y trabajar en algo de manera pública. Este tiempo, que le lleva a Hernán a decidir qué realizar respecto al caso de Alejandro, es una muestra del terror al que se enfrentaban los y las ciudadanas del país en tiempos de la dictadura. No era una decisión rápida y fácil de realizar, dado el contexto de violencia de la época a causa del terrorismo de Estado que se vivía.

Durante los años '80 desarrollé un proceso [...] de copiar el rostro de mi hermano en fotografía, convertirlo en una especie de máscara, una máscara más bien dicho. Asumí, supuestamente, como un acuerdo con él de que «voy a usar tu máscara para que tú tomes mi cuerpo y puedas expresar cosas que sientes, dónde estás y, principalmente, usemos esto para comunicarlo a la gente y te pueda ayudar a que salgas de esa desaparición, de esa incertidumbre que te encuentras». Entonces, se desarrollaron varios trabajos usando la mascarilla, que fueron en algunos momentos comparecer a un lugar, por ejemplo, como una fotografía frente a la Estación Central u otras instancias en las cuales usando la mascarilla de Alejandro, fuimos a... y con otros amigos, fuimos a la escuela dónde él estudió y me acerqué a las oficinas y pregunté por... qué sabían de mí, que me ayudaran, que no quiero estar desaparecido, se hacía un discurso a los profesores y conversatorio con los estudiantes: «Hola, sabes que me llamo Alejandro y, mira, estoy desaparecido y gracias a mi hermano estoy presente aquí, pero soy yo Alejandro y quiero saber si sabías que hay estudiantes de la carrera que están desaparecidos». Fue como un contar, no confrontar, pero más bien, «me encantaría que no te olvides de mi y pudieras ayudarnos». Eso lo registramos en fotografías. (Hernán Parada, comunicación personal, 14 de mayo)

Esta acción que emprende Hernán con la máscara de su hermano obtiene reacciones por parte de la gente con la cual interactúa. Algunas reacciones se mezclan con la indiferencia, otras establecen un diálogo con Alejandro/Hernán de manera más empática. Sin duda, se trató de una

acción temeraria para la época, donde se quería acallar a toda costa la existencia de detenidos desaparecidos.

Por ejemplo, en esa interacción en la Escuela de Veterinaria, de parte de los personeros de oficina «yo no sé qué tontera es esto, sabe, si Ud. quiere algo tiene que hablar con tal persona», pero seguía como una suerte de respuesta de oficinista, «tiene que ir a hablar con el encargado de estudiantes», entonces tú como que vas con la máscara buscando a quien... Era muy extraño lo que pasaba. En el caso de los estudiantes nos escuchaban, escuchaban el discurso y te decían «lo siento mucho que estés desaparecido», pero se lo dicen a un desaparecido pero que está con la máscara y «pucha, suerte, ojalá que aparezcas pronto», pero quedó ese mensaje. Quedó ese mensaje y espero que se transmitió entre estudiantes. (Hernán Parada, comunicación personal, 14 de mayo)

Las reacciones respecto a la máscara de Alejandro no solo se daban desde el lado de la gente que observaba e interactuaba con Alejandro/Hernán, sino también el propio Hernán experimentaba distintas sensaciones al utilizar la imagen de su hermano. Se trata de un acuerdo establecido con su hermano y eso tiene consecuencias emocionales que, finalmente, llevan a Hernán a dejar de utilizar la máscara.

Y tú me preguntabas qué me pasaba cuándo me ponía la máscara, era un... la primera vez que lo hice fue como un acuerdo así como tácito con Alejandro de que siempre he sentido mucha responsabilidad por su ausencia, por su no estar y seguir haciendo lo que hacíamos [...] En el caso de la máscara fue como «ya, yo puedo hablar, yo más o menos sé lo que tú piensas, entonces, pero lo básico, no voy a decir las cosas personales mías, sino, lo básico que creo que tú podrías sentir». Cuando tú decías, «estoy en un lugar que no sé como es, pero siento ruidos, no sé qué tiempo es, si es de noche o de día», es como poéticamente hablando de la sensación que podía tener un desaparecido. Entonces no era tan simple como colocarse una máscara sino que era hacer este acuerdo de voy a representarte para que tú puedas expresar lo que en este momento no te es posible y con el tiempo de repetirlo, repetirlo fue subiendo la carga que te hacía, que dolía fuerte. Al final creo que decidí en un momento «no, no, no, esto es muy fuerte». No sé qué es lo que me pasó, pero eventualmente dije «no puedo seguir haciéndolo». (Hernán Parada, comunicación personal, 14 de mayo)

El acto performático de Hernán, sustentado en el vínculo que hasta el día de hoy tiene con su hermano, es profundamente político. Hernán hace posible la aparición de Alejandro para contar su historia en primera persona y permitir que otros interactúen con él poniendo en evidencia la violencia de la dictadura. Desde luego, la acción no estaba exenta de peligro, como ninguna de las realizadas por los demás familiares que exigían verdad y justicia por ese entonces.

En el caso de Marta Rocco y su marido, Mario Juica, nos gustaría resaltar una foto muy particular que utiliza Marta. Se trata de un relicario en el cual en su interior lleva el retrato de Mario. Esta forma de emplear la imagen es diferente a la fotografía que se utiliza en la solapa, ya que es Marta quien elige a quién mostrársela y el relato que va a construir en torno a la fotografía. Detrás de este relicario existe la decisión de exhibir y dar a conocer una historia familiar enlazada a la historia dramática de un país.

Mira, yo tengo una hija, mi hija menor que es la Marcela [...] es profesora y psicóloga, perdón ah [dice con mordacidad]. Esta hija mía, de repente le achunta y me hace unos regalos, que querís que te diga (sic), y me regaló ese relicario para un santo, cumpleaños, no me acuerdo qué... Oh y a mí me encantó [...] y lo encontré precioso y cuando ya lo pude abrir [...] yo ya tenía la foto chiquitita que me hizo la Alicia y ahí voy a poner a mi Mario. Entonces, yo, no falta que me dicen [...] «¡Uy que lindo su relicario!», «No me lo toque, digo yo, no me lo toque» [...] Entonces le digo yo a todo el mundo: «Ahí tengo a mi marido que es detenido desaparecido» [...] y ahí a todo el mundo le cuento... Entonces dónde voy yo dejo mi pasada con mi relicario. Yo salgo con mi relicario y me pongo los lentes en el relicario y entonces llama la atención de todas maneras. Ya es inseparable, acá en la casa no, porque está en muchas partes, que descanse, pero sí, yo salgo, salgo entonces con mi relicario. (Marta Rocco, comunicación personal, 17 de abril)

Como dice Marta, la imagen es parte de ella, de su familia. Mario va con ella a todas partes y permanece en distintos puntos de su casa en diversas fotografías que lo muestran en diferentes momentos de su vida familiar y de militante.

## Reflexiones en torno a elementos conceptuales de Hans Belting

Los relatos anteriormente trabajados nos hacen reflexionar sobre aspectos relacionados a la imagen, a su vez, preguntarnos por la pertinencia, en el contexto de las fotografías de los detenidos desaparecidos en Chile, de las categorías utilizadas por Hans Belting para abordar la imagen. En este sentido, ¿hasta qué punto podemos vincular la triada imagen, medio, cuerpo de Belting con las fotografías y las historias de vidas trabajadas para esta investigación? Eso es algo que trabajaremos en este apartado.

Antes de introducirnos a los planteamientos de Hans Belting, es necesario aclarar a qué tipo de representación nos referimos cuando abordamos esta temática. Para determinar esto, recurriremos a Emmanuel Aloa (2022), quien intenta recuperar el sentido del concepto de representación. Representar algo o a alguien es más que una mera copia de algo o alguien que ya no está. La representación, para el autor, nos muestra ante nuestra mirada una sustracción de presencia. Por lo tanto, lo que hace la imagen es invocar aquello que está ausente.

En este sentido, Aloa describe como el prefijo “re” da cuenta de la existencia de una carencia, del acto de subsanar una ausencia. Por lo tanto, tal como veremos en el planteamiento de Hans Belting, quien observa determinada imagen tiene un rol activo en su animación, en su vuelta a la vida. Para Aloa, esto va más allá de representar la ausencia: “Representar sería, pues –en un segundo sentido–, hacer que vuelva a salir [faire ressortir] lo que ya está ahí, hacer aparecer lo que ya está presente, en estado latente” (Aloa, 2022, p. 11).

Siguiendo a Hans Belting y el vínculo que establece el autor entre figuración y ausencia, Aloa comprende a la imagen como un negativo que tiene la potencia de evidenciar una pérdida, una cesura. La imagen tiene la capacidad de dar cuerpo a aquello que está ausente, “ya que su vocación es reponer el cuerpo de los desaparecidos” (Aloa, 2022, p. 20).

Uno de los aspectos relevantes que advierte Hans Belting (2009b; 2015), es la capacidad que tiene la imagen de ir más allá de la materialidad. Las imágenes no se encuentran en un lugar físico determinado o en nuestra mente, sino que –como bien dice el autor– suceden, porque necesitan de la percepción y su transmisión, es decir, participamos de ese aparecer.

En este sentido, Belting no establece una diferencia tajante entre imágenes internas y externas, cada una de estas representaciones son la cara de una misma moneda. Belting (2015) indica que las imágenes endógenas y exógenas son interdependientes, siguiendo al etnólogo francés Marc Augé, indica que se trataría de un campo poco explorado.

Ahora bien, para Belting (2015) no existe imagen sin mediación. El *medium*, al actuar como huésped o portador de la imagen, despierta la atención en quienes observan la imagen. Esto se puede ver claramente en el caso de las fotografías de los detenidos desaparecidos, una imagen proveniente del álbum familiar sumamente contrastada, muchas veces hecha pancarta, pegada en las murallas como fotocopia, se estableció como una estética particular que nos interpela por una desaparición forzada. Esta técnica de la visualización es algo que el autor describe a continuación:

Las imágenes siempre se han basado en una técnica determinada para su visualización. Cuando distinguimos un lienzo de la imagen que representa, se presta atención a uno o a la otra, como si fueran distintas, pero no lo son; se separan solo cuando estamos dispuestos a separarlos con nuestra mirada. En este caso, disolvemos la “simbiosis” a través de nuestra percepción analítica. Incluso recordamos las imágenes por la mediación específica con la que nos las encontramos por primera vez, y recordar significa primero desencarnarlas de sus medios originales y luego darles un nuevo cuerpo en nuestro cerebro. (Belting, 2015, p. 155)

Es decir, para lograr separar el papel fotográfico de la imagen, tenemos que entrar en un juego con nuestra percepción analítica. Esta sería la única manera de romper con la simbiosis a la cual se refiere Belting y, tal como sucede en los relatos que presentamos, los familiares desencarnan la fotografía de su medio original y lo que queda es la presencia de su familiar, al cual se le habla o se le recuerda. Esta falta de foco en el *medium* abre la posibilidad a que las imágenes vivan por sí mismas.

Para Belting, todos poseemos imágenes, nuestros cuerpos captan y crean imágenes todo el tiempo. Es en su aparecer donde deben ser convocadas por nuestras corporalidades, lo que implica que la percepción de una imagen o su captación siempre involucra un rol activo de quien la observa.

Algunos idiomas, como el alemán, distinguen un término para la memoria como un archivo de imágenes (Gedächtnis), de un término para la memoria como una actividad, es decir, como nuestro recuerdo de imágenes (Erinnerung). Esta distinción significa tanto que poseemos como que producimos imágenes. En cada caso, los cuerpos (es decir, el cerebro) funcionan como un *medium* vivo que nos hace percibir, proyectar o recordar imágenes y que también permite a nuestra imaginación censurarlas o transformarlas. (Belting, 2015, p. 156)

Por otra parte, cabe distinguir que la medialidad de la imagen no se agota en una fotografía o una pintura, sino que también incluye al lenguaje. El lenguaje tiene la capacidad de crear imágenes mentales en nuestro cuerpo (Belting, 2015), esto es de suma importancia cuando hablamos del caso de los familiares de detenidos desaparecidos, ya que el relato acompaña a la imagen. Si alguien, Alejandra Parada, por ejemplo, busca cómo era su padre, no recurre solamente a la imagen fotográfica, sino que acompaña esta imagen con las historias familiares que se comparten. La foto le da presencia y encarna al padre ausente, alrededor de esa foto se construye un relato significativo que intenta resistir la ausencia.

Históricamente las imágenes se han tratado como vivientes, tan vivientes como nuestros cuerpos. Desde el inicio de la humanidad existió el esfuerzo por dar sentido a la existencia del ser humano a través de imágenes, dando cuerpo a aquello que no está presente. En ciertos casos particulares, como en los retratos mortuorios, la imagen da cuerpo al difunto y se le trata como si tuviera otro tipo de vida, otra existencia. Esta característica propia de la imagen involucra la animación de nuestra parte.

La animación, como actividad, describe el uso de imágenes mejor que la percepción. Esto último es válido tanto para nuestra actividad visual en general como en la vida cotidiana. Los artefactos visuales, sin embargo, dependen de un tipo específico de percepción (percepción de las imágenes como si fueran cuerpos o en nombre de cuerpos), es decir, la percepción de un tipo simbólico. El deseo de imágenes precedió a la invención de sus respectivos media. (Belting, 2015, p.157)

Lo que Belting intenta establecer es una analogía corporal, y tomando de Baudrillard el término “intercambio simbólico” ve una permuta entre el cadáver, que debe ser sepultado para desaparecer del mundo de los vivos, con la imagen. El *medium* que hospeda a la imagen le da cuerpo al ausente, y de esta manera la tríada produce la simbiosis a la cual se refería Belting con anterioridad. En el caso de las fotografías mortuorias se trata de un cuerpo artificial que provee la imagen y que nos proporciona una presencia icónica (Belting, 2015). Esto implica un problema en el caso de los detenidos desaparecidos, ya que el ritual fúnebre al que se refiere Belting sigue el proceso tradicional de los ritos de paso descritos desde Van Gennep (1969) hasta Victor Turner (1988, 1999). Se trata de un proceso lineal, temporal, de una situación preliminar, liminal y postliminal. Este proceso es puesto en cuestión por Vinciane Despret.

La teoría del duelo se volvió una verdadera prescripción: “Debemos hacer el trabajo del duelo”. Fundada sobre esa idea de que los muertos solo tienen existencia en la memoria de los vivos, insta a estos últimos a cortar todos los lazos con los fallecidos. Y el muerto no tiene otro rol que jugar más que el de hacerse olvidar. (Despret, 2021, p. 16)

En el caso de los detenidos desaparecidos ese proceso no llega a término, no se cumple la prescripción que Despret critica, se sostiene en un periodo liminal porque no hay cuerpo que sepultar. Laura Panizo (2009) lo llama la muerte desatendida, ya que no existen los cuidados con el cadáver y con los familiares como sí los suscitaría un duelo tradicional. Entonces, ¿cómo ocurre el traspaso del cuerpo físico al cuerpo de la imagen si no hay lugar donde dejar el cuerpo porque nunca fue entregado?

Frente a esta pregunta no hay respuestas absolutas. Una de las cosas que pudimos comprender en el terreno realizado es que cada familiar emplea sus propias estrategias para dar cauce a este duelo inconcluso o la inexistencia completa de un duelo. Hay familiares que asumen de manera concreta la muerte de su familiar, eso no implica olvidar ni la desaparición ni la búsqueda, pero hace que se ubique en un lugar más cercano al de los muertos. Generalmente, estos familiares le hablan a la fotografía, se dirigen a ella como si fuera una entidad con vida, les piden que los cuiden, que cuiden la casa, que les den suerte.

Otros familiares tienen una relación conflictiva con el duelo, al no haber cuerpo no hay cómo cerrar mínimamente el ciclo. Por otra parte, existe la creencia de que el hacer duelo viene aparejado del olvido de la búsqueda. En términos generales, este grupo de familiares tienen cierta reticencia a dirigirse a la fotografía como una entidad viva. Por cierto, se activa una presencia, pero en menor grado que la anterior. Ese traspaso de un cuerpo a otro resulta menos eficaz que en el grupo previamente descrito.

Ahora bien, ante la crisis del duelo la fotografía –independiente de su grado de presencia– lo que permite es darle un lugar al ser querido ausente, y permite componer con ellos nuevos territorios, tal como lo plantea Vinciane Despret (2021). Por eso la importancia de que salgan a la calle, de que se exhiban.

Hay que situar al muerto, es decir “hacerle” un lugar. El “aquí” se vació y hay que construir el “allá”. Los que aprenden a cuidar las relaciones con sus muertos asumen efectivamente un trabajo, entonces, que no tiene nada que ver con el trabajo del duelo. Hay que encontrar un lugar, de múltiples maneras y en la gran diversidad de significaciones que puede tomar la palabra “lugar”. Antes de ser instaurados, y para que puedan serlo, los muertos deben estar instalados. (Despret, 2021, p. 23)

La importancia de la vida que cobran las imágenes, además de poder situar a la persona ausente, va más allá de cómo las percibimos o las captamos, estas viven en nuestra mente, en nuestro cuerpo y, al hacerlo, dejan una huella o inscripción. Al mismo tiempo, la imagen tiene su propia temporalidad, por ejemplo, en el caso de las historias que tomamos de los detenidos desaparecidos, ellos se mantienen jóvenes mientras sus familiares envejecen. Esto resulta, en algunos casos, problemático. Sus hijos o hijas traspasan la edad que tenía su padre o madre al momento de la desaparición forzada, convirtiéndose en hito dentro de su historia personal, algo que nos remarcó Alicia Juica, hija de Mario Juica.

Por otro lado, Belting (2015) destaca el carácter nómada de las imágenes, ya que estas habitan diferentes medium en el curso de la historia, capacidad que les permite mantenerse vivas. Lo anterior no tendría eficacia si no fuera la relación entre cuerpo y medium en la transmisión de las imágenes, no obstante, esto no quiere decir que nuestro cuerpo no tenga control frente a ellas, los cuerpos pueden controlar el flujo de imágenes por medio de la memoria, por ejemplo, o de la misma indiferencia. En este sentido, podemos remarcar lo que se indicaba anteriormente, existe un vínculo entre imágenes exógenas y endógenas.

Las imágenes mentales y físicas se fusionarán, siempre y cuando sigamos colocando a las imágenes en el ámbito de la vida y considerando vivos a los media a través de su imágenes [...] En cualquier caso, relacionamos estrechamente las imágenes con nuestra propia vida y esperamos que interactúen con nuestros cuerpos, con los que las

percibimos, las imaginamos y las soñamos. Pero la noción incierta del cuerpo, cuya crisis actual es evidente, nos ha llevado a extrapolar la expectativa de vida e investir a los cuerpos artificiales, frente a los cuerpos vivos, con una vida superior. (Belting, 2015, p. 162)

En relación a esta crisis de la noción de cuerpo y la experiencia misma de la corporalidad, para Belting (2015), las imágenes viven justamente por ausencia de un cuerpo, pero esto no debe ser entendido como sustitución plena del cuerpo ausente, no revocan el vacío de la ausencia. Se trata de una paradoja, en la cual el ser humano tiene la tendencia a vincular visibilidad con presencia, pero en el caso de la ausencia y, especialmente en la desaparición forzada, se trata de otro tipo de presencia distinta a la presencia física, una presencia que exhibe la ausencia y la pregunta por lo que “realmente” ocurrió a quien se muestra en la estructura de contrastes de una foto original que se reprodujo incesantemente para circular en pancartas o en el pecho de parientes por el espacio público.

Es muy importante recalcar que esta presencia icónica que evoca la imagen mantiene la ausencia del cuerpo, es decir, en el caso de las familias entrevistadas para esta investigación, en ningún caso la fotografía sustituye a su ser querido o minimiza la necesidad de la búsqueda constante de sus cuerpos.

Las imágenes viven de la paradoja de representar la presencia de una ausencia o viceversa (lo que también se aplica a la telepresencia en los media actuales). Esta paradoja, a su vez, se basa en la práctica de relacionar la presencia con la visibilidad. Los cuerpos están presentes porque son visibles (incluso al teléfono la otra persona está ausente). Cuando cuerpos ausentes se hacen visibles en imágenes, utilizan una visibilidad vicaria. (Belting, 2015, p. 163)

En este contexto, las imágenes representan la ausencia y la hacen visible (Belting, 2015), y a la vez se abre la posibilidad de animarlas. En este último aspecto se involucra nuestro cuerpo como destinatario de las imágenes, ya que estos son capaces no solo de recibir imágenes, sino también de crearlas a través de distintas formas, tatuajes, máscaras o acciones. Un caso emblemático de esto sería la propuesta que elaboró Hernán Parada al representar a su hermano ausente a través de una máscara. En este sentido, se produce la imagen de Alejandro Parada en su ausencia forzada.

Uno se podría preguntar, más allá de representar una ausencia, ¿cómo podemos vincular esta concepción de imagen de Belting con lo político? Algo de eso ya está expresado en la Bildmagie, en esta magia de la imagen o eficacia que tiene sobre nosotros y el porqué en casos de guerra o crisis política se busca su destrucción. La presencia de una imagen es tan fuerte que se puede exponer como ejemplo los actos iconoclastas, acciones que Chile vivió en dictadura cuando se mandó a destruir o quemar cualquier imagen que representara la Unidad Popular. Al mismo tiempo, el detener y quitar las cédulas de identidad donde muchas veces estaba la única imagen de la persona detenida, también se puede comprender como acto de borrar la existencia de un Otro.

Las imágenes que cargan las y los familiares de detenidos desaparecidos restituyen una presencia, son una imagen de la resistencia que se niega al olvido y que enrostra la masacre que hubo en Chile durante la dictadura cívico-militar. Estas imágenes interrumpen la hegemonía que

trataba de imponer la dictadura a través del monopolio de los medios de comunicación. Para ello se valieron no solo de medios informativos, como la televisión y la radio, también de libros como *Chile ayer y hoy*. En este último, se resaltaba a través de imágenes el orden como algo positivo y donde ese orden significaba obediencia; mientras que todo acto legítimo de descontento, rebelión, era categorizado a través de imágenes como algo negativo (Donoso, 2021).

Los medios usan técnicas simbólicas a través de las cuales transmiten las imágenes y las graban en la memoria colectiva. La política de las imágenes se basa en su medialidad, ya que la medialidad es generalmente controlada por las instituciones y sirve a los intereses del poder político (aun cuando, tal como lo experimentamos en la actualidad, se esconde detrás de una transmisión aparentemente anónima). La política de las imágenes necesita un medio para convertir una imagen (image) en una imagen (picture). (Belting, 2015, p. 155)

En este sentido, la representación, así como la percepción, no son neutrales, para Belting (2015) están cargadas de energía simbólica. Es esta energía la que se puede utilizar políticamente –agregamos por nuestra parte–, también para resistir la política hegemónica. Por eso es tan importante que los rostros de los detenidos desaparecidos, los ejecutados políticos, sigan siendo visibilizados en nuestro presente y, de esta manera, se rompa con el pacto de silencio que asume parte de la clase política de nuestro país a quienes les interesa mantener el *statu quo*.

## Reflexiones finales

Toda sociedad busca incluir a quienes han partido. Para Hertz (1990), los vínculos con el ser humano que ha muerto no se rompen en el acto de la muerte, sino que los vivos son acechados por imágenes, deseos y esperanzas. La tumba ayuda a llevar este desgarramiento interior y le da un lugar a quien ha partido del mundo de los vivos. La muerte hace pasar a los individuos del mundo visible al mundo invisible, y esto solo es posible por medio de imágenes, donde la imaginación adquiere un rol preponderante. Pero, ¿qué papel desempeñan las imágenes, en este caso las fotos, cuando se ha negado el cuerpo y con ello la tumba?

Siguiendo las ideas de Belting (2009a) hemos comprendido la imagen en cuanto mediada por un portador, el cual reemplaza simbólicamente el cuerpo ausente transformando la experiencia en algo corporal. Experimentamos las imágenes como si fuesen una unidad que animamos desde nuestra corporalidad. La imagen adquiere sentido y se experimenta porque hay quien la vive, que se vincula con ella. Teniendo todo lo anterior en cuenta, nos preguntamos por las experiencias de imagen derivadas de las fotografías de los detenidos desaparecidos, siguiendo la tríada imagen-medio-cuerpo planteada por Hans Belting. Consideramos también su tránsito de lo privado a lo público.

A partir de lo anterior, pudimos observar que las fotografías de los detenidos desaparecidos traen a presencia la evidencia fragmentada de una corporalidad física ausente. Como resultado de la violencia ejercida por la dictadura cívico-militar chilena y su intención de borrar de la historia un proyecto político y los cuerpos que lo estaban haciendo posible (cuerpos vivos, con historia, relaciones y una existencia llena de sentidos), son sus fotografías las que los traen a presencia en distintos medios por casi 50 años: la fotografía arrancada del álbum familiar,

su reproducción y copias en papel o pancarta. A medida que el tiempo transcurría, por cierto, los lugares y sentidos fueron dando forma a distintos modos de relacionarse con estas imágenes, según los propósitos que se fueron alimentando del contexto y las evidencias: encontrar vivo, encontrar el cuerpo; tal vez no hallar el cuerpo, pero conseguir justicia, tal vez jamás reparación, que nadie olvide, que no vuelva a pasar.

Observamos que en sus diversos medios, la fotografía hace posible una relación con los cuerpos en los que reside la imagen que brota de los recuerdos de quienes compartieron con las víctimas, pero también de quienes no los conocieron. En este último caso, es fundamental considerar las posibilidades de configurar sentidos y significados que ofrecen las fotografías y abren otro cúmulo de relaciones posibles. En cada una de estas relaciones en su singularidad, está presente el cuidado.

Al no contar con los cuerpos que ratifiquen la vida o la muerte, las fotografías de los detenidos desaparecidos desbordan el “intercambio simbólico” pensado por Baudrillard y seguido por Belting, pues si bien donan presencia icónica a los desaparecidos, también traen a presencia el acto de hacer desaparecer. No son imágenes mortuorias, no al menos en su sentido habitual.

En relación con los medios de la imagen, es posible considerar como el más intenso el propio cuerpo de familiares y amigos que exteriorizan su desaparición. Lo anterior no va en desmedro de quienes no son portadores corporales de la foto, pues la imagen sigue siendo para cada quien un elemento que activa vivencias o posibilidades de sentido.

Finalmente, consideramos que la fuerza política de estas imágenes nos lleva a una reflexión en cuanto al efecto que ha tenido entre quienes circulan por las calles y se encuentran con ellas. La confrontación política de las familias y amigos en contra del olvido pone en evidencia el horror de la dictadura en un rostro que muchas veces sonrío, de ese modo, un rostro puede mostrar sin mostrar la violencia ejercida por la dictadura. No es un rostro como los obtenidos en masacres, pues la fotografía fue sacada para otros fines, no es esperable que alguien le realice una foto a un ser querido esperando que desaparezca. Se trata entonces de rostros que pasados casi 50 años, muestran las escenas de tortura y de muerte configuradas por los relatos de quienes presenciaron los crímenes o el deseo, en la mayoría de los casos, de que no haya sufrido tanto.

Con el advenimiento de la transición, quienes se esfuerzan por minimizar los hechos y privatizar el dolor en los esfuerzos de las familias y amigos, se ven confrontados con la foto que no deja de circular como una interpelación a la historia que, en definitiva, es de todos.

## Bibliografía

- Alloa, E. (2022). ¿Antropologizar lo visual? En Alloa, E. (Ed.). *Pensar la imagen. Antropología de lo visual* (pp. 9-40). Ediciones Metales Pesados.
- Belting, H. (2009). *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Akal.
- \_\_\_\_\_. (2009b). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- \_\_\_\_\_. (2011). Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo. En García, A. (Ed.). *Filosofía de la imagen* (pp. 179-210). Ediciones Universidad de Salamanca.
- \_\_\_\_\_. (2015). Imagen, medium, cuerpo. Un acercamiento a la iconología. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, 153-170.  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_CIYC.2015.v20.49382](http://dx.doi.org/10.5209/rev_CIYC.2015.v20.49382)
- Boehm, G. (2006). Die Wiederkehr der Bilder. En Boehm, G. (Ed.) *Was ist ein Bild?* (pp. 11-38). Fink. Traducción parcial de Roberto Rubio (2012) para uso del Seminario Pensamiento e Imagen, Magister en Filosofía, 2014, Universidad Alberto Hurtado.
- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Cactus.
- Donoso Macaya, A. (2021). *La insubordinación de la fotografía*. Ediciones Metales Pesados.
- Hertz, R. (1990). *La muerte y la mano derecha*. Alianza.
- García, A. (2011). La lógica de las imágenes. En García, A. (Ed.) *Filosofía de la imagen* (pp. 15-56). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Revista Estudios Visuales Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 18-27.  
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3018364>>
- Panizo, L. (2009). Muerte, desaparición y memoria: El caso de los desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina. *Historia, Antropología Y Fuentes Orales*, (42), 71-84.
- Pink, S. (2001). *Visual Ethnography. Image, Media and Representation in Research*. SAGE Publication.
- Rubio, R. (2014). Hans Jonas como teórico de la imagen. Análisis crítico de la recepción de Jonas en el marco de la Bildwissenschaft. *Alter, revue de phénoménologie* (22), 63-77.
- \_\_\_\_\_. (2017). La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes. *Ideas y Valores*, 66(163), 273-298. Obtenido en [https://www.redalyc.org/pdf/809/Resumenes/Resumen\\_80955008013\\_1.pdf](https://www.redalyc.org/pdf/809/Resumenes/Resumen_80955008013_1.pdf)
- Scianna, F. (2015). *El espejo vacío. Fotografía, identidad y memoria*. Ed. UV de la Universidad de Valparaíso.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.

\_\_\_\_\_. (1999). *La Selva de los Símbolos*. Editorial Siglo Veintiuno.

Van Gennep, A. (1969). *Los ritos de paso*. Editorial Alianza.

Wiesing, L. (2005). Las principales corrientes de la actual filosofía de la imagen. En Wiesing, L. *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Fráncfort, Suhrkamp, pp.17-36.

Traducción de Roberto Rubio (2012) para uso del Seminario Pensamiento e Imagen, Magister en Filosofía, 2014, Universidad Alberto Hurtado.