

La imagen translúcida del Estadio Nacional. Políticas de la luz en las representaciones de la catástrofe chilena

CYNTHIA PAMELA SHUFFER MENDOZA*

Resumen

El presente artículo retoma algunas discusiones sobre las imágenes fotográficas para analizar el régimen de visibilidad levantado por la dictadura cívico-militar en Chile. Nuestro objetivo será presentar tres ideas sobre las imágenes: lo transparente, lo opaco y lo translúcido, como estrategias para pensar la estructura simbólica impuesta por el modelo autoritario y cuestionar el mecanismo de propaganda oficial propuesto por los militares. Junto con esto, tomando como eje las categorías antes señaladas, se analizarán las fotografías que fueron capturadas mediante un poderoso teleobjetivo desde un edificio cercano al primer centro de detención, el Estadio Nacional, en 1973.

Palabras claves: Estadio Nacional, Fotografía, Memoria, Dictadura.

Fecha de recepción: 20-1-2018

Fecha de aceptación: 4-10-2018

The translucent image of the National Stadium. Policies of the light in the representations of the Chilean catastrophe

Abstract

This article takes up some discussions about photographic images to analyze the regime of visibility raised by the civic-military dictatorship in Chile. Our objective will be to present three ideas about images: the transparent, the opaque and the translucent, as strategies for thinking about the symbolic structure imposed by the authoritarian model and questioning the official propaganda mechanism proposed by the military. Along with this, taking as axis the mentioned categories, we will analyze the photographs that were captured by a powerful telephoto lens from a building near the first detention center, the National Stadium, in 1973.

Keywords: National Stadium, Photography, Memory, Dictatorship.

*Cynthia Shuffer Mendoza es artista visual y becaria CONICYT del Doctorado en Estudios Americanos del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago. Investigadora responsable de *Hora cero Democracia en Chile. Archivo Kena Lorenzini 1990-1994* (FONDART 2018) y tesista del Proyecto *Tortura: Concepto y Experiencia* (FONDECYT N°1180001). Cofundadora y miembro del equipo editorial de *Rufián Revista* (ISSN0719-3742). Correo electrónico: cynthia.shuffer@usach.cl

Introducción. Hacerse visibles pese a todo

Heme, pues, a mi mismo como medida del «saber» fotográfico. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar.

R. Barthes, 1990

Desde entonces, esta urgencia también forma parte de la historia.

G. Didi-Huberman, 2004

Existen distintas maneras de trabajar con imágenes fotográficas. En muchos casos ingresan al universo investigativo como fuentes de datos, archivos o sistemas de significación, vale decir, un posicionamiento de las prácticas visuales en la construcción de modelos que permitan producir y pensar escenarios y estéticas específicas. Así, en la actualidad, la importancia de las imágenes fotográficas en las prácticas documentales y debates relacionados con la elaboración de memorias en torno al pasado reciente se ha vuelto cada vez más central, consolidando un lugar para los estudios críticos que vinculan imagen y memoria (Blejmar, Fortuny y García, 2013: 10), más específicamente, entre fotografía y memorias de la violencia política en las dictaduras del Cono Sur.

Para iniciar este análisis sobre algunas conceptualizaciones de la imagen, particularmente, el trabajo teórico que se ha levantado a propósito de lo fotográfico, quisiera partir con una discusión que no es del todo nueva, me refiero al concepto de *visibilidad* (Benjamin, 1989; Rancière, 2011; Didi-Huberman, 2014, Sontag, 2011; entre otros), entendido aquí, inicialmente, como el margen que expone una serie de evidencias sensibles significativas en la producción de un modelo representacional particular. Este margen conceptual, comprendido como un tipo de régimen visual que mediatiza las imágenes frente a la subjetividad de sus receptores, no solo puede estar definido como un conjunto de fotografías disponibles a ser vistas, sino también debe incluir una reflexión de sus excedentes, de su fuera de campo. Me refiero a aquello que sucede por fuera de los segmentos espaciales delimitados por el encuadre de la fotografía oficial, presente, quizás, en imágenes que corrieron con otra suerte y distribución, y que fueron desestimadas de esta puesta en común. En Chile, esta clase de fotografías circularon a pesar de los estrictos límites de la dictadura cívico-militar chilena, que en muchos casos censuró mediante el uso de la fuerza física, persiguiendo a quienes se encargaron de crearlas, o de la fuerza simbólica, a través del poderoso aparato ideológico que restringió su presencia en las discusiones que tempranamente pusieron en entredicho el desempeño del dictador y sus cómplices.

Durante la década de los setenta y ochenta, lo visible y lo invisibilizado por el régimen de Pinochet fue apareciendo en el espacio público mediante fotografías: en un principio como parte del aparato comunicacional oficial y, posteriormente, como forma de denuncia a partir de su publicación en revistas opositoras a la

dictadura.¹ Esto fue gracias a la organización y acción de un grupo de fotógrafos y fotógrafas independientes, quienes instituyeron un tipo de imagen documental que penetró por segunda vez² el campo social y los escenarios políticos con el fin de posicionar una demanda y quebrar el discurso oficial en torno a los abusos de poder y violencia cometida por el régimen dictatorial y sus fuerzas represivas. Estas fotografías levantadas a contrapelo fueron las pruebas y huellas visibles de la resistencia cotidiana de personas y organizaciones políticas defensoras de los derechos humanos, las que tuvieron que sobrellevar el poder de la censura de las Fuerzas Armadas, el montaje político o, incluso, la destrucción masiva del material fotográfico, hoy conservado principalmente por el Museo de la Memoria y los archivos personales de las fotógrafas y los fotógrafos de la época.

Ahora bien, las imágenes, particularmente las fotografías, son “antes que nada, una manera de mirar” (Sontag, 2007: 135) y esto podría delinear y situar una mirada con implicancias críticas y políticas específicas. El posicionamiento de la mirada se relaciona directamente con el rendimiento y eficacia de las imágenes en el levantamiento de una legibilidad sobre los acontecimientos y, en consecuencia, con una forma de recordar el pasado reciente. De esta manera, usando las imágenes a su favor, el andamiaje dictatorial en Chile se encargó de instalar una mirada concreta sobre su quehacer, imponiéndose a través de una potente propaganda de acción psicológica y creando un escenario de consenso –o absoluta sumisión– mediado por el temor. Ejemplo de esto fueron los folletos fotográficos publicados durante los primeros años de los setenta, *Tres años de destrucción* (ASIMPRES, Santiago, 1973) y *Chile: Ayer y Hoy* (Editorial Gabriela Mistral, Santiago, 1975), los que pretendían blanquear la imagen de la dictadura, destacando especialmente la idea de progreso económico y las mejoras en el ámbito social como los eslabones principales de su proyecto. En concreto, la primera publicación tuvo por objetivo documentar los tres años de la Unidad Popular desde la perspectiva militar y, la segunda, presentar un díptico entre las imágenes del proyecto allendista y el presente

.....

1 A mediados de los setenta comenzaron a aparecer los primeros medios escritos opositores a la dictadura: APSI, Hoy y Análisis fueron las más relevantes de la década. Los equipos editoriales y sus propuestas debieron ser aprobadas por la Junta Militar y buscar financiamiento, ya sea créditos o en países extranjeros para poder convertirse en una alternativa periodística dada la necesidad de posicionar discusiones sobre derechos humanos, libertad de expresión, modelo económico, entre otros. Para más información revisar el mini sitio de Memoria Chilena. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-773.html>

2 Decimos por segunda vez puesto que existió un primer tiempo en la producción de estas imágenes. A partir de los años ochenta, en Chile, el campo de la fotografía documental se vio energizado por una potente práctica de las fotógrafas y los fotógrafos que pusieron a disposición sus cuerpos y lentes para denunciar y visibilizar las atrocidades cometidas por la dictadura cívico-militar. En las calles, al compás de las protestas sociales, estos fotógrafos y fotógrafas se formaron y crearon un lenguaje político el cual heredamos. Frente a la represión y exposición de trabajar en las calles, formaron la AFI –Asociación de Fotógrafos Independientes (1981-1990)– cuyas fotografías, imágenes icónicas que dieron vuelta al mundo a través de distintos medios de comunicación, apoyaron el testimonio de las víctimas, siendo fundamentales para iniciar procesos de justicia durante el período transicional. Algunos libros que recopilan este trabajo son: Álvaro Hoppe. *El ojo en la historia* (Leiva Quijada, 2003); *Multitudes en Sombra, AFI Asociación de Fotógrafos Independientes* (Leiva, 2008); *Fragmento fotográfico: arte, narración y memoria...* (Lorenzini, 2006), entre otros.

dictatorial, articulándose un claro antagonismo entre ambos procesos políticos, justificando el accionar de las Fuerzas Armadas. Esto con la finalidad de presentar una “estrategia didáctica, simplificadora y muy efectiva para marcar el final de un período y el inicio de lo que se muestra como etapa fundacional de un nuevo país” (Gamarnik, 2011).

De esta forma, la propaganda política del régimen dictatorial que utiliza la amenaza y el miedo como elementos centrales, fue manipulando las imágenes fotográficas con el objetivo de imponer un montaje a la luz de una óptica negada, reprimiendo, durante los primeros años de dictadura, el derecho de ver y conocer las huellas materiales de la violencia política y levantando falsos índices sobre el triunfo del modelo de Pinochet. Por esto, escribir sobre la enunciación de las imágenes como estrategias políticas nos permite ensanchar los límites de lo real, liberando los espacios de ocultamiento en pos de abrir nuevas preguntas sobre el pasado, considerado aquí como un tiempo anclado en el presente que no cesa de llegar tardíamente.

Como señalé anteriormente, es posible distinguir otra clase de imágenes que sobrevivieron –supervivientes diría Didi-Huberman (2004)– a la muerte impuesta por la dictadura cívico-militar, logrando contrastar lo “real cristalizado” –aquello captado sobre la superficie sensible de la fotografía– con lo “real fluido” –lectura de una fotografía en un tiempo determinado– (Jelin, 2012). Me refiero a las imágenes fotográficas que lograron retratar los ominosos crímenes de la dictadura pinochetista, no solo aquellos que ocurrieron bajo la luz pública y que fueron publicadas en los medios independientes, sino también los que sucedieron detrás de los murallones de los centros de detención y exterminio. No cabe duda que existe cierto consenso de que las acciones represivas más cruentas de la dictadura no dejaron huellas visuales, al menos en formato físico, puesto que la mayoría de las veces estas sucedieron por fuera de la visibilidad pública, sin registro documental de los secuestros y asesinatos clandestinos. De este modo, se postuló que no fue posible obtener pruebas de la experiencia de la violencia política, ni tampoco evidencias de lo padecido en los centros de detención y exterminio. Pese a esta idea común, quisiera sostener en este artículo la afirmación de que sí existieron imágenes del proceso de aniquilamiento físico de los militantes detenidos en Chile y que el problema de su presencia radica principalmente en la recepción de estas (García y Longoni, 2013) de acuerdo con los contextos y tiempos políticos y las miradas que sostienen.

Por lo pronto, mi interés en este artículo será pensar este otro tipo de imágenes, su producción durante la dictadura y el margen de visibilidad y rol que cumplen hoy en su retorno como archivo, instalando al menos tres ideas en torno a la imagen: lo transparente, lo opaco y lo translúcido. Junto con eso, utilizando como estructura de análisis las categorías señaladas anteriormente, pondremos sobre la mesa aquellas fotografías arrebatadas al régimen dictatorial de Augusto Pinochet en el año 1973 mediante un potente teleobjetivo. Me refiero a las imágenes capturadas por el reportero gráfico argentino, Juan Domingo Politi Donati, quien desde la ventana de un edificio cercano al Estadio Nacional, arrancó algunos trozos de verdad de lo que sucedía realmente en las inmediaciones de este primer

gran centro de detención en Santiago; fotografías que develan por primera vez la tortura y represión llevada a cabo por el terrorismo de Estado en Chile durante su primer año.³ Estas imágenes no podrán ser analizadas exclusivamente desde una transparencia con lo real, es decir, la relación con su referente, sino también desde un determinado uso político. Su presencia material, entendida como la denuncia dispuesta a ser vista, es parte del engranaje técnico que revela otras técnicas en la construcción de la historia y la memoria oficial.

Tres ideas sobre la imagen fotográfica. Lo transparente, lo opaco y lo traslúcido

Desde el siglo XIX en adelante, la fotografía se ha posicionado en el centro de las discusiones sobre la representación, su relación con el registro y con el arte.⁴ Sin embargo, para efectos del presente artículo, creo relevante retomar la idea de la imagen en contacto con lo real, quiero decir, la producción-representación de un referente y los usos políticos vinculados al tiempo en donde emergen dichas imágenes. Si bien, desde una perspectiva estética esto puede ser concebido como un tema bastante general, es prudente desplazar estos interrogantes a la producción fotográfica con pretensiones documentales, puesto que a partir de allí será posible desentrañar ciertos aspectos relativos al campo de la memoria y la historia.

Tanto Barthes como Dubois sostuvieron que las imágenes traen al presente las huellas de algo que sucedió, algo que tuvo lugar y forma en un tiempo determinado, expresado material y sensiblemente como restos o cenizas de la memoria. Por un lado, Roland Barthes (1990), en relación con la imagen fotográfica, señala que el referente captado por la cámara debió *estar allí* para que la imagen se produzca (p. 135), mientras que Dubois (2015) hace hincapié en que esa *huella* solo marcaría un momento en la producción de una imagen fotográfica (p. 49). De acuerdo con ambos autores, las imágenes tocarían las escenas investidas con una autoridad testimonial y técnica que permitiría irrumpir, develar y transformar un encuadre de la vida cotidiana. Sin embargo, tomando el camino determinado por Dubois, el encuadre que conserva algo del pasado vuelve al presente dotado de otro tiempo y sentido, esto quiere decir que posteriormente a su producción, las imágenes capturadas por la cámara están sujetas a otras lecturas y configuraciones propias del tiempo en el que son observadas o, como fue trabajado por Feld y Sites Mor (2009), estarían condicionadas por las modificaciones y reediciones que ejercen los sucesivos presentes sobre estas (p. 27). En vista de estas consideraciones, es que me propongo pensar tres ideas para comprender la producción de una imagen fotográfica: por un lado, la imagen transparente, aquella unidad utópica “denotada” (Barthes, 1986: 38) por su referente, lo estrictamente legible; por otro lado, una imagen opaca que opone resistencia frente a otras interpretaciones e imágenes,

.....

³ Registro fotográfico del Estadio Nacional de Santiago de Chile capturadas por el fotógrafo argentino Juan Domingo Politi Donati, publicadas en el libro *Operación del Silencio* (1974).

⁴ El artista Philippe Dubois realiza un recorrido histórico de las diferentes posiciones sostenidas por críticos y teóricos de la fotografía respecto al principio de realidad en su libro “El acto fotográfico”, publicado originalmente en 1983.

tornando hegemónico su sentido y, por último, una imagen translúcida, entendida como una traza de lo real capaz de interferir otra imagen, generando un palimpsesto configurado por ruidos e interferencias en la memoria oficial, en suma, otro tipo de visibilidad y rendimiento.

De acuerdo con lo anterior, pareciera ser que a pesar de esa latencia generada por el tiempo, la condición sintomática constitutiva de las imágenes fotográficas intentaría abrirse a un futuro en potencia y apropiarse de algo. De alguna forma nos procuran pruebas, como si “algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece confirmado cuando nos muestran una fotografía” (Sontag, 2011: 15). Además, sabemos que el registro de la cámara acusa y da cuenta de la existencia de algo semejante a lo que allí se muestra, es por esto que la *imagen transparente* sería testigo de algo dado o, en otras palabras, de “lo real en su expresión infatigable” (Barthes, 1990: 31). Es así como el sustrato fotográfico se torna invisible debido a que no podemos despegarlo de su referente, de ese signo que cuaja en el presente. No obstante, para que esto ocurra, dicha realidad desnuda requiere del contacto con alguien que las observe, una presencia que denuncie su marca sensible, su tiempo y urgencia.

Ahora bien, esta imagen abierta y en tránsito, esperando ser vista, ingresa a una trama narrativa cuando se la utiliza como instrumento, esto quiere decir, cuando este aparente “mensaje sin código” (Dubois, 2015: 49) entra a un escenario determinado y se hace parte de los circuitos de circulación y difusión. Incluso así, no debemos olvidar que el acto de fotografiar, el instante de exposición propiamente dicho, si bien proporciona un lugar objetivo de observación, no se trataría de un acto pasivo. Es por esto que las imágenes fotográficas del pasado reciente, teniendo que producir constantemente la aparición de lo que fue puesto bajo la sombra, no son neutrales, sino más bien construcciones técnicas y simbólicas en tensión. La exigencia de visibilidad requiere de ocultamiento, de ese silencio traumático para poder existir, es por esto que *la imagen opaca*, aquella que niega y se resiste al registro de un acontecimiento, intentará eliminar cualquier fragmento de otro mundo fuera de sí. En consecuencia, el concepto de lo opaco proviene no solo de una interpretación, sino también de una transformación de lo real mediante el uso de la fuerza; imágenes abandonadas en el fuera de encuadre, bajo el alero del terrorismo de Estado. En nuestro caso, un tipo de censura cómplice del olvido que desaparece el testimonio de la lucha militante y sutura de golpe la violencia masiva, relegando a la sociedad civil al consumo autoritario de una propaganda negra.

Pese a que la dictadura se encargó de borrar las evidencias de sus crímenes, las imágenes de ese período no fueron un índice en blanco. A fuerza de mirada –independiente y colectiva–, las fotografías creadas a contrapelo procuraron la existencia de aquello que fue puesto delante del lente, denominado en este caso como *lo necesariamente real* (Barthes, 1990: 136), eso que sabemos que *ha sido* y que vuelve al presente constantemente cada vez que vemos esas imágenes. En ese sentido, pensando en el conflicto de hacer visible lo invisible, *la imagen translúcida* sustraería una porción de realidad, manifestando su intención por develar aquello que no nos parece habitual y que fue ocultado por alguna razón. Dicho de otro modo, este robo no sería capaz de transformar la realidad, su contribución

será más bien quebrar la representación de un acontecimiento, incorporando otras perspectivas a la experiencia. Esto se relaciona con el régimen de *lo opaco*, puesto que no debemos confundir los rasgos de visibilidad permitida –puesta en escena del castigo ejemplificador del régimen dictatorial– con el aporte concreto de estas imágenes. Lo translúcido enseña lo que se trama por detrás, convirtiéndose en un tipo de estética de la aparición, esto significa, el medio para develar una presencia, ahí donde persiste la negación, dejando filtrar las sombras de un mundo doblegado por el terrorismo de estado chileno.

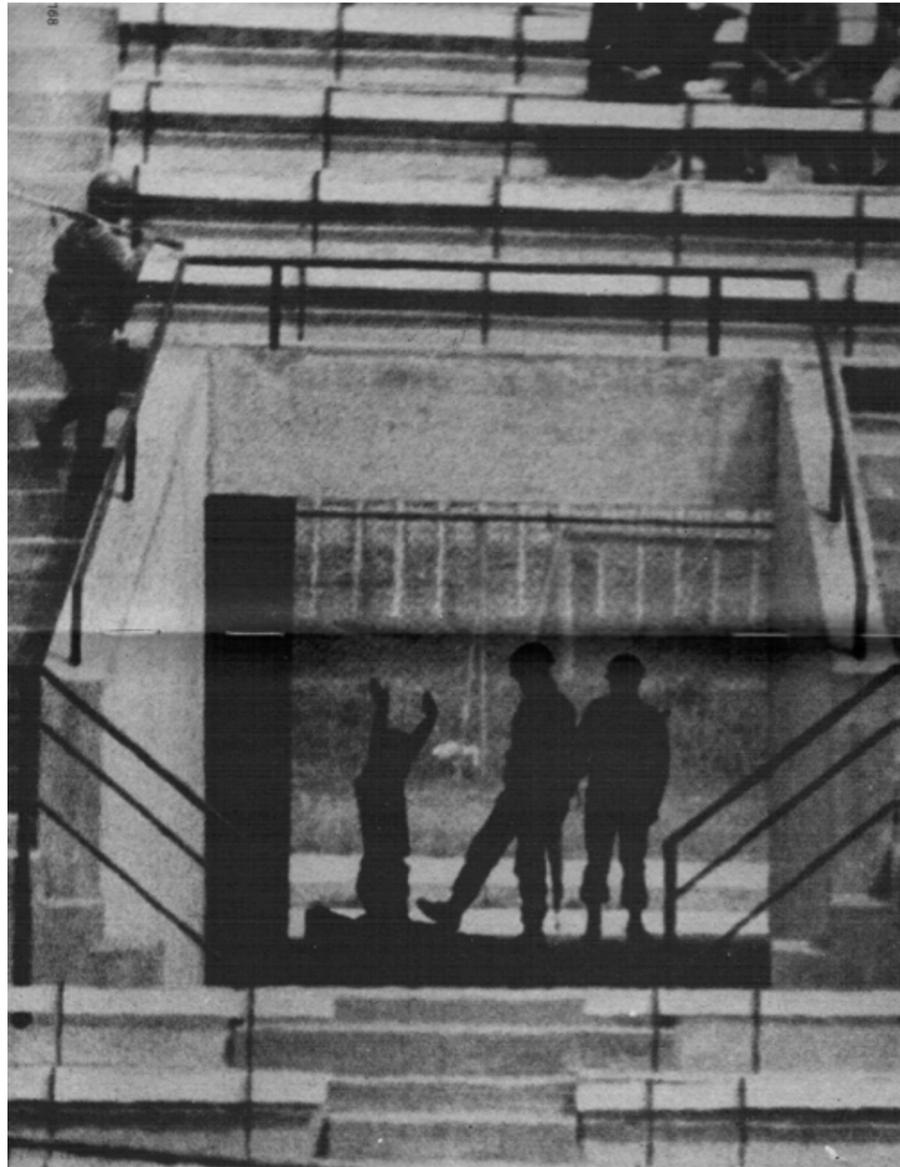


Foto 1. Estadio Nacional 1973. Fotógrafo Juan Domingo Politi

Fuente: Operación del Silencio



Foto 2. Estadio Nacional 1973-Fotógrafo Juan Domingo Politi

Fuente: Operación del Silencio



Foto 3. Estadio Nacional 1973. Fotógrafo: Juan Domingo Politi

Fuente: Operación del Silencio

Estos contornos y huellas de luz –dicho directamente: cuerpos torturados, vejados, asesinados– impresos en varias decenas de microfilm (Foto 1, 2 y 3) alimentan, fuera de las fronteras de la dictadura chilena, la esperanza de visibilidad para poner fin de la represión y desaparición en Chile, recuperando sus huellas y pruebas con el objetivo de instalar una política de las imágenes que de curso a la denuncia. Diversos autores han señalado que no existen fotografías que puedan representar las atrocidades de las dictaduras, guerras

o genocidios; sostienen que es imposible contener en esa sola imagen la desaparición o el propio proceso de aniquilación de las personas que habitaron los campos de concentración y exterminio (Rancière, 2011: 46; Langlad, 2005: 87). No obstante, la existencia de las fotografías del Estadio Nacional contradicen estos presupuestos, posicionado una serie de preguntas sobre el valor de dichas imágenes, las memorias que construyen y los límites existentes para representar la catástrofe sucedida. Tal como lo mencionan Longoni y García (2013), las consecuencias negativas en la construcción de una memoria no radican exclusivamente en la existencia o no de imágenes, sino más bien en un tipo de “invisibilización de las imágenes del horror” (p.26) que imposibilita cualquier acercamiento a los registros. Bajo el dominio dictatorial, lo habitual y cotidiano en la ciudad se fisura por la cercanía de estos procedimientos, los que, impunemente, dejan escapar trazos de luz hacia el espacio público. El extrañamiento provocado por el registro del estadio nos devuelve una vista alterada de la normalidad, terminando por sumergirnos en el terreno de lo siniestro. En lo siguiente, intentaré aproximarme a imágenes fotográficas de Estadio Nacional sin perder de vista las categorías anteriormente señaladas, tomando en consideración el riesgo que significa manipular excesivamente estos registros, clausurando su potencia.

La fatalidad del registro. El Estadio traslúcido

Como se sabe, el Estadio Nacional, ubicado en una de las comunas más residenciales de Santiago de Chile, fue el centro de detención y tortura más grande e importante durante el primer año de dictadura cívico militar.⁵ Entre el 11 de septiembre y el 9 de noviembre de 1973 (Bonney, 2005: 11) pasaron por el recinto alrededor de veinte mil personas detenidas –mayormente hombres, algunas mujeres, menores de edad, ancianos, chilenos y extranjeros– sin una acusación formal ni proceso judicial en curso. Habitualmente, los detenidos que llegaban en buses atiborrados de personas, eran ingresados y puestos a disposición de militares y algunos civiles quienes organizaban las jornadas en el estadio. Posteriormente eran interrogados y sometidos a torturas con electricidad y golpes, vejaciones de todo tipo, mala alimentación e incertidumbre, condiciones que aniquilaron física y moralmente a las prisioneros y los prisioneros. Varias decenas de detenidos no sobrevivieron a ese lugar, otros fueron liberados debido a las presiones internacionales y, la gran mayoría, una vez cerrado el centro, fueron llevados a otros recintos de detención y cárceles fuera de Santiago.

El Estadio Nacional, la primera imagen del poder concentracionario en Chile, fue rápidamente naturalizado como campo de reclusión después del Golpe de Es-

.....
 5 El autor José Santos Herceg señala en sus artículos sobre prisión política la existencia de al menos 1.168 centros de detención y/o tortura, que son los que se conocen hasta hoy. Además, postula que en Chile es poco lo que se ha escrito sobre estos lugares y solo es posible encontrar trabajos puntuales acerca de algunos recintos emblemáticos como Villa Grimaldi, Londres 38, Estadio Víctor Jara, Tres Álamos y el Estadio Nacional. Revisar artículo Santos, J. (2016). *La reconfiguración como el modo de llegar a ser. Surgimiento de los centros de detención y/o tortura en el Chile dictatorial*. *Aisthesis*, 60, pp. 145-165.

tado y se convirtió en uno de los lugares emblemáticos donde ir a buscar, en una primera instancia, a personas posiblemente detenidas. Los militares colgaron modestos carteles escritos a mano afuera de los edificios gubernamentales con información sobre dónde dirigirse, mientras familiares y mujeres se reunían diariamente en sus puertas, esperando noticias de sus compañeros, hijos o hermanos. Luego de 11 días de funcionamiento, la Junta Militar resuelve “contrarrestar la imagen de campo de concentración, tortura y ejecución, invitando a 200 periodistas de medios chilenos y extranjeros” (Bonney, 2005: 37) a visitar el lugar ese mismo día, comandados por el coronel Jorge Espinoza (Foto 4). Estos fueron los rasgos de visibilidad que se permitió el régimen dictatorial, a modo de estrategia comunicacional, para generar una imagen restringida de lo que sucedía en su interior. Según lo planteado por nuestras categorías de análisis en el apartado anterior, dicho reencuadre del estadio logra construir y disponer en la opinión pública una *imagen opaca* del lugar, es decir, una representación totalizante de la realidad dictatorial, eliminando las experiencias traumáticas que ocurrieron y que sabríamos más adelante. Los militares, entrenados bajo los preceptos de la guerra sucia, conocían el funcionamiento de las estrategias de dominación; si bien consideraban que el sometimiento físico era muy efectivo, este debía ser complementado por un tipo de sometimiento simbólico e ideológico capaz de penetrar y modificar el imaginario colectivo en pos de legitimar el nuevo orden.



Foto 4. Coronel Jorge Espinoza Ulloa dirigiendo la visita de medios de comunicación 1973, Estadio Nacional

La pretensión militar por configurar un referente y definir el rol de lo fotográfico en estos rasgos de visibilidad, radicó principalmente en una supuesta constatación de lo visible, estableciendo como contraparte directa de la *verdad* estas imáge-

nes del estadio. En otras palabras, se trataría de un tipo de *espejo neutro* (Dubois, 2015: 44) que daría cuenta del estado concentracionario del recinto de detención y las dinámicas internas entre captores y prisioneros. A todas luces, el encuadre propuesto por los militares no estaría completo ni pondría de manifiesto la visibilidad necesaria para comprender los tiempos y características de la reciente dictadura. Las Fuerzas Armadas, en esta ocasión, dispusieron un estricto guión para ingresar a los periodistas y medios de comunicación invitados, controlando cada uno de sus pasos y registros mediante estaciones de rueda de prensa. El deslumbramiento experimentado por el paso desde el oscuro pasadizo hasta la entrada e ingreso total al coliseo donde permanecían algunos prisioneros a plena luz del día, funciona como una figura interesante para este análisis, pues podríamos entenderlo como una metáfora sobre la luz: por un lado, necesaria para esclarecer los hechos, en este caso el blanqueamiento de la imagen de la Junta Militar, y por otro, como símbolo del ocultamiento dada la ceguera momentánea provocada por el exceso de iluminación, que no permite ver y confunde durante los primeros segundos de exposición.

Ahora bien, el trayecto de estos registros fotográficos documentales hacia un modelo representacional depende, como he señalado anteriormente, de los usos políticos y rendimientos que se le otorgan a estas imágenes fotográficas. Por un lado, quienes formaron parte de la prensa nacional oficial enunciaron teorías sobre el cuidado y buen estado de los prisioneros llamados por la dictadura *extremistas*, mientras que la prensa extranjera se dio cuenta de esta puesta en escena e intentaba tomar contacto con los prisioneros para denunciar su situación, información que no tuvo mucho impacto en el contexto chileno interno.⁶

Pero existieron imágenes que corrieron otra suerte. Una nota de prensa de ANSA/CHILE escrita por Margarita Bastías,⁷ señala que el periodista Jorge Varela, luego de observar desde la ventana de su departamento ubicado en la avenida Pedro de Valdivia, se habría dado cuenta que en el Estadio Nacional se cometían crímenes de lesa humanidad. La cercanía al velódromo le permitió ser testigo de algo que por entonces fue negado públicamente, no solo a los periodistas que asistieron a esa visita días antes, sino a toda la población que se informaba a través de los únicos medios de comunicación institucionales. El fotógrafo argentino Juan

.....
6 Durante la dictadura cívico-militar, la prensa oficial se encargó de encubrir sistemáticamente los crímenes de Estado, difundiendo notas falsas y montajes televisados. El periodista Claudio Sánchez, conocido por su vinculación con el régimen, dada su participación en el cuestionado Acto de Chacarillas (*El Mercurio*, 9 de julio de 1977, p. 1 y 12), fue uno de los periodistas acreditados para ingresar al Estadio Nacional. La nota registrada por el documental *Yo he sido, yo soy, yo seré* de Heynowski y Scheumann, realizado en 1974, muestra los desfachatados argumentos del periodista: “**¿La pasan muy mal los detenidos en el Estadio Nacional? ¿Están muy angustiados? No.** Porque tienen tiempo hasta de formar improvisadas orquestas”. Seguido de esto, se mostraba a los prisioneros cantando *El patito chiquito*, canción ícono de quienes apoyaban al dictador Augusto Pinochet. Para mayor información, se puede revisar el archivo del Museo de la Memoria y algunos artículos dedicados a este tema desde distintas veredas disciplinares como “*Estamos en guerra, señores!*”. *El régimen militar de Pinochet y el “pueblo”. 1973-1980* de Verónica Valdivia Ortiz de Zárata (2010) y el libro *Canción Valiente* de Marisol García (2013), entre otros.

7 Blog personal de Margarita Batías: <http://coca-marga.blogspot.cl/2013/10/ansa-chile-golpe-aquellos-hombres.html>

Domingo Politi Donati, jefe del área gráfica de Quimantú, se encargó de registrar este hecho desde esa misma ventana, utilizando a su favor un potente teleobjetivo. Gracias a estas fotografías fue posible obtener, secretamente, las pruebas de lo que intuían los familiares de los prisioneros y se conocía por declaraciones de testigos. La obtención de estas imágenes –tal vez unas de las más crudas de la dictadura chilena– es parte de las manifestaciones contra el montaje impuesto por el régimen dictatorial, forzando, mediante sus mismos códigos de *verdad*, la aparición del secreto anteriormente exhibido pero nunca revelado del todo.

Las fotografías de Politi muestran la realidad vivida por los detenidos en las tribunas del estadio, lugar de descanso en espera para ser interrogados. Se trata de hombres sentados, parados o circulando entremedio de los incómodos escalones de madera, acompañados por militares o civiles que los conducían en dirección al Velódromo, recinto habilitado para realizar interrogatorios, o bien, los traían de regreso con sus compañeros de escotilla. Las personas que son dirigidas llevan consigo, en sus hombros o sobre sus cabezas, una frazada que era utilizada, en un principio, como venda por sus captores para que los prisioneros no pudieran reconocerlos ni reconocer el espacio donde eran llevados y como prenda, esta vez por los prisioneros, para resguardarse luego de las largas sesiones de tortura propias de los interrogatorios (Foto 4 y Foto 5). Tal como lo trabaja Santos-Herceg (2017), a propósito de sus investigaciones sobre testimonios de la catástrofe, el tránsito de estas personas cubiertas por una frazada gestó el paradigmático caso del encauchado del Estadio Nacional, una persona con el rostro cubierto que se paseaba entre las gradas de la tribuna, mirando a los prisioneros, acusándolos con el dedo. Además, entre esas imágenes es posible ver una secuencia de fotografías que dan cuenta del sometimiento de un par de hombres arrodillados y tirados en el piso de una de las entradas al coliseo, quienes están siendo amedrentados, apuntados por rifles y golpeados mientras sus compañeros pasan por detrás de esta escena sin poder decir nada.



Foto 5. Estadio Nacional 1973. Fotógrafo: Juan Domingo Politi

Fuente: Operación del Silencio



Fuente: Operación del Silencio

Foto 6. Estadio Nacional 1973. Fotógrafo: Juan Domingo Politi

En este caso, la fotografía como dispositivo de control y referente de verdad, vuelve translúcida aquella imagen impuesta y controlada del Estadio Nacional y propone al menos dos perspectivas para la denuncia: por una parte, evidencia la manipulación de información de la dictadura pinochetista para luego, por otra, demostrar mediante pruebas fehacientes los procedimientos de aniquilación a los que fueron sometidas las personas que fueron encerradas en ese recinto durante los primeros meses del régimen. De acuerdo con esto, la imagen fotográfica aparece en el lugar donde el pensamiento parece imposible y la política surge cuando se hacen evidentes en el espacio público y exponen un tipo de visibilidad, transgrediendo la autoridad de quien tiene la competencia para ver y la calidad para decir (Didi-Huberman, 2014:105) en estos modelos representacionales autoritarios.

Pero ¿qué tipo de imágenes darían cuenta de esos procedimientos de aniquilación y desaparición y qué posibilita su aparición? Las imágenes fotográficas del Estadio Nacional no evidencian de manera directa las desapariciones de las presas y presos políticos dadas las características de lo que se *pretende representar* (García y Longoni, 2013: 32) puesto que no sería posible determinar una escena específica para esto, ni mucho menos fotografía que logre representarla. Lo que sí prueban claramente son los abusos de poder, torturas físicas y psicológicas y otra serie de privaciones que sufrieron los detenidos que fueron víctimas del aparato represivo del Estado y sus metodologías de exterminio, retazos de una experiencia fragmentada que nos permite ingresar de manera oblicua a la realidad de la desaparición. Por tanto, el aspecto translúcido de estas imágenes no solo dejaría entrever la pre-

gunta sobre nuestros presupuestos del horror, sino que también cuestionaría la misma idea de representación como forma de ver, clasificar y vigilar la experiencia concentracionaria.

El tránsito de este registro documental hacia el espacio público comienza con la salida de estas imágenes de Chile. Según cuenta la reportera gráfica Kena Lorenzini,⁸ los negativos fueron trasladados a Argentina por el mismo Politi, envueltos y sellados en un tubo de metal dentro del tanque de gasolina de su auto. Posteriormente, este relevante material fue enviado a Alemania y publicado junto con otras fotografías del período en un libro llamado *Operación del Silencio* (1974), el que visibiliza, muy tempranamente, la brutalidad con que se abría paso la dictadura chilena. En sus páginas aparecen las imágenes de Politi acompañadas por textos con un claro sentido irónico, pues narran un diálogo inverosímil entre periodistas y prisioneros. Un tipo de recreación de lo que habría atestiguado la prensa extranjera en ese primer encuentro con los prisioneros en el estadio. El supuesto periodista lanza preguntas animadamente sobre la improvisada orquesta que los detenidos habrían organizado en su tiempo libre, mientras que los prisioneros intentarían reforzar la moral de sus compañeros de prisión. Este texto deja entrever una crítica directa hacia la prensa nacional chilena, ya que fueron los mismos periodistas de los medios oficiales quienes levantaron esta y otras lecturas sobre el bienestar de los presos en el estadio.

Desde entonces, el aparato estratégico y comunicacional del régimen de facto da comienzo a una represión dirigida especialmente a las productoras y los productores de imágenes. Fundamentalmente, periodistas y fotógrafos son detenidos por las fuerzas represivas de la dictadura, rompiendo su material de trabajo y velando sus negativos. Si bien estas medidas fueron tomadas en contra de quienes ejercían como reporteros, también las resiente el público general, posible testigo de estos acontecimientos; tal como publica el diario *El Mercurio* en 1974 donde se “aconseja a los turistas a abstenerse de sacar fotografías de la ciudad” (Berrios, 2013: 113). Fue así como el contragolpe de las imágenes se transforma en una lucha más por la vida, una fuerza poderosa y en ascenso, que permitió desafiar la dictadura mediante dispositivos visuales capaces de ensanchar los límites de lo real, iluminar y hacer visibles los abusos, sobreexponer los cuerpos ocultos bajo la sombra de la censura para crear un tipo de conciencia en los espectadores del escenario dictatorial.

Las imágenes translúcidas, aquellas que se baten entre el límite entre lo prohibido y lo permitido, entre lo posible de ver y lo que nos mira incansablemente desde lejos, se convirtieron en el filtro de la memoria oficial, revelando y otorgándole valor a las memorias y experiencias individuales y colectivas frente a la sobrecarga informativa de la dictadura. La escritora y teórica Susan Sontag señala que las fotografías “ofrecen un modo expedito para comprender algo y un medio compacto

.....
8 Entrevista personal con la fotógrafa chilena perteneciente a la Asociación de Fotógrafos Independientes de Chile (1981-1990) con fecha 22 de mayo de 2017. Su conformación respondió a la necesidad por agrupar a todas y todos los fotógrafos que trabajaban de manera independiente, sin respaldo institucional, y que no podían formar parte de la Unión de Reporteros Gráficos.

de memorizarlo” (Sontag, 2010: 24). Pese a ello, la autora sostiene que a la conmoción provocada por las fotografías le sobreviene una ruina en sí mismas ¿cómo presentar estas imágenes fotográficas y qué hacer con el dolor de los demás que nos presentan? El fotógrafo Juan Domingo Politi, en su testimonio como donante del Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, anticipa una respuesta e insiste en la óptica de la denuncia, señalando que “estas fotografías las deben ver la mayor cantidad de gente que sabe del Golpe pero no de su crueldad”, pues considera que, a pesar de los años de gobiernos democráticos, “todavía a los chilenos los tienen con un saco en la cabeza, como pasó en el Estadio, para que no crean lo que pasó”⁹.

Políticas de la Luz. El exceso de disponibilidad de lo translúcido

Sin ánimo de agotar las discusiones sobre el valor político que ostentan estas imágenes fotográficas y el despliegue de su poder en el quehacer de las y los reporteros gráficos, me propongo enunciar algunas últimas cuestiones sobre la manera de hacerlas visibles en el presente. Antes que todo, resulta importante señalar que dada la imposibilidad de fijar su sentido o su referente, las imágenes que son parte de este trabajo solo pueden ser comprendidas mediante un ejercicio reflexivo de memoria capaz de impregnar y delimitar un tiempo y una necesidad específica. En ese contexto, no podemos refutar su existencia, ni dejar de pensar en ellas, mucho menos ocultarlas. Su presencia y características nos permite comprender sus condiciones de producción y circulación, sus recorridos de denuncia y memoria política, favoreciendo la elaboración de interpretaciones del pasado. Es por esto que negar su visibilidad implicaría renunciar a toda justicia posible, toda investigación, relegando su presencia a meros reportes del horror vivenciado en los centros de detención y exterminio, sin ningún tipo de responsabilidad política ni ética para comprender sus repercusiones en el presente.

Por otra parte, las sucesivas conmemoraciones del Golpe de Estado en Chile desde el 2003 en adelante proporcionan un marco para este análisis final. La distribución de los documentos de la dictadura, con esto me refiero a la sistematización y disponibilidad de los archivos mediante diversos medios de comunicación y otros espacios de socialización, no vendría a disputar exclusivamente su relación con el referente ausente –retorno de los registros del pasado–, sino que incluiría una perspectiva sobre la distancia (Rojas, 1999: 18). La sobreexposición de los registros de la represión nos obliga a tomar posición frente a lo que se nos muestra, a reconocer el lugar que ocupa en nuestra experiencia y el vínculo que generan con otras memorias políticas. Desde una perspectiva ética, dirá Sontag, a propósito de las imágenes de la catástrofe, “las fotografías somos nosotros” (Sontag, 2007: 142) y estas, al ser representaciones de la experiencia terrible de la derrota, de alguna manera nos devolverían una visión sobre nosotros mismos. Asumir el lugar del otro militante como uno cercano significa hacer un esfuerzo por vivir sus memo-

rias restituyendo el lugar de lo humano entre medio de las cosas, abandonando la apatía de la distancia.

Finalmente, quisiera presentar algunas anotaciones de lo que he denominado aquí como *políticas de la luz*, pues creo que me permiten comprender ciertos mecanismos propios del régimen visual. Si bien, comprendemos que la luz ilumina y hace visibles las cosas, quiero decir, expone cuerpos, pueblos o culturas; su ausencia material o intolerable presencia podría hacerlos desaparecer (Didi-Huberman, 2014). En ese sentido, sobreexponer a través de una repetición estereotipada y desarraigada y ocultar mediante la sombra de la censura, son algunas de las estrategias que conforman las políticas de la luz, entendidas también como estéticas de la aparición. Perdido el estatuto de denuncia, las imágenes quedan a merced de la repetición propia de la publicidad, susceptibles a formar parte de un producto que opaca las urgencias y sentidos políticos. A esto se refiere Rojas cuando menciona el dilema de la *adherencia*, una interpretación unívoca fijada al pasado y su ingreso en las imágenes que el presente ha podido forjar para retenerlo (Rojas, 1999: 224). Entonces, vale preguntarse qué queda de este pasado en las imágenes fotográficas y cómo podemos relacionarnos con ellas sin dominarlas. Nuevamente, Susan Sontag (2011) señala en su libro *Sobre la fotografía* que el catálogo fotográfico de la miseria ha vuelto familiar aquello que no tiene nombre, adormeciendo, en cierto sentido, las conciencias y las memorias (p. 39). Así, tal como lo prevé Rojas, el asunto de la disponibilidad es clave. En la medida que el pasado retorna, este lo puede hacer como una imagen totalizante o, mejor dicho, como una *imagen dominada*. Al parecer en la actualidad, las imágenes que dejaron ver lo negado, luego de develar e interrogar los materiales de la historia, ingresaron a un período de consenso y se convirtieron en una afirmación más que en un conflicto. Ya no sería necesario presentar un relato coherente o riguroso que demuestre, por ejemplo, los crímenes cometidos el primer año en el estadio, sino bastaría solo con mostrar algo que se da por sabido y aceptado, nunca como un punto de vista tenso, no festejante, en duelo. En consecuencia, la saturación de un hecho mediante las estrategias mencionadas terminaría por ocultar otra cosa, otra experiencia, otra memoria.

Es por esto que no existirían fotografías definitivas (Sontag, 2007: 138) o imágenes totales, puesto que la mirada y el acopio de estas nunca podrán completarse. Aun así, la imagen y su relación con el pasado, es decir, aquello que dejó una marca que es imposible de restituir, nunca podrá ser superada con solo volverle la espalda a través de la subexposición o doblegarla mediante mecanismos de sobreexposición. El poder material de las imágenes del pasado reciente aún sigue vigente y manifiesta su necesidad por hacer presente la pérdida, reivindicar la presencia de las experiencias de lucha por los derechos humanos, políticos y sociales, sin necesariamente canonizarlas o neutralizarlas, en medio de un contexto cultural caracterizado por la colonización constante de sus memorias críticas, transformándolas en objetos de consumo cultural.

.....
 9 Relatos y Testimonios de Donantes. Colección del Museo de la Memoria y los derechos humanos. Disponible en <https://ww3.museodelamemoria.cl/>

Bibliografía

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Benjamin, W. (1989). *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Blejmar, J.; Fortuny, N. y García, L. I. (2013). *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Berrios, L. (2013). Fotografías, imaginarios y violencia simbólica en las dictaduras del Cono Sur. En: *La imagen en las sociedades mediáticas latinoamericanas. Actas de la IX Bienal Iberoamericana de Comunicación*. Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e imagen de la Universidad de Chile. Recuperado de: http://www.comunicacionglobal.org/Comunicacion_global/Libros,_articulos_y_ponencias_files/Ponencias_bienal.pdf
- Bonnefoy, P. (2005). *Terrorismo de Estadio. Prisioneros de guerra en un campo de deportes*. Santiago de Chile: Ediciones Chile América-CESOC.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Recuperado de http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora.
- Feld, C. y Sites Mor, J. (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Gamarnik, C. (2011). Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina. En Fernández Pérez, S. y Gamarnik, C., *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 49-78). Montevideo: Montevideo de todos-Ediciones CMDF.
- García, M. (2013). *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.
- García, L. I. y Longoni, A. (2013). Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos. En: Blejmar, J.; Fortuny, N.; García, L. I. (eds.). *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 9-44) Buenos Aires: Librería.
- Heynowski, W. y Scheumann, G. (1974). *Operación Silencio. Chile nach Salvador Allende*. Berlin: Verlag der Nation.
- Heynowski, W. y Scheumann, G. (directores) (1974). *Yo he sido, yo soy, yo seré* [película]. Alemania del Este: Studio H&S.
- Jelin, E. (2012). La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones

- personales. *Memoria y sociedad*, 16, (33), 55-67. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8313>
- Kena Lorenzini, M. E. (2006). *Fragmento fotográfico, arte, narración y memoria. Chile 1980 – 1990*. Santiago: Maval Ltda.
- Langland, V. (2005). Fotografía y memoria. En: Jelin, E. y Longoni, A. (eds.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (pp. 81-105). Madrid: Siglo XXI.
- Leiva Quijada, G. (2003). Álvaro Hoppe: *el ojo en la historia*. Santiago: Gobierno De Chile Fondart/Crece Juntos.
- Leiva Quijada, G. (2008). *Multitudes en Sombra, AFI Asociación de Fotógrafos Independientes*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes–Ocho Libros Editores.
- Politi, J. D. (1974). *Operación del Silencio*. Berlín: Verlag der Nation.
- Ortiz de Zárate, V. V. (2010). “Estamos en guerra, señores!”. El régimen militar de Pinochet y el “pueblo”. 1973-1980. *Hisotria*, 43 (1), 163-201, Santiago.
- Parot, C. L. (dir.) (2002). *Estadio Nacional* [película]. Santiago de Chile.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rojas, S. (1999). *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago de Chile: Editorial La Blanca Montaña– Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Santos-Herceg, J. (2017). Comunidad en medio del horror. Construir vínculos como modo de resistir y sobrevivir. En Cappellini, S. ; Scarabelli, L. (eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile* (pp.61-75). Italia: Colección Di-Segni de la Universidad de Milán.
- Sontag, S. (2007). *Al mismo tiempo: ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Mondadori.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori.