

# Muros privados, memorias públicas

El autor ingresó en los hogares de diversos familiares de detenidos-desaparecidos y ejecutados políticos en Chile para conocer y registrar las imágenes o iconos que exhiben sobre su familiar desaparecido o asesinado; imágenes/emblema que contextualizan su vida y le otorgan un sentido político, pues nos permiten conocer las ideas y los ideales que profesaba el ser querido.

**PALABRAS CLAVE:**

Memoria,  
Fotografía,  
Detenidos-  
desaparecidos,  
Chile.

## Private walls, public memories

The author visited the homes of various relatives of people who were detained and disappeared and of politicians who were executed in Chile, in order to see and record the pictures or icons they display of their missing or murdered relatives. These pictures or emblems give context to the relative's life and gives it a political meaning, since they show us the ideas and ideals that their loved ones held.

**KEYWORDS:**

Memory,  
Photography,  
Detained and  
disappeared,  
Chile.

---

**DINO PANCANI CORVALÁN**

*Doctor en Estudios Americanos con mención en Pensamiento y Cultura por la Universidad de Santiago de Chile y diplomado en Comunicación Visual por la Universidad Católica de Chile. Profesor asistente en el Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.*

---

■ ¿Quién fija la memoria?, ¿qué significa fijar la memoria?, ¿fijamos una imagen para fijar la memoria? Pudiera ser un proceso estático, de ausencia, de promoción de nostalgia. Pudiera involucrar emoción y razón, promoción y recaudo, vincular ámbitos privados y públicos, imagen mental, auditiva y visual, que existe desde un pasado que se hace presente y desde ese presente resignifica ese pasado. Pudiera ser la sumatoria de memorias íntimas en espacios privados, que en cualquier momento adquieren una dimensión pública.

La memoria siempre es un concepto por debatir, y de definición siempre estrecha; tantas memorias como tantas personas recuerdan. ¿Un presente sin memoria? Todo presente tiene memoria; otra cosa es que a ese presente se le oculte su pasado, se le desvalije, se cercene su dimensión incómoda, dolorosa, su condición de futuro.

Este artículo busca hablar de futuro, de dolor producido en el pasado, pero de expresiones cotidianas, que se generan en el presente abrumado por la falta de verdad y justicia. No escribo de víctimas que perdieron sus vidas durante la dictadura militar: escribo sobre víctimas que han construido en sus años recuerdos, memorias, infinitas expresiones que mantienen en el presente 30, 35, 40 años, la partida de un familiar; escribo de hijas e hijos, madres, padres, hermanos, hermanas, esposas o maridos que permitieron que la lente de una cámara fotográfica fijara el espacio del recuerdo o la veneración que, instalado en sus muros, en sus veladores, en sus estantes, atestiguan visualmente la condición de víctima de los luchadores sociales detenidos-desaparecidos, ejecutados o muertos en enfrentamientos.

En el pasado se captó un momento que dejó de existir en el instante en que el obturador de la cámara fue disparado, y ese momento muerto se confundió cuando la fotografía se transformó en una imagen de búsqueda, de identidad, de prueba de existencia. En el momento en que fue descontextualizada para ser usada como una expresión de denuncia. Son imágenes complejas que “se revelan como poderosos instrumentos no solo para conocer el pasado y estudiar representaciones que generan nuevas memorias, sino también para hacer inteligibles los complicados mecanismos de la memoria social” (Feld y Stites, 2009: 32).

Durante los últimos años, aleatoriamente, solicité a diversos familiares de detenidos-desaparecidos y ejecutados políticos que me permitieran ingresar en sus hogares para conocer y registrar la imagen o el icono que exhiben de su familiar desaparecido o asesinado.

En 16 hogares se fotografiaron comedores, *living*, sitios de estudio, de trabajo y dormitorios. Lugares que representan imágenes de veneración, de emblemas familiares; espacios de recuerdo intervenidos por fotografías en Santiago, Paine, Rengo, Talca y Chiloé. En su mayoría, son imágenes en casas ocupadas por mujeres que desde la intimidad se proponen no olvidar, mantener un lugar de recuerdo; imagen que a veces se transforma en un objeto de interpretación política, aunque su origen primero haya sido capturar un momento familiar, social o ciudadano.

Imágenes invisibles en la historia oficial, que tienen vida al ser vinculadas a la expresión de un grupo que fija su voluntad de recordar, de combatir la amnesia que provocan los años. Una memoria actual, que instala el recuerdo de lo sagrado, afectivo y mágico, que se “ajusta a detalles que la reafirman; se nutre de recuerdos borrosos, empalmados, globales o flotantes, particulares o simbólicos; sensible a todas las transferencias, pantallas, censuras o proyecciones [...] que se enraiza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto” (Nora, 2009: 20).

Imágenes que emergen con categorías morales que sentencian el pasado de la nación; la condena es el grito de futuro de las víctimas de la represión, en donde se destacan, y aquí aparece, la moralidad, las virtudes, el carácter utópico de los actos, la épica de la lucha o la resistencia de los fallecidos. Este énfasis heroico conduce, muchas veces, a invisibilizar a la víctima, pues se le resta todo rasgo de una individualidad que exceda las condiciones en las cuales fue desaparecido o asesinado.

La imagen se instala como un todo que se potencia con los referentes externos a la representación del familiar. Las otras imágenes componen un campo que otorga un nuevo significado a los signos internos de ésta. A ello se le puede denominar *imágenes/emblema*, las cuales tienen la característica de contextualizar la ausencia del ser querido, de otorgar a la imagen un sentido político-ideológico que permite identificar las ideas y los ideales que profesaba el referente fijado.

Por ejemplo, la imagen de José Astorga (figura 1) permite, desde la reiteración, la explicitéz de una pancarta; desde un espacio privadamente público, exponer su condición de detenido-desaparecido, y la reivindicación de encontrarlo.

Las pancartas se lucen en el taller de muebles de su hijo, contiguo a su dormitorio. Se exhibe una foto de José, una impresión y letras a mano, palabras alusivas a una



Figura 1. Santiago, taller de hijo de detenido-desaparecido.

pregunta, un poema, un espejo, un calendario con el mes de septiembre, un reloj, pinturas, envases vacíos, páginas comerciales, bolsas y una nueva pancarta. La fotografía de un detenido-desaparecido que se llama José Astorga. La imagen está acompañada de elementos que significan el espacio: un taller de trabajo de carpintería, pinturas, detergente en polvo, y un orden dentro del desorden.

La pancarta es antigua y borrosa; sobre ella, el nombre, la fecha y la condición de desaparecido. El mes del calendario destaca los domingos y las fiestas de la Independencia; se invisibiliza el 11 de septiembre, fecha del golpe de Estado. Un reloj que inicia y despide la jornada laboral. Pancartas en un espacio privado, pero que también es público; un espacio de memoria. No es solo la imagen del padre la que se expone: es la imagen del padre impresa en una pancarta de denuncia, de dolor, de lucha y ubicada en un espacio de historia, la misma casa en donde fue detenido. Es un padre que sale y entra.

Don José también aparece en la casa de su hija (figura 2), en Chiloé, en medio de un mueble que cobija la imagen de su hija con su nieto, la misma imagen utilizada en la pancarta, en dos tamaños distintos, y la fotografía de un perro fallecido. Artefactos que reproducen la imagen de ovejas, copas de vino, mulatas, jarrones, juegos de té, binoculares y velas aromáticas. Es una fotografía fragmentada: el padre, la hija, el nieto, la porcelana, las cintas de video, son representativos de un pasado, una mezcla entre lo materialmente necesario y útil y lo simbólicamente valorado.

Las fotografías son un emblema que explicita un contexto político trunco, de aberraciones, de persecuciones y asesinatos. Ponen de manifiesto la condición de víctima de José. Tanto en casa de su hija como en el taller de su hijo existe una reivindicación político-humanitaria.



Figura 2. Chiloé, casa de hija de detenido-desaparecido.

En la casa de los padres de Francisco Lara (figura 3) encontramos una imagen/emblema aún más evidente que la pancarta. En el muro aparecen dos imágenes semejantes, una levemente más ancha que la otra, una con colores y la otra con lápiz grafito. Las imágenes tienen una distancia que permite separarlas, enfocarlas indistintamente, pero no se pierde su vinculación. El retrato se entiende desde la foto. Ahí radica su peso político y moral, su entrelazado público-privado. La foto de la izquierda permite entender el retrato de la derecha; ocupan el mismo espacio, liso, poroso. Una es una imagen retocada con colores que permiten darle al referente, Salvador Allende, el estatus de presidente de la república; una fotografía penetrante, seria, oficial, que insinúa un fuera de campo, establece un universo dado por la mano de obra y la tecnología.

La casa de la hermana de Francisco (figura 4) tiene una imagen de él al centro; luce colores, su sonrisa le pone luminosidad al expresidente, quien nuevamente aparece escoltando la figura de Francisco. En el pasado Francisco escoltó al presidente y, en esa calidad, fue fusilado. A la figura de Ernesto Guevara se suman la de Víctor Jara y el calendario maya. Las imágenes le dan un contexto a la vida de Francisco, lo ubican en el marco político que se le recuerda. Hay una reivindicación de su vida, se explicita el motivo de su muerte. Su sonrisa contrasta con las fotografías serias de los iconos de la izquierda latinoamericana: su sonrisa es íntima, su condición de sujeto anónimo en medio de sujetos reconocibles le otorga una impronta privada que pasa a ser reivindicativamente pública y política. La muerte de Francisco se entiende en el marco de la muerte de otros iconos de la izquierda, y su hermana le otorga valor a ello.

La fotografía aparece como un referente de un tiempo muerto; no solo del tiempo fijado en la fotografía, sino

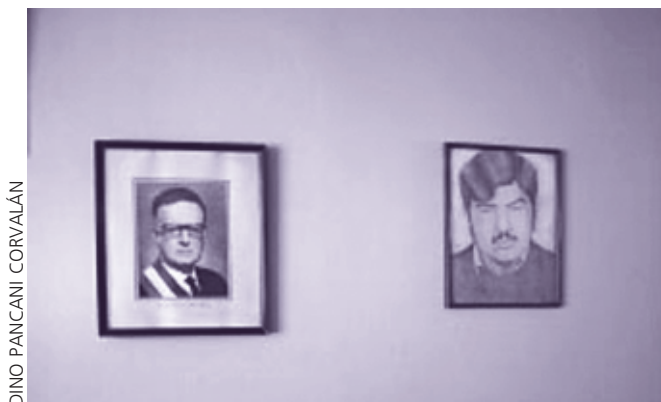


Figura 3. Talca, casa de padres de un ejecutado político.

del tiempo en que la persona fue detenida y luego desaparecida o asesinada. Donde las muertes no tuvieron sepelio, son muertes con entierros tardíos, rabiosos por la disconformidad con el acontecimiento. “Son muertos cuya muerte iba a ser lejana, y por eso es una muerte malograda” (Gómez de la Serna, 1942: 78). Existen muertes que se asocian a la vejez, y esa es “buena” muerte: se entiende como una pérdida naturalizada. Las otras tienen consuelo en el universo religioso o desde el sentido común que permite que el destino responda; sin embargo, afectiva y racionalmente no se consuela esa partida.

Muerte asociada a la materialidad de un cuerpo. Si no aparece el cuerpo se puede presumir, pero no hay certeza de muerte. Certidumbre que se transformará en posible convencimiento en la medida en que pasen los meses, los años, las décadas.

La presunción de que había asesinatos en la dictadura se basaba en la evidencia de perder el rastro de una persona. Si esta persona no acudía al encuentro de familiares, amigos o compañeros, y si su ausencia no era reconocida como una detención por los organismos institucionales e ilícitos, encargados de la represión, entonces se temía su desaparición, que no tenía la misma significancia que la muerte, sino que se le podía asociar a un estado de crueldad, de dolor, de sufrimiento permanente:

“ Se trata de una doble violencia, ya que se ejerce sobre cuerpos ya desalmados. Se hace a nombre del resguardo de un triunfo, quitando de la vista lo que lo ensucia, a través del acto de desaparecer el cuerpo del otro, mutilado, desnudo otro, arrojado al basural de la tierra desolada, de los volcanes, del mar bravío [...]. Desaparecer es quitar al otro, no solo la vida, sino quitarle su cuerpo, su materialidad visible, es borrarle sus huellas andadas y conocidas por sus antepasados. El des-

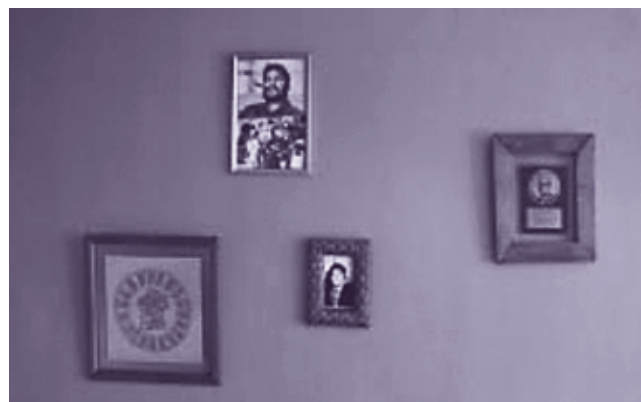


Figura 4. Talca, casa de hermana de ejecutado político.

aparecido es un eslabón extraído de la cadena de generaciones. La categoría de ‘desaparecidos’ es, como dice Adam Roseblath, la construcción de la ‘arquitectura terrorífica de su silencio’”. (Illanes, 2002: 239)

El silencio de las víctimas es gritado, resistido, revertido, por, entre otros elementos, imágenes que fueron utilizadas fuera de sus contextos de producción y circulación original, que tienen la virtud de concretar, visibilizar, ponerle rostro a un nombre y otorgarle relaciones sociales. Como propone Barthes: “La fotografía adquiere esa doble posición de realidad y pasado. No se puede negar que algo haya estado ahí” (Barthes, 2008: 121). Más allá de los progresos y transformaciones de la fotografía digital, la cámara y el referente siguen siendo los elementos constitutivos de una fotografía. En ese marco, uno de los valores que tuvieron las pancartas que rudimentariamente fueron apareciendo en los centros de las ciudades fue reclamar, denunciar, configurar el nombre de un ciudadano detenido-desaparecido.

La fotografía instaba a no ser desmentida, irrumpía en una sociedad sumida en el silencio, tensa, que se debatía entre quienes creían y sabían de la represión y quienes negaban o eran cómplices de un régimen de terror. La fotografía atestiguaba la existencia de un sujeto que había sido víctima de ese régimen, imagen que era una huella que daba cuenta de la existencia del referente retratado; “la foto certifica, ratifica, autentifica” (Dubois, 1986: 67). Y el uso de la fotografía, enmarcado en los límites de una fotografía de carné de identidad, legalizaba, de alguna manera, la existencia de la persona. Imágenes que se distinguen por sus colores, blanco y negro, texturas que evocan una época, son fragmentos de memoria. Fotografía que no inventaba un referente, solo omitía su contexto. “La fotografía no dice (forzosamente)

DINO PANCANI CORVALÁN



Figura 5. Santiago, casa de viuda de detenido-desaparecido.

lo que ya no es, sino tan solo y sin duda alguna lo que ha sido" (Barthes, 2008: 132). Es un certificado de presencia.

Fotografías que eran una manera de mirar, una propuesta condicionada a la existencia de imágenes que nunca fueron tomadas en función de auxiliar una vida, constatar una muerte. Se trataba de instalar un tipo de fotografía que salía del espacio privado para ser presentada en uno público, buscando ser recordada por quien la observó, miró, vio. "Todos almacenamos mentalmente cientos de imágenes fotográficas, prestas a la recuperación instantánea. Todas las fotografías aspiran a la condición de ser memorables; es decir, inolvidables" (Sontag, 2007: 136). Y las fotografías de los detenidos-desaparecidos tenían una aspiración: ser memorables no por razones de estética, sino de esperanza de vida.

Anhelado dado por la nueva circulación que adquiriría la fotografía, sacada de su contexto de producción y exhibición cotidiana, acción que provocaba que la imagen fuera transformada; requería de un epígrafe, de una fijación otorgada por la palabra, de un espacio en el que fuese vista y, con ello, asumida como un reclamo, una denuncia. No es una evocación clásica del pasado; es la constatación de un pasado que debe tener un correlato en las conductas futuras: que aparezcan con vida los detenidos-desaparecidos, que se haga justicia por la muerte de algún luchador social.

Estamos ante la reconfiguración permanente de las imágenes, con significados variables y variados, otorgados por la vida de quienes sobrevivieron a las víctimas y a la sociedad en su conjunto. Su desarrollo político y social es un trabajo de memoria que interpreta y le da sentido al presente, considerando sus diversos sujetos y acontecimientos.

En Chile se ha dado lo que sucedió en la Argentina, donde "los retratos fotográficos de los miles de desaparecidos se han transformado en bandera de lucha y emblema. Las huellas cambiaron de sentido y el presente les ha dado usos imprevistos, reconfigurándolas una y otra vez" (Feld y Stites, 2009: 27).

Las imágenes situadas en los muros de las casas tienen significancia externa al referente, son un puente de la memoria, están asociadas a dolor, lucha, pérdida; son una fijación de la muerte, que es contada a través de la palabra, lenguaje que cierra el proceso de memoria pero, a su vez, genera y abre otros espacios que involucran a nuevos actores: a los hijos, al cónyuge, a la familia, a los amigos, entre otros. La palabra y la imagen tienen un entrelazamiento obligado en estas fotografías.

Este proceso de memoria está en permanente apertura y cierre, determinado por el espacio en el que la imagen es ubicada. Por ejemplo: la imagen socializada en manifestaciones o en espacios públicos tiene una connotación política que es transformada cuando esa misma fotografía se presenta en un espacio privado. Una vez visionada por personas ajenas a ese lugar, genera una nueva cadena de relaciones en las que su sentido está dado por su carácter íntimo con dimensiones sociales. La imagen suma a la significancia política y filial una mirada política afectiva que permite individualizar la condición de víctima que tienen los referentes que ocupan el campo de la fotografía.

Esta fotografía que individualiza a la víctima la desjudicializa; es generalmente la expresión de un momento familiar, de un acto social importante que simboliza un período, un logro, un lugar geográfico. No existen fotografías que, en el caso de asesinatos en la vía pública o en inmuebles, den cuenta de ese acto. Aquellas imágenes son relegadas a archivos de prensa o álbum de instantáneas familiares, pertenecen a la imagen íntima que no merece ser exhibida. Se opta por imágenes vinculadas a la veneración, al recuerdo, a la trayectoria de vida, al espacio familiar.

El altar de Juan Rivera (figura 5) permite realizar una lectura más compleja de las imágenes. Aquí se considera su ordenamiento, la existencia y su disposición, la relación de los signos en su interior y también hacia otros signos. El altar nos presenta focos de luces. Una fotografía sacada de un contexto que no aparece presente es un extracto de otra fotografía con otros referentes: una Biblia, unos caramelos, una copa de vino, una rosa, Cristo



crucificado, una planta, interruptores, un recipiente con restos de incienso, la Virgen del Carmen, san Francisco de Asís, san Miguel, san Alberto Hurtado, entre otros. Siete copas, una estrella roja con la hoz y el martillo al centro, cubriendo un trozo de la ropa encontrada en la tierra que durante años fue su sepultura ilícita.

Un altar laico, con fuerte énfasis religioso, con símbolos que dan vida a la figura con que se le venera. Símbolos religiosos adorados por católicos y santeros, imágenes armónicas que dan cuenta de las contradicciones filosóficas de la teoría, pero que se desvanecen cuando esas ideas deben ser plasmadas en la persona. Objetos que, como colaboradores del significado de una fotografía, nos hablan de esa fotografía y su referente. Referente ausente, cuya presencia es cotidiana, a través de quien o quienes mantienen ese vínculo activo con la fotografía. Un microespacio ubicado debajo de una escalera al ingreso de una casa, con luces que direccionan la mirada hacia lo fundamental de quienes recuerdan a Juan, hacia la interpretación de la esencia de Juan, hacia la identidad de Juan. Focos que funden a Juan con Cristo, a Juan con el comunismo.

La instalación de la fotografía en un espacio privado o público da cuenta de miradas plurales, que establecen una línea difusa entre lo privado y lo público. La muerte o la desaparición de una persona que lleva consigo esa imagen tiene una significancia pública, ya que involucra a agentes del Estado y, con ello, debe tener o tuvo reparaciones político-públicas.

Los hogares interactúan hacia fuera; desde su inamovilidad son frecuentados por una red social que escapa a los amigos y los familiares: carteros, vendedores, encuestadores, vecinos, entre otros, son quienes, aun sin ingresar en la casa, pueden observar las imágenes que la adornan, los espacios de recuerdo o veneración, comenzando ahí una nueva cadena de memoria, pues el significado que le otorgue el visitante será resignificado con sus propias vivencias. Ahí se produce un proceso que, desde el presente, invoca un pasado, ya sea desde una fuente oral, escrita, o visual, o escarbando en las propias vivencias de quien presencia la imagen. En este caso, la imagen aparece como liberalizadora, permite que no se rompa la cadena generacional, que se reconstruya la vida del referente pasado, que, a través de las relaciones que se generan en esa mirada, se profundice en las relaciones del sujeto representado y en las de quien observa.

Las imágenes encontradas atestiguan un pasado, fijan una identidad enmarcada en instituciones que dan pres-

tigio social y que simbolizan los logros de las víctimas y sus relaciones; fotografías que dan marco a un evento solemne que otorga distinción y, por ello, merece ser fotografiado y expuesto en la privacidad de las casas; fotografías escoltadas por imágenes de sacerdotes, de militares, de santos, de iconos revolucionarios.

La voluntad de recordar por medio de imágenes da cuenta de proyectos individuales y colectivos que, aun ante la ausencia de quien es recordado, tuvieron un desarrollo. Fotografías fijas, instaladas en lugares junto a las imágenes de sobrevivientes, mezcladas entre referentes con vida y otros fallecidos o con un paradero desconocido.

Imágenes en las que la muerte se integra en quienes tienen vida, en quienes acumulan vida y la desarrollan. Este artículo permite reflexionar en torno a la identidad de hogares de chilenos que mantienen una imagen, una memoria, una historia que no ha tenido la cobertura que permita identificarse/nos con esa memoria. Un dolor cotidiano que permitiría entender las contradicciones de una sociedad que no logra reconciliarse, pues no consigue ubicar el pasado desde un dolor presente, desde la necesidad de alcanzar la verdad y la justicia como máximas constitutivas de una mejor manera de construir nación. **1**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland (2008). *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

DUBOIS, Phillipe (1986). *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Paidós.

FELD, Claudia & Jessica STITES (compiladores) (2009). *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1942). *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*. Buenos Aires: Colección Espasa Calpe.

ILLANES, María Angélica (2002). *La batalla de la memoria*. Santiago: Ariel.

NORA, Pierre (2009). *Las líneas de la memoria*. Santiago: LOM.

SONTAG, Susan (2007). *Al mismo tiempo*. Buenos Aires: Mondadori.