

[ARTÍCULO]

# Interpelar las afectividades. Paisajes de la memoria en Chile

**Bruno Jara Ahumada**

Magíster en Arte, Pensamiento y Culturas Latinoamericanas  
Universidad de Santiago de Chile  
Email: bjara.ahumada@gmail.com

**Recibido:** 23 de noviembre, 2018

**Aceptado:** 28 de diciembre, 2018

**Publicado:** 10 de enero, 2019

**Nota del autor:** Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación "Formas narrativas del testimonio relatos de prisión política en Chile, Argentina, Uruguay y Brasil". FONDECYT Regular N°1161551. El trabajo acá publicado supone el examen previo de un vastísimo corpus de imágenes, del cual he seleccionado únicamente las que mejor representan cada función y subcategoría.

**Interpellate the affectivities.  
Landscapes of memory in Chile**

**Cómo citar este artículo:**

Jara, B. (2019) Interpelar las afectividades. Paisajes de la memoria en Chile. *Revista Chilena de Semiótica*, 10 (106–121).

## Resumen

Este artículo examina un sector poco estudiado del corpus testimonial en Chile, desplazando el foco desde el ámbito literario hacia el reservorio visual: específicamente, los paisajes no-oficiales producidos en dictadura. Para ello, propongo que los paisajes contra-hegemónicos fueron denotativos y desarrollados en clave acusatoria-testimonial, con el objeto de canalizar las demandas civiles y batallar contra la imagen país promulgada por el régimen. A partir de estas premisas, el texto intenta esclarecer de qué forma paisaje funcionó cual mecanismo apelativo al momento de promover respuestas afectivas y solidarias por parte de los receptores. La propuesta analítica recoge un compendio de arpilleras paradigmáticas e ilustrativas de los distintos tópicos que asumió la representación: manifestaciones sociales en lugares específicos; manifestaciones sociales en lugares indeterminados; búsqueda y centros de ayuda. Finalmente, se espera reconocer imágenes que den cuenta del sustrato espacial de los hechos y promover así un ejercicio de memoria fundado en la visualidad.

## Palabras clave

Testimonio visual, Paisaje, Arpilleras, Dictadura, Imágenes

## Abstract

*This article examines a little studied sector of the testimonial corpus in Chile, shifting the focus from the literary field to the visual reservoir: specifically, the unofficial landscapes produced in dictatorship. For this, I propose that the anti-hegemonic landscapes were denotative and developed in accusatory-testimonial key, with the aim of channeling the civil demands and battling against the country image promulgated by the regime. Based on these premises, the text tries to clarify how landscape worked as an appealing mechanism at the moment of promoting affective and solidary responses on the part of the recipients. The analytical proposal includes a compendium of paradigmatic and illustrative arpilleras of the different topics assumed by the representation: social manifestations in specific places; social manifestations in indeterminate places; search and help centers. Finally, it is expected to recognize images that account for the spatial substratum of events and thus promote an exercise of memory based on visuality.*

## Keywords

*Visual testimony, Landscape, Arpilleras, Dictatorship, Images*

## 1. Paisajes de la memoria, una introducción

A partir del golpe de Estado y la catástrofe socio-política que significó la dictadura cívico-militar en Chile, constatamos un conjunto amplio de testimonios que nos ayudan a visitar las siluetas del horror y lo inefable. La investigación académica ha puesto foco, principalmente, en la cualidad literaria de los documentos textuales, priorizando qué es lo decible y cuáles son los registros escogidos para dar contorno a la reconstrucción de la experiencia límite. No obstante, Carolina Pizarro (2017) entiende el testimonio como un entramado complejo en donde interactúan diversas estructuras narrativas y modos de enunciar. A su vez, la autora define el testimonio como un género omnívoro que se apropia de múltiples subgéneros (p. 23), posibilitando una fuga tipológica que admitiría recursos no-textuales. En este marco, las imágenes producidas por las víctimas del autoritarismo todavía permanecen escasamente estudiadas, relegando un cúmulo de archivos que ameritan un análisis autónomo y diferenciado. Así, postulo un desplazamiento de la mirada predominante sobre los corpus testimoniales de dictadura, desde las producciones textuales que colman el reservorio de las representaciones del trauma, hacia un recodo marginal, de índole visual, y que son las manifestaciones del paisaje en el campo de la producción gráfica no-oficial.

Por paisaje entenderemos una construcción visual que se elabora a partir de la relación dinámica entre los elementos físicos y la interpretación cultural de un lugar determinado (Nogué & De San Eugenio, 2011). A su vez, como evidencia de las disputas semánticas que demarcaron el universo discursivo del contexto histórico, el paisaje otorga “densidad espacio-referencial a los relatos de la memoria” (Jara B. s.f.), gracias a esto, los paisajes producidos en el período ilustran y visibilizan la disputa por “el emplazamiento y la veracidad territorial de los sucesos, según las versiones de cada grupo” (Ibid.). En efecto, la visualidad moviliza marcos de legibilidad y perspectivas hermenéuticas muchas veces confrontadas, en la medida que las imágenes activan “la reflexión crítica sobre los distintos y a menudo opuestos usos políticos y sociales del acto de recordar” (Richard, 2010: 235).

En primer lugar, la memoria oficial promovió un paisaje en clave épica-refundacional persiguiendo, por lo menos, tres objetivos claros: enaltecer la imagen proyectada del nuevo orden, encubrir los estragos de la violencia jurídica y la catástrofe, y perpetuar una continuidad ideológica en el plano social. Concretamente, estos lineamientos fueron transmitidos en un sinnúmero de soportes gráficos de circulación cotidiana, corporeizando de este modo una verdadera gráfica golpista (Errázuriz & Leiva, 2012) que quiso obnubilar el recuerdo y la memoria cultural: filatelia, numismática, libros, afiches, cadenas y cortinas de televisión, propaganda política impresa, e incluso ciertos edificios y monumentos públicos fueron partícipes del acomodo simbólico orquestado por el régimen. Al respecto, Isabel Jara (2011) esclarece los tópicos recurrentes que encausaron la representación del paisaje oficialista:

las fronteras de la nación, el desarrollo económico y las exportaciones, la expansión marítima, la soberanía en los extremos geográficos, la visión de Chile como destino turístico, y el criollismo huaso del valle central, entre otros.

Posteriormente, tras una crisis de la representación del paisaje (Nogué, 2015: 162), es decir, un desajuste entre la experiencia del lugar y los imaginarios que se generaban del mismo, los grupos disidentes, las víctimas de la opresión y los testigos del terrorismo de Estado promulgaron paisajes adversos al relato hegemónico. Para responder cómo, porqué y según qué propósitos se proyectaron esos discursos, propongo que los paisajes no-oficiales fueron denotativos y desarrollados en clave acusatoria-testimonial, con el objeto de articular y canalizar gráficamente la voz de los sub-alternos. Al mismo tiempo, la tesis que sostengo se ramifica en una tríada de funciones o roles del testimonio que habrían asistido la transmisión del trauma. No obstante, a continuación, intentaré dilucidar exclusivamente cómo el paisaje interpeló afectivamente a los receptores, confinando a otros artículos el resto de las funcionalizaciones: denunciar y evidenciar los crímenes de Estado, por una parte, y por otra, recomponer las subjetividades quebradas.

Metodológicamente, utilizaré la imagen como hilo conductor del relato, a modo de argumento visual, para escrutar las subcategorías que responden a la interpelación. Para ello, recogeré un conjunto de arpilleras o composiciones textiles manufacturadas por grupos de mujeres vulnerables. Limitado por la concisión del escrito, no incorporaré los suministros que aporta la memoria de género (Navarrete, 2016), es decir, una red de coordenadas interpretativas amarradas a las subjetividades de un colectivo femenino particular —como es el caso de las arpilleristas—, tanto a nivel teórico como subsumido a las vivencias del grupo. Ahora bien, sin ánimo de ignorar las especificidades materiales del medio o la relevancia epistemológica de la perspectiva de género, buscaré la potencialidad histórica y discursiva de estas representaciones en la *Intentio Operis* (Eco, 2013), es decir, poniendo énfasis en la obra más allá de las circunstancias de recepción o emisión, con el fin de levantar un primer nivel de lectura según la objetividad semántica del corpus. Simultáneamente, entrecruzaré imagen y significación para densificar las lecturas mediante las raigambres históricas, políticas y culturales atingentes a los casos. Por último, y para evitar ambigüedades, escogeré las imágenes paradigmáticas o aquellas que mejor expresan los contenidos propuestos.

## 2. Interpelar afectivamente a los receptores

Una de las expresiones denotativas que asumieron los paisajes no-oficiales fue interpelar, directamente, las afectividades del espectador: extraigo tal categoría a partir de las distintas acciones sociales que quedaron manifiestas dentro de las arpilleras: bailes, intervenciones urbanas, grupos de búsqueda, protestas y ceremonias alegóricas. En general, se observan referencias a procedimientos apelativos llevados a cabo por los grupos opositores al régimen, quienes procuraron visibilizar y corporeizar públicamente las demandas éticas que habían sido asiduamente censuradas. Mediante la escritura visual de esos actos, se pretendió amplificar los efectos enunciativos y referenciales de las imágenes protestantes que sólo

expresaban la criminalidad sistémica: ya no bastaba con evidenciar, sino que se buscó una contestación actuante por parte del observador. Al mismo tiempo, dichas expresiones fueron útiles a la hora de generar redes de apoyo y solidaridad civil, pues lograron sobreponer la emotividad precursora de aquellos movimientos sociales. Aquí el paisaje es el sustrato material que sostiene el desarrollo de las acciones: a veces es categórico, pues identifica sectores determinantes para el armazón simbólico de la resistencia; otras, el paisaje es impreciso y sirve para testimoniar que, tal como la violencia de Estado, la resistencia se levantó a lo largo y ancho del país. De ambos modos, lo que se procura hilar en esta función es el uso de los escenarios públicos al servicio del testimonio de las víctimas.

En relación a las arpilleras escogidas, debo anticipar dos constantes insertas en todos los paisajes que se presentarán a continuación: la casi total presencia de mujeres y la organicidad grupal como forma de despliegue coral. A partir de estos antecedentes gráficos, podemos especular que fueron precisamente las víctimas o testigos mujeres quienes se encargaron, en mayor medida, de movilizar la concientización ciudadana.

#### **A. Protestas o manifestaciones sociales en lugares específicos**

La primera unidad que responde a esta función es la exposición continua de las demandas públicas y colectivas que se situaron en lugares específicos del país. Esta tipología de imágenes suscita una respuesta emotiva por parte del espectador: se alude a la manifestación original que está siendo representada, la cual, a su vez, también quiso interpelar, in situ, a la población en busca de la solidaridad.

Muchas veces se describieron paros, huelgas de hambre y marchas frente a edificios emblemáticos, nódulos de congestión, monumentos o lugares simbólicos como fueron los tribunales de justicia —para profesar un reclamo punitivo en contra de los anónimos culpables y exigir las debidas respuestas—, aeropuertos —para protestar en contra del exilio y expresar la angustia de ver partir a los queridos—, cárceles y centros de detención y/o tortura —para reclamar la libertad de los presos políticos—, iglesias —para promover la fraternidad y testimoniar las acciones de la teología de la liberación—, entre varios. De igual modo, gran parte de estos tapices incluían breves mensajes escritos que intensificaron la fuerza apelativa: en forma dialéctica, el testimonio textual operó, primero, puntualizando las querellas de modo que no quedara duda alguna sobre el mensaje, y, simultáneamente, como un estímulo intencionado: se quiso que los espectadores tomaran posición ante los reclamos. En definitiva, las arpilleras intentaron influir en la conducta de los receptores, ojalá con la mayor inmediatez posible, utilizando preguntas y rótulos tajantes: «estamos quedando solos», «fin al exilio», «¡hasta cuándo!», «¿dónde están los desaparecidos?», son sólo algunos de ellos.

Finalmente, esta subcategoría constató las distintas maniobras y estrategias situadas que se aplicaron para mantener viva la memoria de los desaparecidos. El paisaje debidamente geo-localizado, en estos casos, fue una

imperiosa necesidad, concertada para lograr robustecer la semántica, y por tanto el sentido, de las manifestaciones representadas.



Figura 1. La cueca sola (40,5 x 56,7 x 0,6 cm), 1973 -1990 (Acumulación). Colección Isabel Morel, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH).

Para ilustrar esta subcategoría, la *figura 1* define un conjunto de nueve mujeres y dos niños que participan en un pie de «cueca sola». El origen de este verdadero rito se remonta hacia 1978: con motivo del día internacional de la mujer, el conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) montó una pieza de cueca que las mujeres bailaron solas mientras portaban, en el pecho, las fotografías de sus desaparecidos. De ahí en adelante, la puesta en escena se instauró como una tradición altamente simbólica dentro de los actos conmemorativos y las representaciones del recuerdo social (Museo de la memoria y los derechos humanos, 2016). Cabe destacar que el baile ocupó distintos puntos geográficos del país con el propósito de irradiar resonancias de amparo y ecos de resistencia sobre el tono doliente de la impunidad. En la arpillera, titulada sencillamente como «La cueca sola», el escenario del baile no es otro que la Plaza de la Ciudadanía ubicada frente al palacio La Moneda. Hacia el fondo, el paisaje descubre la casa de gobierno con sus respectivos guardias: dos carabineros que franquean el paso cual centinelas de la dictadura. También vemos la bandera nacional meciendo hacia la derecha. Sumados los tres elementos, este plano demarca la oficialidad pinochetista junto a varios de sus símbolos insignes: el orden y la disciplina —en los carabineros y las fuerzas armadas—, la institucionalidad y la refundación —en la reconstruida casa de gobierno que, tras el fuego, supo erguir los muros de la nueva patria—, y lo criollo —en la bandera, cuya semiótica acarrea el peso completo del «ser nacional» (Junta Militar de Gobierno, 1975), o como insistían en denominar a la identidad chilena.

Inmediatamente después, la mitad inferior de la composición queda dominada por la cruzada conmemorativa: vemos a las mujeres vistiendo sus clásicas blusas blancas y faldas negras. En el centro una de ellas emprende el baile mientras las demás cantan, tocan las guitarras, o bien sostienen las imágenes de sus desaparecidos: a través de ese gesto presente, las viudas, hermanas y madres dan cuenta de las ausencias. En los retratos alcanzamos a distinguir hombres y mujeres, rostros sin apellidos que bosquejan metafóricamente los perfiles de todas las demás víctimas. Por otra parte, tres líneas semicirculares nos indican que la mujer continúa bailando, que no es

una pose, sino una actividad en desarrollo: la memoria se levanta desde sus pies. A la derecha, los dos niños prestan exclusiva atención a la coreografía: quizá el pie de cueca solemniza la partida de sus padres o familiares directos; figuras fraternas que ya no existen, que no volverán. Algo que llama la atención es la indumentaria de los niños: visten prendas cotidianas —en colores rosa, verde y azul— que destacan ante el contrastado blanco y negro que usan las mujeres. Este dato, además de precisar el carácter ceremonial del baile, sugiere un atisbo de esperanza depositada en los niños: son ellos los únicos quienes todavía no asumen el peso del duelo, quienes, pese a todo, aún disfrutan de cierta felicidad continua. Así, la infancia les protege, en cierta medida, de mirar directamente los ojos de la catástrofe. Otro detalle que aporta a esta idea es el tratamiento de los rostros: aun cuando la síntesis es el código imperante, pequeñas líneas bordadas describen muecas y guiños melancólicos en las mujeres; son expresiones, sin embargo, serenas y sutiles. Del mismo modo, apreciamos dos mujeres cuyos labios no podrían sino estar cantando. A los niños, por el contrario, se los dibuja con una impronta contemplativa. Fuera de ello, no destacan otros rasgos compositivos más allá del uso estrictamente referencial del color: el cielo celeste, el césped verde.

Revisando ambos planos en conjunto, el paisaje propuesto por la arpillera aprovecha el emblema del palacio de gobierno para imputar a la autoridad de los crímenes irresueltos y miles de muertes, vejaciones y desapariciones. El edificio que antes fuera símbolo de la democracia, ahora se ve ultrajado por las martingalas del régimen militar. Si para unos la toma del poder fue un «pronunciamiento» necesario, heroico y natural, para las mujeres aquí presentes el edificio es el núcleo hacia donde se dirigen, ulteriormente, todas las modulaciones de la resistencia: «y va a caer, y va a caer». La tensión entre los significados polares recubre por completo al connotado edificio, y dicha fricción se estrecha aún más cuando analizamos las imágenes oficialistas del mismo. Así, en la *figura 2* vemos una estampilla impresa con motivo del octavo aniversario del gobierno militar (1981), año en el cual se restituyó el palacio como sede del ejecutivo. Para Luis Errázuriz y Gonzalo Leiva, la recuperación de la tradicional casa de gobierno jugó un rol fundamental en la percepción de la democracia interrumpida por el bombardeo.

Según los autores, lo que observamos en la estampilla es la “paradoja de un poder militar que es capaz de destruir el principal símbolo de estabilidad institucional republicana y ser, él mismo, el único que puede restituir ese orden, ahora bajo su tutela” (2012: 83-84).



Figura 2. Estampilla con motivo del 8º aniversario del golpe militar (1981).

Desde el autoritarismo, el edificio es interpretado con fastuosidad: no existen otras formaciones paisajísticas que acompañen la arquitectura y la bandera. Es más, el monumento cubre más de tres cuartos del formato. A través del uso de matices anaranjados, se dilucida un nuevo amanecer o quizá el ocaso de los tiempos precedentes. Chile es toda la simbólica que aparece aquí: el fulgor esplendoroso de las cenizas que redujeron la ideología marxista invasora. El once de septiembre es públicamente una fecha de conmemoración cívica: se celebra la segunda independencia. Junto con ello, el edificio enseña sus puertas abiertas y adolece de los centinelas que resguardan su entrada en la arpillera anterior. Así, se invita alegóricamente a simpatizar con la causa golpista. Las puertas están abiertas, pero la contraseña de acceso implica negar, ocultar y mitigar la violencia y los crímenes que, por el contrario, denuncian las mujeres con su baile. En contraste, la arpillera utilizó el edificio como antesala de un gesto mayor, por lo tanto, aunque es un elemento presente y relevante en la composición, La Moneda queda en segundo plano: lo sustancial son las presencias fantasmagóricas que descubre la danza. Con este paisaje, la arpillera subvierte el código que propone la estampilla: las mismas puertas que aparecen abiertas deberían admitir las responsabilidades adosadas a las acciones nefastas del régimen. Así también, la «cueca sola» batalla implícitamente en contra de otras expresiones oficialistas como fueron el «baile a la bandera», el culto de la tradición huasa, el folclor de «Los Huasos Quincheros», y la elección de la cueca como baile nacional el 18 de septiembre de 1979, entre tantos.

### **B. Protestas o manifestaciones sociales en lugares indeterminados**

A diferencia de la categoría anterior, en donde la determinación del lugar juega un rol importantísimo en la fuerza testimonial del paisaje, la representación de manifestaciones sociales en sitios que no delatan referencias geográficas explícitas ayuda a entender el temple global del país: las calles atestiguan indistintamente, sin los filtros de coordenadas, esas querellas comunes y colectivas que fueron silenciadas durante tanto tiempo. Entonces, en los tapices se observa una rúbrica general de rechazo al régimen. La sociedad, poco a poco, exige y demanda respuestas con apremio: el clima del país pronostica la transición. Lo más usual dentro de esta subcategoría, por ejemplo, es encontrar barrios cualesquiera en los que se articulan marchas y procesiones simbólicas. Por lo general, son mujeres que caminan portando las imágenes de sus desaparecidos. También, como en el caso anterior, se repite el uso de enunciados textuales con el fin de interpelar la conciencia de los espectadores. Mediante el aforismo, las piezas intentan construir un vínculo directo con la emotividad: nos comparten su legítima angustia e indignación.

Un caso es la arpillera oportunamente titulada «Manifestación» [figura 3]. En ella vemos una confrontación entre mujeres protestantes y un grupo de carabineros o militares quienes intentan acallarlas y frenar el acto. El paisaje es un centro urbano compuesto por cuatro edificios. A la vez, encontramos cinco árboles hacia el fondo del tapiz. La presencia de dicha forestación podría

corroborar que reparamos en un sector habitacional o un suburbio residencial con áreas verdes. La zona central, donde se ubican las mujeres, podría ser una plaza de uso común. Lo anterior corrobora que la intromisión de la opresión en la cotidianidad fue reiterativa y naturalizada durante el régimen (Jara B. s.f.). Aquí el Estado violenta para contener los sucesos que se consideraban insurrectos: la intimidación y la golpiza se justificaban en favor de la ideología y la disciplina, o, sencillamente, la arbitrariedad sistémica del crimen fue empleada para propagar el miedo. Ahora bien, ambos ejemplos de violencia cabían en el marco legal de la dictadura.

Volviendo a la imagen, el azul de fondo podría remitir tanto a un cielo estrellado como a un día despejado. Como fuera, lo cierto es que se observa una alta afluencia de personajes, por lo que posiblemente responde más a una manifestación lucífera. Más allá de esto, la imagen describe a catorce figuras humanas cuyo reparto es el que sigue: cinco mujeres manifestantes; cinco agentes de la dictadura, militares o carabineros; y cuatro espectadores, vecinos o transeúntes. Las mujeres mantienen sus brazos arriba al levantar las fotografías de sus muertos y/o desaparecidos. Hacia abajo, los agentes, armados con un carro lanza aguas, batallan en su contra. Notable es que uno de los uniformados, en el punto medio de la composición, trata de alcanzar, y probablemente luego incautar, la fotografía que sostiene la mujer de rojo. En general, se refleja cómo se castigaba a las mujeres por pronunciar sus denuncias y revelar públicamente su oposición al régimen, aunque también es cierto que, más allá de este textil, se las violentaba en tanto no cumplían su rol de género (Navarrete, 2016) o rehusaban de dios, la patria y el hogar. Por lo mismo, eran culpables incluso por estar lejos de casa.



Figura 3: Manifestación (42 x 68 x 0,8 cm), 1986. Colección Kinderhilfe Chile Bonn, MMDH.

Continuando, hacia abajo encontramos a los cinco espectadores quienes permaneces distantes del centro de la actividad. Acá vemos operando la introyección corporal del terror en su máxima expresión: aun cuando las activistas se encuentran próximas, y en evidente estado de resistencia física, no nos queda claro hasta qué punto se involucra o no la multitud: ¿cuál es el grado de responsabilidad de la sociedad civil? Sus gestos son imprecisos, no sabemos si son opositores o simpatizantes del régimen. Exceptuando una mujer de vestido marrón floreado, quien está próxima a un agente situado a



su derecha, los espectadores no interceptan al resto de los actores. Uno de los personajes, de color gris y ubicado en la esquina inferior izquierda, incluso intenta alcanzar o detener a la mujer en blanco que aparece inmediatamente a su derecha: no queremos problemas —pareciera evocar el conjunto de individuos—, mantengámonos al margen. Con todo, la arpillera vehiculiza dos de las funciones revisadas: mientras expone las manifestaciones del cuerpo social, también acusa, denuncia y evidencia la violencia de Estado situada en lugares indeterminados.

Para complementar esta categoría, a continuación, analizaremos con brevedad la arpillera titulada «Marcha de mujeres de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD)». En ella se representa a las mujeres de la AFDD marchando por la libertad de los presos políticos. Contraria a la arpillera anterior, acá no visualizamos la irrupción del horror ni las maniobras policíacas. En cambio, contemplamos una pacífica y concurrida caminata. Son incontables las mujeres y la muchedumbre que se retrata. La simbólica del rostro también reaparece dentro de las pancartas que cargan las mujeres mientras se abren paso hacia delante. El nivel de detalle es tal que logramos observar distintas escenas al interior de esos cuadros: hermanas, madre e hijo, hombres y mujeres con distintas expresiones faciales; ninguna se repite. Del mismo modo, el rostro de las manifestantes queda perfectamente delineado por un hilo negro: contemplamos la determinación de la mueca, la reserva de esos ojos que no dejan nunca de visualizar la tragedia. A la vez, es imposible no leer el «dónde están» que se repite en todos los carteles: pregunta que, por repetida e instalada, parece nunca quedar satisfecha. Finalmente, grandes edificios se asoman por el costado izquierdo y derecho del paisaje. De ellos, lo más notorio son las siluetas coloridas que descubrimos tras las ventanas: personajes que miran y apoyan a distancia.

Este mismo gesto, la solidaridad a flor de piel, se repite detrás de las mujeres, donde notamos tumultos de sujetos simpatizantes retratados en color rojo carmín, amarillo ocre y un pálido naranja. En general, la arpillera tiende hacia ese espectro cálido-terroso del color, aunque de vez en cuando unos tonos azulinos armonizan y levantan la composición en sepia. Hacia el fondo se retrata la cordillera en un blanco invierno, la cual no destaca sobre color base, sino que se pierde y se vuelve testigo de lo realmente importante: la lucha por la dignidad y por la justicia que movilizan esas mujeres.

La arpillera vence así la hegemonía simbólica de la nación arraigada a la montaña, se desmorona toda su enormidad ante la valentía de la marcha. Randahl Morris dice que esta audacia sirvió para comunicar a la junta militar que la gente ya no sería intimidada por las tácticas de terror (2016: 119): «el pueblo unido jamás será vencido». Prueba de ello es que ambas arpilleras apelan continuamente a la afectividad del espectador tras evidenciar la unidad y el compromiso de la resistencia chilena. Esto fue así, pues sus miembros creían que la gente debía ayudarse mutuamente, lo cual trazó un drástico contraste entre la solidaridad y la competitividad que imponía el régimen (Adams, 2002, p. 40). De modo que, en palabras de Carlos Peñaloza, la trayectoria de las agrupaciones de mujeres, con especial énfasis aquellas reunidas en la AFDD, “da cuenta de una lucha colectiva, trascendiendo la lógica de lo individual, para instalarse en el espacio público como una movilización

política contra la dictadura” (2015: 970).

A modo de cierre, en ambas arpilleras resalta la presencia constante de los desaparecidos: facciones que las manifestantes jamás ceden al olvido. Más que una simple coincidencia, podríamos concebir este signo como un impulso a la movilización todavía más trascendente que la tragedia personal. De hecho, la representación de los desaparecidos alcanza igual o mayor minuciosidad que las mujeres. Esto es perfectamente verificable en la *figura 4*, donde las fotografías de los detenidos desaparecidos ostentan mayor complejidad formal que la monotonía facial de los cuerpos femeninos. En efecto, Kimberly Theidon (2011) señala que muchas mujeres preferían dar testimonio en calidad de testigo en vez de asumir un rol de víctimas, por vergüenza frente a vejaciones de naturaleza sexual. Es decir, en el horizonte de comprensión de la memoria de género, se prefiere apelar por las experiencias y los recuerdos de los otros antes que remitir primeramente a los propios: lo que motiva estas marchas femeninas es el dolor del colectivo, la unidad familiar fragmentada, las amistades perdidas.

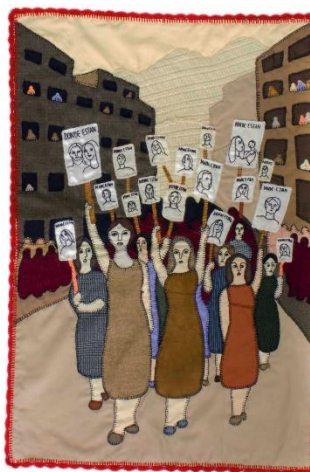


Figura 4. Marcha de mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) (71,2 x 48,2 x 0,8 cm), 1973 -1990 (Acumulación). Colección Isabel Morel, MMDH.

### C. Búsqueda y centros de ayuda

La última subcategoría se incluye, hasta cierto punto, dentro de las dos anteriores, pero se diferencia por la exclusividad de su objeto. Es decir, pese a que las imágenes revisadas interpretan acciones sociales en lugares determinados e indeterminados, la especificidad y reincidencia visual del corpus nos obliga a pensar en un conjunto autónomo: las redes de búsqueda comunitaria. Otro punto de divergencia considerado fue que los movimientos descritos por estas arpilleras no son actos conmemorativos ni representacionales: las rutas de búsqueda, más que una modulación simbólica, presentaron una rutina de etapas esgrimidas para encontrar a los detenidos desaparecidos y vencer la agonía de su falta. Movimientos que, como

consecuencia del desplazamiento, trazaron líneas sobre el territorio. A partir de ahí pensamos el paisaje propuesto por las arpilleras: mapas o puzzles compuestos de recortes, perfiles y dibujos asociados a la ciudad. Por esta razón, varias de las arpilleras pertenecientes a esta categoría muestran anomalías respecto del corpus que hemos visto: subdivisiones internas del formato; multiplicidad de elementos independientes entre sí; geo-localización a la vez precisa e imprecisa de los lugares mediante la figuración de edificios tanto específicos como indeterminados. Mas, pese a las disonancias, los rasgos comunes sostienen y cohesionan esta categoría en una forma testimonial ceñida y limitada que merece un desarrollo independiente.

Muestra de lo anterior es la arpillera titulada, otra vez de manera oportuna, «Búsqueda» [figura 5]. En la imagen se ilustran los distintos circuitos por los que transitaban los familiares, principalmente las mujeres, detrás de sus desaparecidos. Carlos Peñaloza señala que esta apretada relación entre género y búsqueda se origina desde un ámbito cultural, en el cual “se ha designado a las mujeres el deber de cuidar a los ausentes y preservar su memoria” (2015, p. 964). Siguiendo al autor, dicho ensamble se extrapolaría hacia el marco de los detenidos desaparecidos. Consecuentemente, y de acuerdo con lo que hemos venido planteando hasta el momento, para aquellas mujeres las rúbricas de denuncia, búsqueda y manifestación social comprenderían las primeras instancias de enfrentamiento con el espacio público (ibid.).

Teniendo esto en mente pasaremos a examinar el tapiz, el cual está dividido en cuatro cuadrantes proporcionalmente equivalentes entre sí. En el primero, izquierda arriba, se representa la búsqueda que se llevó a cabo en las distintas instalaciones de uniformados que se volvieron centros de detención tales como unidades militares, unidades de policía de investigaciones, unidades de carabineros, etcétera (Santos, 2016, p. 257). La sección describe una escena de barrio compuesta por tres figuras humanas y dos edificios: un hogar en color violeta y una comisaría en turquesa. Gracias a la inscripción textual de la imagen, bordada con hilo rojizo sobre el retén, sabemos que la unidad policial corresponde a la comisaría de carabineros N°13. Si asumimos que la arpillera refiere a Santiago, estaríamos presenciando la actual comisaría N°18, Los Guindos, ubicada entre las calles Irrarrázaval y Hamburgo, comuna de Ñuñoa (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005: 454). Además de esto, líneas negras dibujan lo que parece ser una villa o un sector residencial: hecho que se confirma por la presencia de maceteros con flores y por la ubicación misma del recinto, en pleno centro de Plaza Egaña.

En suma, dichos antecedentes nos ayudan a entender la invisibilidad de los centros como destinos del terror: la comisaría de la esquina, lugar donde debiera anidar la seguridad vecinal, esconde los estragos más infames sin alterar en un ápice su intachable frontis. Respecto a las figuras humanas, distinguimos una mujer vestida de rojo quien está siendo intercedida por dos sujetos de verde, uno a cada lado: probablemente carabineros o soldados que intentan evitar el acceso de la mujer a la comisaría.



Figura 5. Búsqueda (38.7 x 47.5 x 1.2 cm), 1976 -1987 (Acumulación). Colección Carmen Waugh, MMDH.

En el segundo cuadrante, izquierda abajo, se retrata a la misma mujer vestida de rojo, pero ahora indagando directamente en el paisaje cotidiano: vemos una calle indeterminada, una casa limitada por una reja gris, un automóvil en color azul, un pequeño árbol o ficus, y dos civiles a quienes se dirige la mujer. Ellos, al igual que muchos, también serían responsables indirectos de la dictadura-cívico militar. Culpables en tanto sujetos al margen, muchos indiferentes, del secreto a voces que significaban las desapariciones. Lo curioso, a modo general, es que cada cuadrante actúa como decorado independiente de una misma obra, en donde la protagonista, a modo de viñetas, vivencia todas las facetas del guion. Por otra parte, hacia el tercer cuadrante ubicado en la esquina superior derecha, vemos la oficina de un abogado en la cual atendemos las dinámicas legales del proceso. Este es uno de los pocos paisajes interiores que notamos en las arpilleras. En él distinguimos al funcionario, quizá público, una silla y un mueble, el cual presumimos podría contener los archivos de cada caso. La escena es relevante en la medida que testimonia la incompetencia de los organismos encargados de ubicar los paraderos de los desaparecidos y hacer justicia. Por lo mismo, Elizabeth Lira indica que todavía hoy “la información proporcionada para esclarecer los hechos por parte de las Fuerzas Armadas y de Orden ha sido insuficiente, dejando el peso de la búsqueda a los familiares de las víctimas y a las actuaciones del Poder Judicial” (2013: 6).

El último cuadrante, ubicado en la fracción derecha inferior, ilustra a quienes podrían componer la familia del desaparecido: además de nuestra protagonista, vemos dos niños y una mujer quien, por el color grisáceo de su cabello, quizá es la madre del desaparecido o de la mujer en rojo. Así también, entre los brazos de la anciana distinguimos un ropaje naranja que envuelve un bulto: presumiblemente el recién nacido del núcleo familiar. Los cinco personajes se paran frente a un edificio cuyo rótulo, bastante ilegible, traza la sigla «ZENDET» o «ZENBET» en letras mayúsculas rojas. Dicha palabra, a falta de sentido directo, podría entenderse por lo menos de tres modos: una

primera opción es que refiera a la Secretaría Nacional de Detenidos «SENDET», centro ubicado en el antiguo Congreso Nacional y en donde se dieron “los primeros encuentros de los miembros de lo que prontamente sería la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos” (De la Fuente, 2018). Luego, una segunda propuesta es interpretar la sigla como la abreviatura o contracción mal escrita de «centro de detención» —CENDET. De ser así, el error ortográfico se vincularía con la marginalidad de las autoras, quienes mayoritariamente no tenían acceso a la educación. Para Jacqueline Adams las faltas ortográficas se atribuyen a la crudeza testimonial de las arpilleras, es decir —junto con la perspectiva incorrecta y la recurrente representación de niños en las imágenes— denotaba falta de sofisticación y, por lo tanto, también sinceridad (2002: 34). De modo que el mensaje era más directo aún, pues adolecía de las preconcepciones formales que adhiere a la enseñanza académica del arte y del lenguaje.

Una tercera entrada sería entender el presunto error como una codificación del enunciado. En vez de recurrir a la evidencia específica, se cambia la primera letra, autocensurando el significado para extender las redes de circulación del tapiz. Esta hipótesis puede ser sostenida según la aparente «ingenuidad» de las arpilleras: las escenas que hemos analizado, incluso aquella que retrata la 13<sup>o</sup> comisaría, no constituyen crímenes ni delatan matanzas específicas. Cada imagen, desde su objetividad semántica, articula parajes comprometidos, pero no necesariamente subversivos. El sentido total, aunque evidente para nosotros, emerge desde la contemplación diacrónica, lo cual, en cierta medida, torna estas imágenes prohibidas en siluetas «permisibles» dentro del marco dictatorial. Como fuera, ver esta escena como un centro de detención y/o tortura, el cual se ubicaría entremedio de otros edificios escuetamente dibujados por líneas negras, se corresponde con la permeabilidad, o camuflaje, de esos lugares del horror dentro de la cotidianidad urbana: paisaje y horror son indistinguibles bajo la luz negra de la dictadura. Es más, el paisaje apenas ilustra las líneas básicas para configurar los entornos: sabemos de antemano que la ciudad propuesta escenifica la catástrofe en cualquiera de sus cuatro aristas.

Finalmente, un último elemento, transversal a las cuatro viñetas, es la presencia de los signos de interrogación en blanco y rojo. Mediante éstos la pregunta «¿dónde están?» se hace patente por metonimia, por mínima inclusión de la parte. El glifo tipográfico nace directamente de la cabeza de la protagonista cual diálogo de historieta: acotación de duda que interpela tanto a los personajes allí presentes como a nosotros, los espectadores. Pero las respuestas no llegan y así continúa la búsqueda, perpetuamente. La mujer, incluso, no está de frente: su cabeza gira hacia los lugares simbólicos donde están depositadas las demandas: la comunidad, el sistema judicial, los centros de detención, los agentes y los verdugos. Aquí entendemos, quizá con mayor prontitud, que “el rol de las mujeres no se limitó a la búsqueda de sus seres queridos. Ellas se organizaron, actuaron y en definitiva reivindicaron una voluntad política” (Peñaloza, 2015: 970). Sus acciones y movimientos dejaron surcos en la retina social, huellas políticas que impregnaron el paisaje de significados más allá de la denuncia.

### 3. Conclusiones

En general, las tres subcategorías que respondieron a esta función mantuvieron en común el uso de la afectividad con fines apelativos y conductuales. Las imágenes vistas inducen a creer que, mediante la descripción de la lucha y el esfuerzo que significó la resistencia y las diversas manifestaciones del cuerpo social, se buscó que los espectadores se sintieran identificados, o empatizaran, con la herida incurable que fue perder a los seres queridos. Dada la iteración de dichas mecánicas visuales, esta facultad testimonial no parece incidental ni arbitraria, pues la emotividad que suscitaban las imágenes y los símbolos sirvieron para movilizar la adhesión social y, a la vez, recaudar fondos monetarios en el caso de las arpilleristas.

Por otra parte, al entender los paisajes desde una mirada amplia, superando la exégesis puramente artística o geográfica, pudimos escudriñar cuánto de significación social, política y cultural se podía encontrar en ellos, específicamente, cuánto de ejercicio memorialístico y testimonial contienen, y cuan complejo se manifestó en su función apelativa. Aun así, cada una de estas imágenes conserva mensajes ocultos y simbolismos subterráneos imposibles de rastrear cabalmente, incluso después de este análisis. Por esta razón, es preciso desarrollar una línea de investigación que considere tanto los códigos de la memoria de género como las condiciones materiales del medio. Sólo de este modo podríamos construir una semiótica que refiera a la imaginación social del trauma según un grupo sexo-genérico determinado, y así, una vez armado, generar una comparística entre diversas formas de entender el triángulo lugar-experiencia-representación en un ámbito intercultural.

Para concluir, el recorrido que hemos trazado logró extender la concepción del paisaje, a través de las herramientas de la semiótica y los estudios culturales, como instrumento operativo ahora aplicable a otros corpus (dibujos de prisioneros políticos, fotografías de prensa alternativa, afiches de resistencia) y capaz de desplazarse hacia otros contextos históricos. En suma, quise destacar la importancia de la imagen dentro de la investigación académica no sólo como elemento ilustrativo de ciertos contenidos textuales, sino como eje y directriz estructurante del argumento.

### Referencias

- ADAMS, J. (2002). "Art in social movements: shantytown women's protest in Pinochet's Chile". *Sociological Forum*, 17 (1), 21-56.
- DE LA FUENTE, A. (19 de 03 de 2018). "El cuerpo en acción: arte y protesta bajo la dictadura militar en Chile". Recuperado el 19 de 11 de 2018, de *Ecfrasis. Revista Estudios Críticos de Arte y Cultura Contemporánea*: <http://revista.ecfrasis.com/2018/03/19/cuerpo-accion-arte-protesta-la-dictadura-militar-chile/>
- ECO, U. (2013). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Debolsilo, Random

House Mondadori.

ERRÁZURIZ, L., & Leiva, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros Editores.

GOBIERNO DE CHILE (1975). *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Santiago: Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno.

\_\_\_ (2005). *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. Ministerio Secretaría General de Gobierno - Secretaría de Comunicación y Cultura.

JARA, B. (s.f.). "Recomponer el paisaje. Evidenciar y denunciar". Manuscrito no publicado.

JARA, I. (2011). "Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial". *Aisthesis*, 230-252.

LIRA, E. (2013). "Algunas Reflexiones a Propósito de los 40 Años del Golpe Militar en Chile y las Condiciones de la Reconciliación Política". *Psyche*, 22 (2), 5-18.

MORRIS, R. (2016). "From healing to hope: the continuing influence of the chilean arpilleras". *Kritika Kultura* (26), 107-129.

MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS (2012). *Arpilleras. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Santiago: Ocho Libros editores.

\_\_\_ (16 de 09 de 2016). *La Cueca Sola*. Recuperado el 11 de 12 de 2017, de Museo de la memoria y los derechos humanos: <https://ww3.museodelamemoria.cl/Informate/la-cueca-sola/>

NAVARRETE, S. (2016). *Fugas de la memoria. Caminos ficcionales de la experiencia de mujeres en dictadura*. Santiago: RIL editores.

NOGUÉ, J. (2015). "Sentido del lugar, paisaje y conflicto". *Geopolítica(s)*, 5 (2), 155-163.

NOGUÉ, J., & De San Eugenio, J. (2011). "La dimensión comunicativa del paisaje. Una propuesta teórica y aplicada". *Revista de Geografía Norte Grande* (49), 25-43.

PEÑALOZA, C. (2015). "Duelo callejero: mujeres, política y derechos humanos bajo la dictadura chilena (1973-1989)". *Estudios Feministas*, 23 (3).

PIZARRO, C. (2017). "Formas narrativas del testimonio". En L. Scarabelli, & S. Cappellini (Edits.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile* (págs. 23-42). Milano: Ledizioni.

RICHARD, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

SANTOS, J. (2016). "Los centros de detención y/o tortura en Chile. Su desaparición como destino". *Revista Izquierdas* (26), 256-275.

THEIDON, K. (2011). "Género en transición: sentido común, mujeres y guerra". *Cad. Pagu*, n.37, pp.43-78.

**Datos del autor**

**Bruno Jara Ahumada** (Santiago, Chile. 1991) es Magíster en Arte, Pensamiento y Culturas Latinoamericanas, Universidad de Santiago de Chile. Licenciado en Diseño, Universidad de Chile. Líneas de investigación desarrolladas: estudios latinoamericanos; paisaje y representación; arte contemporáneo y arte precolombino; relaciones entre memoria, testimonio e imagen; edición y curatoría; utopía y catástrofe en el sur global. Actualmente trabajo como investigador independiente y tipógrafo.