



EstuDAV
Revista Estudios Avanzados

Estudios Avanzados
N° 40, 2024: 1-25
ISSN 0718-5014

Artículo
DOI <https://doi.org/10.35588/sxmq2y96>



El trazo y el hilván. Paisaje y subjetividades en el testimonio visual chileno

*The Stroke and the Thread.
Landscape and Subjectivities in Chilean Visual
Testimony
O traço e o fio.
Pisagem e subjetividade no testemunho visual
chileno*

Bruno Jara Ahumada

Universität Konstanz
Konstanz, Alemania
<https://orcid.org/0000-0002-2380-9035>
bjara.ahumada@gmail.com

Recibido

20 de marzo de 2024

Aceptado

20 de julio de 2024

Publicado

15 de agosto de 2024

Cómo citar

Jara Ahumada, B. (2024). El trazo y el hilván. Paisaje y subjetividades en el testimonio visual chileno. *Estudios Avanzados*, 40, 1-25, <https://doi.org/10.35588/sxmq2y96>



Resumen

El testimonio en Chile referido al pasado traumático reciente (1973-1990) comprende un universo vasto y diverso. Este artículo enfatiza en el corpus visual, específicamente en las arpilleras y en los dibujos realizados en prisión. Se admite que el valor espacial de las representaciones cumplió determinadas funciones sociales. Mediante el paisaje, se propone que estos testimonios visuales ayudaron a recomponer y representar las subjetividades de las víctimas de la dictadura. Metodológicamente, se define el testimonio desde sus nociones generales para luego operativizar su uso en el ámbito visual. Así, se busca articular un marco teórico sobre y para la imagen, perfectamente aplicable en otras obras. Para ello analizamos tres ejemplos paradigmáticos, según los cuales se desprenden dos subcategorías: participación y solidaridad comunitaria, y actividades recreativas. Finalmente, se espera reconocer imágenes que den cuenta del sustrato espacial de los hechos y ensanchar, con una mirada menos recurrente, los recursos de la memoria.

Palabras clave: paisaje, testimonio visual, dictadura cívico-militar, arpilleras, dibujos en prisión.

Abstract

Testimony in Chile referring to the recent traumatic past (1973-1990) comprises a vast and diverse universe. This article emphasizes the visual corpus, specifically, the arpilleras and the drawings made in prison. It is admitted that the spatial value of the representations fulfilled certain social functions. Through the landscape, it is proposed that these visual testimonies helped to recompose and represent the subjectivities of the victims of the dictatorship. Methodologically, testimony is defined from its general notions in order to then operationalize its use in the visual realm. Thus, we seek to articulate a theoretical framework on and for the image, perfectly applicable to other works. Later, we will describe the general specificities of the corpus. Then, three paradigmatic examples are analyzed. According to these, two subcategories of analysis emerge: Participation and community solidarity; and Recreational activities. Finally, we hope to recognize images that account for the spatial substratum of the facts and to widen, with a less recurrent look, the resources of memory.

Keywords: landscape, visual testimony, civil-military dictatorship, harpilleras, drawings in prison.

Resumo

O testemunho no Chile referido ao passado traumático recente (1973-1990) compreende um universo vasto e diverso. Este artigo enfatiza no corpus visual, especificamente nas serapilheiras e nos desenhos realizados em prisão. Admite-se que el valor espacial das representações alcança determinadas funções sociais. Mediante a paisagem, propõe-se que estas testemunhas visuais ajudaram a recomponer e representar as subjetividades das vítimas da ditadura. Metodologicamente, define-se a testemunha desde suas noções gerais para logo operativizar seu uso no âmbito visual. Assim, procura-se articular um marco teórico sobre e para a imagem, perfeitamente aplicável em outras obras. Para isso analizamos três exemplos paradigmáticos, segundo os quais desprendem-se duas subcategorias: participação e solidariedade comunitária, e atividades recreativas. Finalmente, espera-se reconhecer imagens que dem conta do sustrato espacial dos fatos e ampliar, com um olhar menos recorrente, os recursos de la memória.

Palavras-chave: paisagem, testemunha visual, ditadura cívico-militar, serapilheiras, desenhos em prisão.

Introducción

Lo inefable supone un cúmulo de experiencias límite que los sujetos intentan asir mediante narrativas agónicas, disrupciones semánticas y reconfiguraciones del decir en su sentido más amplio. A través de estas estrategias, se han modulado los testimonios de las víctimas y testigos directos e indirectos del golpe de Estado y la dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990). Relatos, entrevistas, cartas, dibujos, canciones, afiches y fotografías, entre otros, articulan un universo testimonial amplio y diverso. No obstante, la investigación académica ha privilegiado los recursos textuales, desatendiendo la imagen como fuente primaria. Desde este marco, las arpilleras y los dibujos realizados en prisión ameritan un estudio diferenciado. Más allá de sus especificidades estéticas y materiales, ambos conjuntos se produjeron en un periodo de memorias entrecruzadas, donde el poder oficial no solo oprimió y persiguió a las disidencias políticas, sino que también intentó monopolizar la producción de imaginarios. Tras la instalación del «golpe estético» (Errázuriz y Leiva, 2012), es decir, una red de maniobras culturales que buscaron legitimar la autoridad de la ideología imperante, se produjo una pugna representacional entre la imaginación y el sentido de pertenencia con los lugares. Esto se explicaría ya que, según Bronislaw Baczko, «los periodos de crisis de un poder son también en los que se intensifica la producción de imaginarios sociales

competidores» (Baczko, 1999: 29). Estela Schindel (2009) añade que uno de los ámbitos en los que se despliegan las luchas de memorias es el de su inscripción, señalamiento o marcación territorial. En efecto, es en el carácter espacial donde las arpilleras y los dibujos despliegan su fuerza como documento histórico.

Al confrontar las múltiples representaciones de apoyo o de rechazo de la dictadura chilena, se constatan no solo distintos modos de representar un mismo edificio, monumento o escenario, sino que también diferentes usos, articulados según las políticas de cada grupo. Mientras la mirada oficialista del paisaje intentó camuflar y encubrir los estragos tras la naturaleza magnánima, el uso de la fauna y flora nacional, la soberanía tricontinental, la reincorporación de la pintura de paisaje canónica (Jara, 2011a, 2011b; Lemouneau, 2014), entre otros tópicos, la producción de paisajes disidentes intentó evidenciar y denunciar los crímenes acontecidos en regiones y lugares específicos del territorio (Jara, 2020), además de promover respuestas afectivas y solidarias por parte de los receptores (Jara, 2019). Ahora bien, durante este artículo se expondrá de qué modo las arpilleras y los dibujos ayudaron a restituir las subjetividades quebradas de las víctimas. Centrándonos en su calidad testimonial —es decir, independiente de las características tipológicas

individuales— agrupamos este corpus a partir de su función social: por una parte, la producción o hechura misma de estas imágenes significó una forma de evadir el horror circundante, y, en el caso de las arpilleras, posibilitó la comitencia y la circulación. Y por otra parte, desde lo representado, las imágenes describieron paisajes donde se emplazaron distintas formas de resiliencia: obras teatrales, ollas comunes, agrupaciones y, pese a la tragedia, alegría.

Aunque existe una cantidad amplia de archivos,¹ a continuación analizaremos únicamente los ejemplos paradigmáticos, tomando

¹ Es posible ver parte de este reservorio en los libros del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos *Dibujos en prisión. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, del año 2014, y *Arpilleras. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, de 2019.

en consideración las prácticas evasivas que aparecen en el paisaje. Comenzaremos describiendo brevemente las nociones epistemológicas del testimonio; primero desde sus nociones generales, para luego operativizar su uso en el ámbito visual. Si bien se recogen autores clásicos de la visualidad, se contextualizarán con la crítica cultural latinoamericana. Luego, de forma separada, se recopilan algunos antecedentes relacionados al corpus. Finalmente, proponemos el paisaje como un marco interpretativo: a través de la semiótica y el análisis cultural, se examinan los discursos y los tópicos representados en tres especímenes. Con todo, se espera aportar a los estudios de la memoria y de la dictadura chilena, además de robustecer el valor del paisaje como una categoría de análisis compleja.

El testimonio visual

Aunque el testimonio se canaliza en distintos medios, la crítica especializada se ha enfocado principalmente en los recursos textuales (Pérez, 2022), con apoyo de metodologías provenientes de la literatura, la historia y la filosofía, entre otros. Dicho antecedente guarda relación con la abundancia de relatos escritos y con el reconocimiento inicial del género testimonial como categoría dentro de un concurso literario convocado en 1970 por la Casa de las Américas (Pizarro, 2017). Posteriormente, John Beverly (1987) define el testimonio como una narración

contada en primera persona gramatical por un narrador quien es a la vez el protagonista o testigo de su propio relato. Con un acercamiento exclusivo al ámbito chileno, Elizabeth Lira señala que el testimonio es un «relato personal realizado por quien ha sido protagonista de hechos que tenían implicaciones sociales, políticas o criminales entre 1973 y 1990 y que ha sido testigo de lo sucedido a otros que compartían su situación» Para la autora, el testimonio es descriptivo, por lo general relatado en primera persona, y alude a «la detención, los interrogatorios y la

reclusión de quien estuvo preso por motivos políticos» (Lira, 2007: 3-4). Finalmente, Carolina Pizarro indica que el testimonio es un entramado complejo en donde interactúan diversas estructuras narrativas y modos de enunciar. Así, más que una hibridación de géneros, el testimonio consistiría en un dispositivo omnívoro que se apropia de múltiples subgéneros (Pizarro, 2017: 23). Bajo esta óptica, podríamos admitir un desborde extra-textual que permea el testimonio de otros medios y recursos.

Ahora bien, la noción crítica y razonada de un campo testimonial chileno es bastante reciente (Pizarro y Santos, 2019). Según dicha crítica, este campo es una zona autónoma y se organiza alrededor de un núcleo que le otorga especificidad, pero en el cual confluyen el campo histórico y el campo literario, y en donde se entrecruzan autores, obras y lectores (Pizarro y Santos, 2019: 247-248). No obstante, este juicio no incluye directamente insumos visuales. Tal carencia de herramientas y nomenclatura particular de las formas no-verbales del testimonio repercute en el abandono de la imagen como recurso. En consecuencia, todavía es necesario establecer un marco hermenéutico y epistemológico diferenciado.

Entonces ¿qué se entiende por testimonio visual y cuáles son sus características? En primera instancia, W.J.T. Mitchell (2016) indica que la imagen es una noción general, ramificada en distintas similitudes específicas, que reúne al mundo en

un todo bajo figuras del conocimiento: imagen fisiológica, imagen como idea, imagen como unidad plástica, etcétera. Para los efectos de esta argumentación, la imagen referirá a las proyecciones o superficies gráficas, las cuales devienen tras un proceso de significación diacrónica —posterior a la percepción— a nivel colectivo o individual (Flusser, 2016). Sin embargo, el sentido de las imágenes cambia cualitativamente de acuerdo con la progresión histórica. Desde la perspectiva testimonial, las imágenes son un documento histórico en la medida que capturan esos dinamismos (Belting, 2007) y encarnan los intrincados modos de ver de una sociedad (Berger, 2000). Con el propósito de subvertir la tergiversación implícita de los archivos visuales —su cuestionado contenido de verdad—, estos deben ser montados y contrastados con una pluralidad de elementos o recursos. Sin embargo, la misma deformación referencial de la imagen da cuenta de una intencionalidad y, por lo tanto, revela cierto ordenamiento social, ciertos pensamientos e ideologías (Burke, 2005). Por otra parte, la supervivencia material de la imagen, en cuanto objeto y archivo físico, ya denota una evidencia empírica del pasado: el tiempo deja huellas y cenizas (Didi-Huberman, 2013).

Recuperando los planteamientos de Beverly, el testimonio «siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen,

lucha» (Beverly, 1987: 9). De acuerdo con nuestro corpus, tanto las arpilleras como los dibujos en prisión se adecúan a esa tipología discursiva, pues comprenden narraciones visuales realizadas bajo contextos de resistencia, cautiverio, tortura, hambre, etcétera. Asimismo, fueron los mismos creadores quienes representaron sus propias vivencias, o aquellas que acumularon en calidad de testigos.

Finalmente, tal como existen tipologías en el testimonio literario, la imagen testimonial se expresa a través de códigos y formas diversas, todavía no categorizados en un campo. Aun así, Jaume Peris Blanes (2017) da luces sobre dos cursos posibles de esta enunciación: la visualidad con fuertes ribetes espaciales, con intención

objetiva y marcos referenciales concretos; y, por otro lado, una clave testimonial que interpreta la experiencia de manera poética. La primera tipología se asociaría a la delación, funciones arqueológicas, peritajes, comisiones de verdad, descripción exhaustiva de personas. Mientras, la segunda se acercaría a la visión del ciego: posterga el fin documental para representar esa digresión del sentido —lo inefable— que adolece en sí misma de visualidad. Asumiendo la necesidad de expandir este primer bosquejo teórico, es posible asegurar que la imagen constituye un vehículo testimonial hacedero. En lo que sigue, indagaremos brevemente en las características contextuales de las arpilleras y, luego, de los dibujos.

El hilván

Las arpilleras son imágenes-objetos que anudan distintos valores en torno a la lucha y resistencia contra la dictadura (Mallea, 2021). Con una tradición que se remonta al arte popular y la obra de Violeta Parra durante los años sesenta, más tarde fueron recuperadas primero por las bordadoras de Isla Negra, y luego por las esposas o madres de detenidos desaparecidos y víctimas de la marginalización. Centradas en su reclamación por la vida y la dignidad, numerosas agrupaciones de mujeres y familiares en situación de vulnerabilidad económica y social se reunieron bajo la protección del Comité de Cooperación para la Paz en Chile,² y luego de la

Vicaría de la Solidaridad.³ Dada la extrema pobreza en la que vivían, la Vicaría les facilitó un espacio de reunión y trabajo (Agosín, 1985). Luego, a lo largo de distintos locales y capillas, se organizaron talleres para producir un objeto que ayudara a mitigar la condición paupérrima de las mujeres y sus cercanos: «Se confecciona y se vende la arpillera para poder alimentar a hijos de padres muertos, desaparecidos o para suplementar la exigua suma de dinero obtenida con el salario mínimo» (Agosín, 1985: 525). Gradualmente, las mujeres comenzaron

2 El Comité de Cooperación para la Paz en Chile surge prontamente el 6 de octubre de 1973 y el finaliza, tras la

intervención de Augusto Pinochet, el 11 de noviembre de 1975 (Vicaría de la Solidaridad, s.f.).

3 Organismo creado en reemplazo del Comité. Se mantuvo activo entre el 1 de enero de 1976 y el 31 de diciembre de 1992 (Vicaría de la Solidaridad, s.f.).

a sanar física y mentalmente, hasta que lograron posicionarse como opositoras y veladoras de la justicia social (Morris, 2016: 109). Según Jacqueline Adams, la Vicaría aprovechó esas instancias de trabajo, a modo de foro o debate, para promover ideas sobre la resistencia y la acción colectiva. También se discutió la situación política, invitando a las mujeres a compartir sus experiencias y a plasmar sus dolores en las arpilleras. Incluso, en los años tardíos de la dictadura, se estimuló a que participaran activamente en las manifestaciones y protestas (Adams, 2002: 39).

Un factor categórico en la concreción de las arpilleras fue, justamente, que fueron hechas por mujeres pobres: las mujeres que provenían de las zonas periféricas encarnaban perfectamente la noción de la exclusión-inclusiva elaborada por Giorgio Agamben (2003): pertenecían a la sociedad en la medida que demarcaban una línea contrastiva entre lo limpio y lo sucio, la identidad y la diferencia, Chile y «lo otro». Mujeres que, a los ojos del régimen, eran pura vida biológica. El tono imperante de los relatos masculinos, tanto en sus vertientes oficialistas o disidentes, por lo general dominaron el discurso público. De ahí que las mujeres hicieron del hilo y la aguja sus cuerdas bucales: «el coser, tejer, bordar, son y representan escrituras femeninas que cuentan lo que la palabra o el habla no pueden decir» (Agosín, 1985: 524).

Arquetípicamente, las mujeres conocían de antemano el textil y el zurcido a partir de su espacio

doméstico. Eran materiales y artes que coexistían en sus registros de género:

Fue porque las arpilleristas eran mujeres, y porque la costura es un arte típicamente «femenino», que las arpilleras se construyeron con hilos, lanas y telas. También fue parcialmente porque las arpilleristas eran mujeres, que las arpilleras a menudo representaban los problemas de los niños y la familia. (Adams, 2002: 47)

El hilo y la aguja trasladaron ese quehacer y esas preocupaciones a la delación: «La puntada ingenua de la arpillera se transforma en un testimonio de la lucha y resistencia política» (Agosín, 1985: 526). Las arpilleras retrataron la situación en Chile de dos modos: simbólica y literalmente (Adams, 2002: 36). Por lo general, el código visual empleó un lenguaje directo y descifrable, pero a veces utilizaba la retórica y la metáfora con el fin de elevar, o apaciguar, la denotatividad del mensaje. Consecuentemente, las arpilleras no solo expresaron los sucesos que estremecían al país, sino también el sentir y el pensar de sus autoras. Randahl Morris (2016) señala que el aspecto distintivo de la verdad del arte testimonial es que nunca se ve disminuido porque las imágenes permanecen como representaciones concretas de lo que sucedió: la verdad de esos testimonios, en cuanto archivos, yace en la evidencia de que, independiente de las tergiversaciones, alegorías o exageraciones, sí acontecieron hechos materiales que la dictadura intentó censurar. Como

un periódico alternativo, las arpilleras dieron a conocer en el extranjero aquello que la libertad coartada no permitía: «Era como un diario de lo que estábamos viviendo nosotras, reflejaba el momento preciso», señala una de las mujeres en el documental *Periódico de tela* (Gambardella y Valdivia, 2007). Y todavía más sorprendente, las arpilleras documentaron las atrocidades de un modo en que no podían ser impugnadas cuando las palabras peligraban ante la persecución y la censura (Morris, 2016).

La producción de las arpilleras se mantuvo de manera constante a lo largo del periodo dictatorial, e incluso hoy persiste en ciertos grupos que continúan graficando los atropellos civiles que sufre la sociedad chilena.⁴ Las arpilleras utilizaron materiales precarios: trozos de tela y ropa —a veces las prendas de los muertos y/o desaparecidos—, lana e hilos, sacos de azúcar, papa o harina. Eran materiales económicos y de fácil acceso. Las obras se pensaban en dimensiones amplias, aunque también eran lo suficientemente pequeñas para poder facilitar su envío hacia el extranjero. Por lo general, el mínimo formato circulaba alrededor de los 50x35 centímetros.⁵ En términos metodológicos, Marjorie Agosín señala que cada taller contaba con una estructura, en tanto las tesoreras se encargaban de recaudar el

dinero obtenido gracias a las gestiones y ajetreos internacionales de la Vicaría. Aunque hubo compras dentro de Chile, por lo general, y sobre todo durante los primeros años,⁶ «las arpilleras son prácticamente invisibles dentro del país». Una vez que se hacía llegar el dinero a las autoras, cada mujer debía aportar con un cinco o diez por ciento de la venta para el fondo común del taller (Agosín, 1985: 527).

Por otro lado, también estaban las mujeres que se encargaban de distribuir las arpilleras y aquellas quienes profesaban una suerte de pesquisa editorial: cuidaban la calidad del textil resultante y, además, comprobaban que la temática de la pieza fuera relevante para el grupo y la contingencia social.⁷ Muchos contenidos se discutieron colectivamente, generando así puntos comunes entre las obras. No obstante, cada autora le otorgaba su colorido y contenido propio. Finalmente, pese al valor eminentemente vivencial, las arpilleras son anónimas: «la creadora se protege de esta manera contra la persecución patrocinada por el gobierno» (Agosín, 1985: 527-526). Muchas piezas, incluso, no están fechadas.

4 Las arpilleras también se produjeron en otros países, retratando sus propias contingencias culturales: Perú, Brasil, Irlanda del norte, Zimbabue, entre otras latitudes.

5 De acuerdo con un corpus de imágenes analizadas en este y otros artículos. Evidentemente, se constata la existencia de arpilleras verticales y otras que rebasan este promedio.

6 Randahl Morris describe cinco fases: trauma, sobrevivencia, sanación, recuerdo, circulación actual. De acuerdo con el autor, es recién en la tercera etapa, hacia 1980, cuando la dictadura declara estos textiles como piezas subversivas, pasando rápidamente a prohibirlas (Morris, 2016: 114).

7 Un factor relevante fue la comitencia, es decir, encargos específicos, tanto en formato como en temática, que se repitieron a partir de la contingencia y la demanda internacional. Un caso paradigmático es la representación del «¿Dónde están?».

El trazo

Los dibujos realizados al interior de los sitios de detención política concernieron a otros tantos dispositivos de evasión realizados por las prisioneras y los prisioneros. Junto con el dibujo y la caricatura, actividades como la organización de obras de teatro, la construcción de cinematógrafos y artefactos caseros, las cátedras, los grupos de estudio e investigación, las manualidades y las artesanías, la impresión y el tallado xilográfico, la lectura y, cómo no, la escritura más variada de cartas y testimonios, ayudaron a sobrellevar la cotidianidad que se vivía al interior de los centros de detención y/o tortura. «Según informa la comisión Valech habría habido al menos 1.168 de ellos repartidos por todo Chile» (Santos, 2017: 20), instalados incluso en sectores límites de la geografía nacional: islas inaccesibles, construcciones abandonadas en el medio del desierto, puntos extremos del norte y del sur. Sabemos que rara vez se edificaron nuevas dependencias para servir específicamente como centros de detención (Santos, 2016a). La mayoría de ellos resultaron de la reconfiguración de lugares ya existentes, muchos de los cuales poseían, sobre todo para los adherentes del gobierno popular, una fuerte carga afectiva: «Los lugares que servían para morar, administrar, festejar, instruir, enseñar, curar y sanar, pasan a tener nuevas finalidades: privar de libertad, interrogar, torturar, forzar a trabajar, matar y hacer

desaparecer». Esos lugares, antes queridos y entrañables, se ultrajaron para adecuarse a la administración frívola del horror: «Se provoca así una profunda herida en los detenidos, una que sin duda habría que alinear junto a las cicatrices de la tortura» (Santos, 2016a: 161-163).

Desde otra perspectiva, los centros de detención y/o tortura fueron el resultado extremo de una política general de supresión ideológica. Mariela Ávila señala que «la vida de la población civil quedó completamente desamparada ante un poder militar que decidía sobre la vida y la muerte de los habitantes de la nación» (Ávila, 2016: 150). Y todavía con mayor intensidad, el terrorismo de Estado hacinó en los centros a todos los actores que consideraba políticamente comprometidos o potencialmente peligrosos:

Las formas de vida disidentes tanto en ámbitos políticos como morales o sexuales, se agruparon bajo la categoría de un «otro», que era considerado un obstáculo para la implementación del modelo político, económico y moral que se buscaba imponer a partir de los procesos de reorganización nacional de los países del Cono Sur. (Ávila, 2016: 150)

La dictadura militar seleccionó y dividió de la población civil a quienes fueran ventajosos para cimentar la nueva nación, forzando al exilio, censurando y/o haciendo desaparecer a quienes se interpusieran. Con el propósito de

anular ontológicamente esas otredades, la panorámica mortífera de los centros de detención y/o tortura significó «un componente oculto de las dictaduras racionalizadas y burocratizadas que representan el lado oscuro de la modernización, es decir, la aplicación de la ciencia y la tecnología con el fin de establecer el control social y político» (Alegría, 2016: 163). En consecuencia, las necropolíticas dieron luz verde a una articulada gestión del terror y una distendida red de centros secretos y especialmente refaccionados para hacer desaparecer: la excepción jurídica en todo su esplendor. Y no hablamos solo de una cuestión física: aún si las víctimas lograban sortear el asesinato y la eventual desaparición —a través de la resistencia o por mera arbitrariedad—, sobrevino una seria fractura de la condición humana tras el trauma. La dignidad y las subjetividades se quebraron de manera declarativa como secuela de la aplicación sistemática de la tortura, y/o la exposición cotidiana al horror. En consecuencia, la significación de dichos lugares adquirió los ribetes de lo crudo, lo inefable, lo terrible, lo humillante, lo abyecto. De ahí que estas experiencias situadas promovieran, a modo de salvaguardia, un sinfín de actos paliativos o mecanismos esperanzadores.

Como señala Jorge Montealegre, «los presos políticos recurren a diferentes manifestaciones de arte y artesanía para sobrevivir la falta de libertad y evitar las depresiones suicidas» (Montealegre, 2009: 2). Mediante estas acciones, los sujetos

cautivos pudieron resguardar pequeñas trazas de sus biografías y creencias ideológicas, afirmando esa porción olvidada de la vida y la libertad. En palabras del autor, esas expresiones implicaron una «reivindicación identitaria evidente y la necesidad de mostrar *quiénes eran los presos políticos*» (Montealegre, 2009: 10). Al igual que las arpilleras, el arte de los centros de detención se confeccionó con materiales precarios o bien con los insumos que la geografía misma ofrecía a los prisioneros: trozos de madera, monedas viejas, huesos de sopa, escombros, alambres de púa, carbón, piedra. Con todo esto, los sujetos realizaron pequeñas tallas, emblemas de metal, libros, muebles, accesorios, textiles, en fin. De aquí emana el corpus testimonial de los dibujos.

Visualmente, los dibujos en prisión destacaron, primero, por ser tipológicamente muy diversos. Por razones obvias, dependían necesariamente de la cualidad gestual y la destreza de sus autores: a veces caricaturescos, otras realistas; a veces sombríos, otras luminosos. Entre la variedad, se encuentran manos diestras que manifiestan una evidente formación artística previa. También surgen obras que delatan un acercamiento intuitivo al dibujo. Otro punto destacable es que, así como el resultado dependía de los ánimos y de las habilidades de cada autor, el soporte y los materiales estaban igualmente indeterminados. Por ejemplo, en los pocos centros de detención y/o tortura que fueron públicamente reconocidos por el

oficialismo,⁸ y que por tanto permitían alguna que otra visita, los familiares lograron infiltrar materiales como papeles de alto gramaje, acuarelas, lápices de colores, estilográficos y pinceles. No obstante, por la inaccesibilidad de la mayoría de los centros, muchos dibujos eran trazados sobre hojas de cuaderno, libretas, trozos de papel de regalo, fragmentos de papel madera o cualquier otro retazo disponible. Por ello, los formatos de los dibujos son extremadamente variables. Además, muchas veces se trazaba con lápices mina, lápices pasta o carboncillo, lo cual hace que las semejanzas entre todos los especímenes sean difíciles de aunar. Además, tanto los materiales como los dibujos eran elementos proscriptos, por

tanto, intentar sacarlos de los recintos implicaba una peligrosa tarea para quien asumía la labor. Por lo general era el mismo prisionero quien extraía sus dibujos o los de sus compañeros. Otras veces, sin embargo, eran los familiares o cónyuges quienes asumían el riesgo. De todos modos, a diferencia de las arpilleras, los dibujos en ningún caso estuvieron asociados a una organicidad o producción metodológica. Tal como se indica en el catálogo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, que agrupa la producción de dieciséis dibujantes, las obras respondían a la necesidad básica de la expresión, de transmitir lo que se vivía y —ojalá— hacer llegar el mensaje a los familiares. En definitiva, «dibujar o pintar en prisión fue un acto de resistencia frente al horror y la incertidumbre, una reafirmación de su condición humana y de su dignidad, una forma de resiliencia» (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014: 4).

8 «Es bien sabido que la dictadura negó sistemáticamente la existencia de la gran mayoría de los centros de detención y/o tortura, reconociendo solo la de algunos lugares de detención como Tres Álamos, Chacabuco, Puchuncaví, la Cárcel Pública, donde los detenidos podían recibir visitas y desde donde eran liberados» (Santos, 2016b: 271).

Restituir las subjetividades quebradas

Por paisaje se entenderá una forma representacional que media entre la materialidad de lo real y la interpretación cultural. En el marco de nuestro contexto, el paisaje será una construcción política y cultural capaz de otorgar densidad espacio-referencial a los relatos de la memoria (Jara, 2020). Además del componente delator y afectivo, varios de los paisajes representados evidencian la función de reconstruir las subjetividades de los lugares: tras los efectos del

trauma, muchos sectores, edificios y monumentos fueron mancillados o revestidos de trágicas memorias. El recuerdo del horror acontecido en dichos sectores, urbanos o rurales, los recubrió de dolencia y aversión. A partir entonces, la relación entre la experiencia y la valoración de los recintos se volvió aparentemente irreconciliable. La pregunta parece ser, entonces, ¿cómo contemplar los centros de detención y/o tortura, por ejemplo, sin el peso de lo acaecido

durante el cautiverio? O también: ¿cómo recomponer el valor subjetivo de los barrios entremedio del hambre y la violencia? En primera instancia, las respuestas señalan que tal reconciliación es inadmisibles. No obstante, advertimos ciertas imágenes que se oponen al martirio, la vergüenza, la muerte o la tortura: escenas como la risa, el juego, la solidaridad, la comunidad, las actividades culturales y las dinámicas cotidianas. Así, se observa una voluntad que pareciera querer recomponer el sentido de pertenencia con esos lugares: la resiliencia en su despliegue más amplio.

En forma de paisaje, las representaciones ilustraron las poblaciones y los centros de detención de un modo inexacto, varias veces sin índices geográficos que fueran identificables en el mapa. Intuyo que la apuesta de estas imágenes, sacrificando su referencialidad, fue destacar los afectos después de la catástrofe, es decir, visibilizar aquellos gestos propios de la humanidad que todavía no se perdían: momentos de alegría, altamente esperanzadora, que hicieron del paisaje un jardín o una utopía, incluso si la contingencia política del momento lo impedía. El paisaje transfiguró la emotividad depositada en los cimientos del horror hacia un poderoso resguardo afectivo. A continuación, entonces, analizaremos dos modalidades.

Participación y solidaridad comunitaria

Una de las formas que evidencia con mayor claridad esta función es la representación reiterativa de la solidaridad comunitaria. Si nos enfocamos en las narrativas propuestas por las arpilleras, encontramos insistentemente gestos de dicha y alegría. Pese al ambiente adverso que impuso la dictadura, llama la atención, tal como menciona Marjorie Agosín, que las arpilleras no son lúgubres: «El intenso colorido, los personajes en movimiento, los árboles verdes, el anhelo de agua fresca y la cordillera de los Andes enmarcando todas las arpilleras, transmiten una esperanza de vida distinta» (Agosín, 1985: 529). Por lo mismo, al plasmar la felicidad en el tapiz, las imágenes devienen en anhelo e impulso vital. Para Jorge Rueda (2013: 343), la risa, elemento implícito en las arpilleras, fue una actitud transformadora y de alcance utópico-esperanzador. No es extraño, entonces, que en esta subcategoría se retraten acciones contagiadas de emoción y mínimos deleites, sobre todo cuando la necesidad y la escasez conducían a perder toda ilusión. Muestra de aquello son las composiciones que retratan lavanderías comunitarias, ollas comunes, comedores infantiles, visitas a hospitales, etcétera. En ellas se planteó la organización y la solidaridad como piedras angulares al momento de restituir la dignidad social hurtada por el régimen. Consecuentemente, desde la comunidad se recupera la noción de que la existencia es más que sobrevivir o pura vida nuda: el hilván y el textil

parecen decir que todavía queda algo sensible, humano y caritativo.

En ciertas arpilleras se planteó la organización y la solidaridad como piedras angulares al momento de restituir la dignidad social. Un ejemplo paradigmático de lo anterior es la arpillera titulada «Olla común en las poblaciones» (Figura 1). Antes de volcarnos sobre las formas y la narrativa del tapiz, lo primero que resalta es el colorido de la composición. Abandonando la significación individual de cada matiz, esta propuesta resalta por el nivel de luminosidad y saturación de los colores: percibimos tonos intensos y brillantes. Exceptuando

niveles específicos de café, negro y gris, no vemos colores desaturados u oscuros. Del mismo modo, la armonía tiende hacia una triada de matices análogos: naranja, verde lima y amarillo ámbar. También vemos zurcidos en rojo carmín y retazos de género rosado, ambos en la misma armonía cromática. Otras marcas o detalles en hilos azules y verdes, aunque en menor cantidad, realzan la calidez general de los anaranjados. Con todo, el panorama nos ofrece una paleta asociada a la festividad, al verano y la entretención: signos que se contrastan con la escasez material que primaba dentro de las poblaciones.

Figura 1. «Olla común en las poblaciones», 1973-1990

Figure 1. «Common pot in poor area», 1973-1990



Fuente/source: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Colección Isabel Morel.

Desde la narrativa, la imagen nos ofrece dos episodios simultáneos. Primero, descubrimos a veintisiete figuras humanas, de las cuales, después de comparar sus tamaños, por lo menos siete son adultos. Sin embargo, ya que las diferencias de escalas son bastante leves, no podemos asegurarlo. Lo que sí podemos asumir, sin riesgo, es que quienes más abundan son los niños: en su mayoría están sentados alrededor de una mesa rosada, ubicada en el lado inferior derecho del textil. Una acotación relevante es que los niños, en vez de mirarse entre sí, enfrentan nuestra mirada en tanto espectadores. Es decir, se abre el «nosotros» que implica esa comunidad y la tensión sale del marco, hacia el plano óptico, lo que genera una suerte de interpelación directa: un gesto que podría interpretarse, una vez más, como una afirmación de la alegría. Volvamos a la mesa: sobre los platos vemos la comida, trazada con hilos amarillos, que una mujer, vestida con un delantal blanco, extrae de una olla común que se sitúa, en color marrón, en la esquina inferior derecha. Algunos niños miran en dirección a la mujer encargada de llenar los platos. A su vez, podemos detectar que ningún plato está vacío: la mujer entrega a todos por igual.

Un rasgo distintivo es la fisonomía de los personajes: sus rostros son apenas tres líneas que dibujan expresiones indeterminadas; a veces parecen sonreír y a veces reflejan consternación: personifican la ambivalencia propia de la época, entre la fugacidad de la alegría y la incertidumbre. Por otra parte, hacia

la izquierda vemos otra mujer, que también usa un delantal, quien invita o hace pasar una fila de cuatro personajes en dirección al comedor común. Retomando a Jorge Rueda, lo anterior testimonia que, a través de la agrupación, «la vida se manifestó en la proximidad y en la participación». Quienes querían participar encontraban en el seno de la comunidad la resistencia sin mediaciones; puesto que, como germen siempre activo, «el valor de sentirse integrado a un grupo constituye una forma de afirmación de la vida» (Rueda, 2013: 344). Del mismo modo debemos constatar la primacía de las mujeres: su presencia remarca una vez más que fueron ellas, y no los hombres, quienes principalmente se preocuparon de recomponer la afectividad y de cultivar las sonrisas, sobre todo la de los niños e hijos. La mujer fue, en la mayoría de los casos, activa y favorablemente contagiosa en esta tarea reconstructiva (Rueda, 2013: 348). Finalmente, aparecen dos figuras indeterminadas hacia la esquina inferior izquierda. Al parecer, vemos una mujer quien conversa, sentada, con un personaje vestido de traje color naranja. Más allá de una plática, no logramos conjeturar más; la información que se nos presenta es ambigua. Aun así, mediante aquellos personajes reafirmamos la potencia socializadora de estos encuentros solidarios: no solo se realizaban para superar el hambre y la pobreza, sino también para fortalecer los vínculos.

Continuando, en el sector superior del tapiz encontramos el entorno residencial de la comunidad: cuatro

casas, dos postes de luz, varias rejas amarillas, dos árboles y una gran flor configuran el paisaje físico del entorno. A la distancia, en el último plano, se perfila una cordillera en color verde lima sobre la que asoma un sol naranja. A la vez, avistamos una colina o un sendero en el mismo tono verde, el cual se eleva de izquierda a derecha: desde el primer tercio inferior hacia el tercer tercio superior del formato. En la senda observamos una pareja caminando o bailando, una madre con su hijo en el brazo, y un padre o madre —indeterminado— quien avanza camino arriba transportando un coche. En el fondo, donde están las casas, una señora en su hogar barre con una escoba. Con todo, este segundo episodio nos relata que la vida continuaba a pesar de la amenaza latente. Las preocupaciones básicas de un hogar y de una vecindad se amparaban: el hogar recibía luz y servicios básicos, el entorno y la casa se mantenían limpios, la alegría permanecía viva, los niños podían salir a pasear y disfrutar del paisaje, etcétera. Aunque no fue una constante, pues muchas veces la adversidad y la escasez ganaban la batalla, lo anterior testimonia que la alegría y la risa daban el impulso a un nuevo movimiento semántico, en el que la convivencia y el trabajo colectivo-festivo se vuelven la forma de sociabilidad más potente en medio de la pobreza y el hambre (Rueda, 2013: 345).

En el plano simbólico, resultan inconfundibles las señales de la esperanza: la flor que se abre en la mañana o el mediodía, el sol que

emerge con su cándida luminiscencia, la calidez general del matiz que abriga y cobija a los personajes, la cordillera cual muro protector que anuncia y promete la armonía del barrio, las casas erguidas y festivas como emblema de la estabilidad y superación, el sendero camino arriba que proyecta buenos augurios, la abundancia de la comida como reafirmación de la fuerza vital, y el triunfo irrefutable de la comunidad ante la opresión, en fin. Las interpretaciones simbólicas podrían seguir así, interminables, aunque siempre confluyendo en el júbilo que evoca la imagen: «La promoción de la vida en medio de la muerte fue la manera de proclamar justicia y construir un ideal de bien social, incluyente y de función protectora, sustentando en la alegría, la reciprocidad y la complementariedad vitales» (Rueda, 2013: 349).

Actividades recreativas

Para comprender la relevancia de esta subcategoría, lo primero que deberíamos recordar es que «la deshumanización parece haber sido uno de los objetivos más evidente de los centros de detención y tortura implementados por la dictadura en Chile» (Santos, 2017: 33). El individuo —privado y despojado de sus libertades creativas, sociales, jurídicas e intelectuales— se transformó poco a poco en una entidad que apenas subsistía los arrebatos de la masacre. Por lo mismo, muchas de las actividades que se realizaron al interior de los centros de detención —organizadas por los mismos prisioneros— fueron recreaciones

de esa vida anterior al cautiverio, las cuales sirvieron como mecánicas evasivas (Montealegre, 2009). Tal como hemos señalado, estas actividades fueron diversas: juegos, confección de artesanías, deporte, observación de estrellas, cátedras y otras tantas más que dejaremos a un margen. Lo importante, sin embargo, fue que dichas actividades movilizaron, por disímiles que fueran, la resiliencia de los sujetos. Hablamos de productos culturales «que se sumaron en un discurso oculto, que adquiría formas colectivas como parte de las organizaciones y acciones al interior de la prisión que constituían formas de enfrentamiento de la adversidad distintas al heroísmo, la traición y al martirologio» (Montealegre, 2009: 9). Paralelamente, este gesto también apareció en las agrupaciones solidarias de las poblaciones. En ambos casos encontramos memorias todavía veladas que transportan cierto grado de culpabilidad: ante la muerte y la desaparición de tantos, ¿cómo se podía disfrutar? A pesar de tal conflicto, los dibujos y arpilleras que responden a esta tipología sirvieron para testimoniar que esas memorias alternas sí existieron y que, de hecho, operaron cual columna vertebral de la resistencia.

El paisaje, por lo tanto, fue un escenario, a veces abierto y otras cerrado, donde ocurrían dichos eventos. En algunas arpilleras, encontramos imágenes que testimonian actividades culturales realizadas en las poblaciones y, en un caso que podríamos llamar meta-discursivo, hay paisajes que representan los talleres de

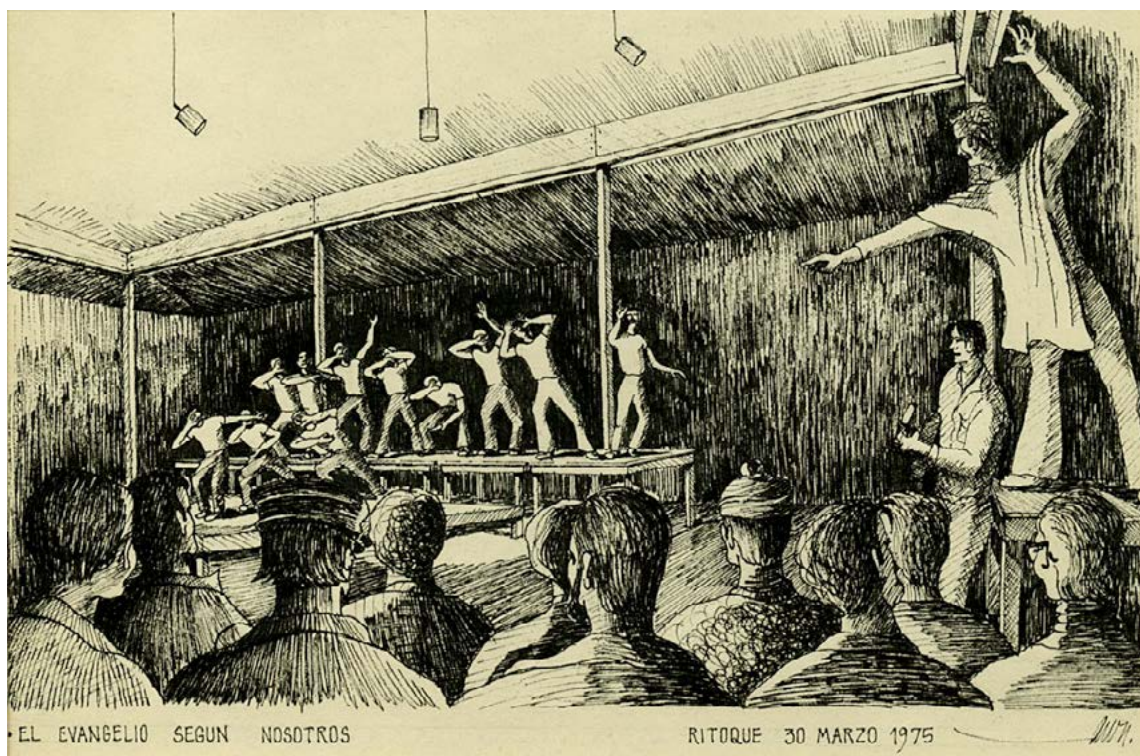
las arpilleras: las mujeres pensaban y retrataban su propia actividad como formas de alegría y, simultáneamente, como testimonios que denunciaban la pobreza y las dinámicas elaboradas para superarla. En el caso de los dibujos, encontramos múltiples encuentros colectivos en los que vemos la puesta en valor de una felicidad efímera, circunstancial. Así, muchas veces se retrata el compañerismo y también las actividades que llevaron a cabo los intelectuales. Al mismo tiempo, aparecen ciertas dinámicas individualidades en el seno de la instancia colectiva: tallas de madera, lectura, escritura. Como fuera, estos paisajes declaran que «no todo estaba determinado en los centros, fue posible resistir intelectualmente y no dejarse arrasar, sobrevivir sin entregarse: un modo de hacerlo fue leer, aprender, reflexionar, discutir, escribir» (Santos, 2017: 33).

Para ilustrar lo anterior, analizaremos el dibujo titulado «El evangelio según nosotros» (Figura 2) de Miguel Lawner, autor cuyos testimonios visuales sobresalen por el detalle técnico y la intención mimética de las escenas. Dicha cualidad expresiva, sobresaliente en la forma y eficaz en la denuncia, se relaciona con la formación profesional de Miguel Lawner, en tanto arquitecto. Adicionalmente, sabemos que el autor participó en el Partido Comunista y que, más tarde, trabajó como director ejecutivo de la Corporación de Mejoramiento Urbano hasta el momento de su detención en 1973. Sobre los centros de detención y/o tortura por los que cuales pasó,

conocemos por lo menos el Estadio Chile, Isla Dawson, la Academia de Guerra Aérea, Ritoque y Tres Álamos. Sabemos también que hizo dibujos en la mayoría de esos recintos, los cuales logró extraer por medio de las arriesgadas pericias de su esposa o, como los primeros bocetos que hizo en Isla Dawson, gracias a una delegación de parlamentarios de la República Federal de Alemania (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014: 44-53). De su colección, podemos señalar que la mayoría es monocromática y realizada con estilográficos, lápices pasta o grafito, aunque, de vez en cuando, encontramos breves destellos de color.

El contenido por lo general retrata violaciones a los derechos humanos, condiciones siniestras, aislamiento, trabajos forzados. Tal como menciona el autor, sus dibujos fueron hechos con el propósito de dejar testimonio de lo que había pasado, si bien «los dibujos muestran también que no todo era temor. Cómo nos alegrábamos en las celebraciones de cada compañero, durante los viernes culturales en Ritoque» (Lawner, citado en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014: 53). En efecto, la Figura 2, titulada «El evangelio según nosotros», representa un fragmento de alegría que se distancia de la perspectiva lúgubre del calvario.

Figura 2. «El evangelio según nosotros», 1975
Figure 2. «The gospel according to us», 1975



Fuente/source: Miguel Lawner Steiman.

Visualmente, el dibujo nos presenta un paisaje interior⁹ situado en una sala o cuartel de esparcimiento. Mas también es factible que se trate del mismo espacio utilizado para dormir, pero reacomodado para montar las actividades que observamos. El formato es rectangular e incorpora dos rótulos externos, justo por debajo de la imagen, en los que leemos el título del dibujo, la fecha y el lugar donde fue realizado. Gracias a esto sabemos, y no a una referencia geográfica visual, que contemplamos el centro de detención Ritoque, en el día 30 de mayo de 1975. El dibujo plantea dos lecturas, las cuales asumen la perspectiva del autor y la altura de sus ojos. Es decir, vemos lo que Lawner interpretó en primera persona. Sobre las lecturas, en principio advertimos las nuca de diez compañeros quienes, girados hacia el fondo de la composición, presencian un espectáculo. Sus cuerpos aparecen en primer plano, pero sin rasgos específicos; apenas vemos si llevan o no sombrero, si tienen o no el cabello largo. En el lado derecho vemos a dos personajes: uno de ellos, quien sostiene una guitarra, es retratado en plano tres cuartos; el otro se ubica inmediatamente arriba de su compañero, en plano general, parado sobre una mesa y apuntando hacia el escenario. Con todo, esta primera lectura entrega un clima de profunda atención contemplativa: los personajes se encuentran imbuidos en el acto

que ellos mismos han inventado para escapar del encierro.

El segundo nivel de lectura concierne a la escena principal, la cual contradictoriamente es la más pequeña. El plano focal nos sitúa a varios metros del escenario. Sabemos esto a partir del punto de fuga, y la relación proporcional entre los cuerpos del fondo —más pequeños— y los más próximos —más grandes—. Aun así, debemos entender que, como toda representación espacial, estamos ante una interpretación subjetiva del entorno. Teniendo esto en mente, podríamos añadir que el alejamiento tiene que ver con la distancia aurática que implica casi todo espectáculo —esa necesidad de distancia—; otro punto a considerar es que solo así, con esa separación y ese ángulo, se alcanzaba a capturar la panorámica total —público y escenario—. Sobre el escenario, vemos a once personajes quienes actúan y realizan gestos corporales que evocan una declamación. A su vez, presenciamos una pequeña tarima que subdivide a los actores: tres de ellos se ubican en un nivel inferior, mientras los ocho restantes permanecen arriba.

Si bien no presenciamos diferencias radicales entre las maniobras y piruetas de los personajes de arriba respecto a los de abajo, llama la atención que los tres últimos cubran por igual sus rostros: se protegen de la luz o de un horror indeseado. Dicha faceta también la encontramos en los personajes de arriba, aunque con variaciones: posiciones de brazos en intención profética que exclaman cielo arriba, con las rodillas dobladas

9 Es relevante señalar que el paisaje no se restringe a la naturaleza o al espacio abierto. Es posible pesquisar esto a largo del trabajo de Joan Nogué.

y los rostros descubiertos. Lo cierto es que los actores no participan entre sí: son multitud, en efecto, pero parecieran estar ejecutando monólogos independientes. Si entrecruzamos la información que hemos levantado hasta ahora, estos gestos cobran otro sentido al considerar el título del dibujo y el personaje ubicado en la derecha de la composición, quien apunta e interpela a los actores directamente. Mediante la intertextualidad de «El evangelio según nosotros», la escena remite directamente a la narrativa cristológica. Así, el sujeto de la derecha, quien está vestido con una ropa holgada o una túnica corta, respondería al mesías. Del mismo modo, si incluimos al guitarrista, la cantidad de personajes coincide con Jesús y sus doce apóstoles. Como fuera, el cuadro adquiere un simbolismo más significativo en la medida que conectamos ambas capas de lectura. La fe y su representación se vuelven partícipes de un nuevo relato esperanzador: ya no desde el dogma, sino desde la creatividad ingeniada por los cautivos.

Otro elemento visual que merece atención es la densidad del trazo y su textura. A partir de pequeñas líneas paralelas entre sí, el autor realizó un achurado rápido, pero cargado de expresividad: vemos relieves, pesos y luces. Notamos la madera y los clavos, alguna que otra característica de la indumentaria que visten los personajes, y tres focos de luces que cuelgan del techo. Sobre estos últimos, podríamos pensar que fueron intervenidos con cilindros de papel para dirigir la luz y ambientar así la teatralidad del montaje.

Esta observación la extraemos por la posición de los focos: las tres luces están dirigidas hacia los personajes; uno en particular, el central, deja una mancha de luz circular al caer sobre el suelo. Cada uno de esos componentes, nacidos de la necesidad de cultivar la subjetividad, fomentaban la fuerza vital. Ana María León señala que este tipo de actividades eran realizadas por los prisioneros sin experiencia teatral para testificar y testimoniar sus relatos de una manera críptica: «Utilizaban acrónimos y anagramas para inventar palabras en código y hacer alusiones a su situación política, creando narrativas que recreaban, sin describir directamente, su experiencia de detención y la tortura» (León, 2016: 93). Es decir, estas representaciones teatrales no solo reconfiguraban el vínculo con el espacio del cautiverio, sino que también servían como instancias de desahogo, charla y denuncia interna.

Figura 3. «Tarde deportiva», 1980
Figure 3. «Sports afternoon», 1980



Fuente/source: Ricardo Cruz.

Por último, contrastaremos brevemente el paisaje anterior con la Figura 3, la cual nos enseña un dibujo de Ricardo Cruz titulado «Tarde deportiva». La imagen, hecha con lápiz pasta azul, muestra a un grupo de detenidos políticos jugando un partido de fútbol, mientras algunos miran alrededor. A diferencia del dibujo de Lawner, la composición de Cruz luce un trazo acelerado y menos atento a los detalles del entorno. Aun cuando esta vez presenciamos un paisaje exterior, no vemos ninguna huella de la toponimia

chilena que nos permita asentarnos en un lugar específico. Sabemos, no obstante, que presenciamos la Penitenciaría de Santiago (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014: 34). Lo anterior ensancha la hipótesis de que esta subcategoría sacrifica la referencialidad del dibujo en orden de graficar la afectividad recuperada de los espacios: no importa tanto el detalle de los muros o la clave de denuncia, sino remarcar las acciones colectivas que, en conjunto, revisten el lugar del horror con nuevas miradas.

Compositivamente, el dibujo deja una buena parte del sustrato en blanco y sitúa la acción en el costado izquierdo superior del papel. En el paisaje no vemos rostros, apenas siluetas que comparten, anónimamente, una tarde de fútbol que podría ser, si extendemos la imaginación, igual a cualquier otra que jugaron antes del cautiverio. Ya fueran en espacios abiertos o cerrados, las actividades recreativas entregaron la opción de pensar y creer, por un lapsus, que se estaba en otra parte. Al mismo tiempo, el dibujo, como

práctica recreativa, se instauró en sí mismo como una mecánica evasiva capaz de representar la cotidianidad. En esos términos, el rol del dibujante fue casi periodístico, incluso si no se buscaba la objetividad ni la denuncia. Estos paisajes, lejos de la naturaleza y ausentes de todo rastro de montaña, testimonian una vida interior que pocos conocen: una resistencia que hizo del juego y la entretención el principal escudo ante la desesperación, la muerte, la desaparición o el suicidio.

Conclusiones

Llegados a este punto, es innegable que el corpus visual encierra un curso de interpretación igual de potente que una fuente textual. Sin embargo, es necesario activar esta lectura mediante una metodología de análisis que compare y jerarquice los hallazgos. En este caso, se utilizó una semiótica clásica, con apoyo de la crítica cultural. Según lo que hemos explorado, el valor testimonial de la imagen reside, primero, en su mera existencia material; objetos que prueban, más allá del contenido, que existió una necesidad expresiva. Luego, desde la imagen, se comprueba la distancia entre el relato oficial y el testimonio de las víctimas. Tanto en las poblaciones —que se opone al relato del milagro chileno— como en las actividades dentro de los centros de detención y/o tortura —muchos de ellos negados por la dictadura—, las imágenes dan cuenta de realidades discursivas en conflicto.

Y esta tensión desarticula la univocidad y moviliza el sentido cristalizado de la historia. Finalmente, los relatos que se dibujaron o tejieron graficaron las experiencias subjetivas de sus autores, en calidad de protagonistas y/o testigos, lo cual coincide con los requisitos categoriales del testimonio. Por otra parte, teóricamente se quiso proveer de herramientas y referencias que facilitaran un análisis de la imagen. Con esto en mente, se invita a ensanchar el marco teórico propuesto, con el fin de consolidar las nociones del testimonio visual. Luego, a través del paisaje, fue posible observar guiños, acciones y gestos que intentaron asir la subjetividad perdida de los lugares teñidos por la dolencia. Así, encontramos en la risa, la vecindad, la solidaridad y las actividades recreativas, impulsos de poderosa fuerza vital. Mediante estas instancias, la vida de los sujetos logró superar

la mera sobrevivencia: produjeron un sustento afectivo donde almacenaron pequeños atisbos de esa felicidad que ya no tenían, que casi no recordaban. Entendiendo el paisaje como una categoría que moviliza sentidos sociales, vínculos de pertenencia

y formas simbólicas, es posible ampliar los recursos de la memoria y entender que, detrás y por encima de las montañas, valles y prisiones, se tejen un sinfín de subjetividades que permanecen atentas, esperando a ser descifradas.

Bibliografía

Adams, J. (2002). Art in Social Movements: Shantytown Women's Protest in Pinochet's Chile. *Sociological Forum*, 17(1), 21-56. <https://doi.org/10.1023/a:1014589422758>

Agamben, G. (2003). *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos.

Agosín, M. (1985). Agujas que hablan: Las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51, 523-529. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066>

Alegría, L. (2016). La violencia de campo y la emergencia de los sitios de memoria en Chile. En C. Pizarro y J. Santos (Eds.), *Revisitar la catástrofe. Prisión política en el Chile dictatorial* (pp. 153-166). Pehuén.

Ávila, M. (2016). Dictaduras latinoamericanas y campos de concentración. Una reflexión filosófica necesaria. En C. Pizarro y J. Santos (Eds.), *Revisitar la catástrofe. Prisión política en el Chile dictatorial* (pp. 137-152). Pehuén.

Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. (Trad. P. Betesh). Nueva Visión.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Gustavo Gilli.

Beverly, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25, 7-16.

- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Cultura Libre.
- Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. En G. Didi-Huberman, C. Chérour y J. Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real* (pp. 9-36). Círculo de Bellas Artes.
- Errázuriz, L. y Leiva, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Ocho Libros.
- Flusser, V. (2016). *Vilém Flusser y la cultura de la Imagen. Textos escogidos*. (Trad. B. Onetto). Universidad Austral de Chile.
- Gambardella, R. y Valdivia, J (Dirs.). (2007). *Periódico de tela* [Película]. Chile.
- Jara, B. (2019). Interpelar las afectividades. Paisajes de la memoria en Chile. *Revista Chilena de Semiótica*, 10, 106-121.
- _____. (2020). Recomponer el paisaje: Evidenciar y denunciar. *Aisthesis*, 67, 123-150. <https://doi.org/10.7764/67.6>
- Jara, I. (2011a). Graficar una «Segunda Independencia»: El régimen militar chileno y las ilustraciones de la Editorial Nacional Gabriela Mistral (1973-1976). *Historia*, 1(44), 131-163. <http://dx.doi.org/10.4067/s0717-71942011000100004>
- _____. (2011b). Politizar el paisaje, ilustrar la patria: Nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial. *Aisthesis*, 50, 230-252. <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-71812011000200013>
- Lemouneau, C. (2014). Las trazas de la naturaleza en dictadura: Formulaciones a propósito de un arte nacional. En A. Peliowski y C. Valdés (Eds.), *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza* (pp. 251-271). Metales Pesados.

- León, A.M. (2016). Prisioneros de Ritoque. La Ciudad Abierta y el centro de detención. *ARQ (Santiago)*, 92, 80-99. <http://dx.doi.org/10.4067/s0717-69962016000100009>
- Lira, E. (2007). El testimonio de experiencias políticas traumáticas: terapia y denuncia en Chile (1973-1985). En A. Pérotin-Dumon (Ed.), *Historizar el pasado vivo en América Latina*. E-book.
- Mallea, F. (2021). La imagen-objeto: La arpillera del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile como dispositivo de registro político y comercial. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, 1(1), 1-32. <https://doi.org/10.48102/if.2021.v1.n1.143>
- Mitchell, W.J. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Capital Intelectual.
- Montealegre, J. (2009). Humor gráfico y evasiones imaginarias en la resistencia cultural de prisioneras y prisioneros políticos de Chile y Uruguay: Acciones colectivas y condiciones para la resiliencia en la prisión política. *Diálogos de la Comunicación*, 78, 1-15.
- 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 (2014). *Dibujos en prisión. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Ocho Libros.
- Pérez, A. (2022). Testimonio literario latinoamericano: Un debate sin fin. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 341-411.
- Peris Blanes, J. (2017). Testimonio y visualidad: de la visión del ciego a las imágenes del vacío. En L. Scarabelli y S. Capellini (Eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile* (pp. 77-92). Di/segni.
- Pizarro, C. (2017). Formas narrativas del testimonio. En L. Scarabelli y S. Cappellini (Eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile* (pp. 23-42). Di/segni.

Pizarro, C. y Santos, J. (2019). El campo testimonial chileno: una mirada de conjunto. *Otras Modernidades*, 21, 246-267.

Rueda, J. (2013). Risa y resistencia en las poblaciones de Santiago de Chile: 1973-1989. *Intersecciones en Antropología*, 2(14), 341-352.

Santos, J. (2017). Intelectuales en prisión. Resistencia cultural en los espacios del terror de la dictadura chilena. *Palimpsesto*, VIII(11), 19-36.

_____. (2016a). La reconfiguración como el modo de llegar a ser. Surgimiento de los centros de detención y/o tortura en el Chile dictatorial. *Aisthesis*, 60, 145-165. <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-71812016000200008>

_____. (2016b). Los centros de detención y/o tortura en Chile. Su desaparición como destino. *Revista Izquierdas*, 26, 256-275. <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-50492016000100010>

Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: Memoria y espacio urbano. *Política y Cultura*, 31, 65-87.

Vicaría de la Solidaridad (s.f.). *Historia*. Arzobispado de Santiago. Fundación, Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad.