



Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Facultad de Filosofía y Educación

Departamento de Filosofía

Espectralidad y memoria: Experiencias de la imagen en la posdictadura Chilena y Argentina

Memoria para optar al Título de Profesor de Filosofía

AUTOR: Herman Carvajal Henríquez

PROFESOR GUÍA: Elizabeth Collingwood-Selby

SANTIAGO DE CHILE, 2022

Autorizado para SIBUMCE Digital



Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Facultad de Filosofía y Educación

Departamento de Filosofía

Espectralidad y memoria: Experiencias de la imagen en la posdictadura Chilena y Argentina

Memoria para optar al Título de Profesor de Filosofía.

AUTOR: Herman Carvajal Henríquez

PROFESOR GUÍA: Elizabeth Collingwood-Selby

SANTIAGO DE CHILE, 2022

Autorizado para SIBUMCE Digital

AUTORIZACIÓN PARA REPRODUCCION SIBUMCE

Se solicita esta autorización a los autores de la investigación con el fin de alojar y publicar el trabajo en el Repositorio Digital SIBUMCE, a fin de dar libre acceso electrónico a las tesis, memorias y seminarios generados en la UMCE y así contribuir a su difusión, preservación digital y mayor visibilidad en la comunidad académica y público interesado.



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA
EDUCACION SISTEMA DE BIBLIOTECAS – DIRECCION
DE INVESTIGACION



IDENTIFICACION DE TESIS/INVESTIGACION

Título de la tesis,

Memoria o seminario: Espectralidad y Memoria: Experiencias de la imagen en la posdictadura chilena y argentina.

Fecha : 02/05/2023

Facultad : Filosofía y Educación

Departamento : Filosofía

Carrera: Licenciatura en educación y Pedagogía en Filosofía

Título y/o grado : Título profesional de Profesor de Filosofía

Profesor guía/patrocinante: Elizabeth Collingwood-Selby

AUTORIZACIÓN

Autorizo a través de este documento, la reproducción total o parcial de este trabajo de investigación para fines académicos, su alojamiento y publicación en el repositorio institucional SIBUMCE del Sistema de Bibliotecas UMCE.

Herman Carvajal Henríquez

Santiago de Chile, 2 de mayo de 2023

A Newen y a Grecia que sorprenden con la evidencia de un amor grande, inmenso, invaluable. También a Viki, compañera de experiencias límite que me mostró siempre la posibilidad abierta de surcarlas, de resistirlas.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer en primer lugar a mi pequeña familia. Newen y Grecia, por su infinita paciencia, amor y sabiduría en este proceso. También a toda la gente, amigxs y familia, que colaboraron con llevar a cabo esta investigación con apoyos, discusiones y cariño: Mi querido hermano, Norman, a Nicol y a Trini que me ofrecieron la tranquilidad de su hogar para poder escribir. A mi hermanita del sur, por tener en sus palabras siempre amor y confianza. A mis padres que pudieron darme todo lo necesario para desarrollar esta investigación con dedicación y cariño. A mis queridas Marita Velazco y Pamela Flores, a mis queridos Ignacio Labbé, Enrique Campos y al gran Rupa Sandoval que me acogieron en sus respectivas casas en un periodo de arrancia. A la Chini Ayarza por el primer empujoncito. A mis amadxs amigxs Pablo Matamala, Jenner Bevilacqua, Carolina Rubio, a Martin Vigouroux, a Darío Escorza, Bastian Castillo, Daniel Diaz Oyarzun, Alvaro Rivera, Carla Salas, Primo Ortiz, Tamara Quintana, a Belén Montino, a Pachilda, a Daliksa Alvarado, a Bruno Rojas, a Rodrigo Muñoz Giadrosic que con las conversaciones y discusiones que nacieron de nuestra amistad se fue construyendo esta memoria. A Mauricio González y Claudio Ibarra por estar en esos momentos difíciles. A Marcela Rivera que acompañó este largo camino con mucha atención. Y por último quisiera también agradecer a Elizabeth Collingwood-Selby que con su infinita paciencia, comprensión y guía supo acompañarme de la mejor manera en este trabajo y posibilitar lo que parecía en un momento imposible.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO 1: APUNTES CRÍTICOS SOBRE EL INDEX FOTOGRÁFICO EN EL ARTE EN LA ÉPOCA DE LA DESAPARICIÓN	14
CLAUSURA DE LO DIGITAL.....	15
LA <i>RETÓRICA DEL TACTO</i> O LO INDICIAL EN FOTOGRAFÍA	19
LA <i>MUERTE DE LA FOTOGRAFÍA</i> Y LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA.....	24
CAPÍTULO 2: REPRESENTACIÓN, FOTOGRAFÍA Y NARRATIVAS DE LA DESAPARICIÓN.....	36
LA IMAGEN DES-ADHERENTE COMO REPRESENTACIÓN VAMPÍRICA	37
FOTOGRAFÍA Y SUPERVIVENCIA.....	42
LA FOTOGRAFÍA DES-ADHERENTE COMO NARRATIVA DE LO IMPOSIBLE O DEL VACÍO	48
CAPÍTULO 3: DOS RETRATOS DE ALEJANDRO PARADA GONZÁLEZ: MEMORIAS FOTOGRÁFICAS EN DES-ADHERENCIA	55
CONTEXTO DE LA DESAPARICIÓN FORZADA DE ALEJANDRO PARADA GONZÁLEZ.....	56
<i>OBABIERTA O LA (RE)APARICIÓN FOTOGRÁFICA DE ALEJANDRO</i>	56
<i>VIVOS RECUERDOS: COMO MONTAJE SIN COSTURA Y COMO CENOTAFIO</i>	64
CONCLUSIONES.....	72
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

TABLA DE ILUSTRACIONES

Fig. 1 Intervención urbana con pancarta (1979) H. Parada	57
Fig. 2 “Intervención urbana con mascara” Tribunales de Justicia (1984) H. Parada. .	58
Fig. 3 “no puedo ver-oír-hablar” tríptico fotografico (1985). H. Parada	62

Fig. 4, <i>Fictitious Portraits</i> (1993) K. Cottingham.....	66
Fig. 5 <i>Mankind</i> (1983), N. Burson.....	67
Fig. 6 Retrato digital de Alejandro Parada, <i>Vivos recuerdos</i> (2018) Agencia Wolf.	68

RESUMEN

La fotografía ha ocupado un rol central en la visualidad representacional de la figura del detenido-desaparecido. Parte de este rol ha sido definido fundamentalmente por las capacidades que este medio tendría como un dispositivo de *captura de lo real*: la fotografía sería una huella física que contiene y preserva la presencia del referente. A propósito de esta concepción de la fotografía, la fotografía entendida como *index* de lo real, Jean-Louis Deotte en su ensayo *El arte en la época de la desaparición* (2000) destaca la importancia de la fotografía en su relación con un arte que sea capaz de obedecer a una ley: levantar a los desaparecidos. A partir de esto, plantea una fuerte dicotomía entre lo analógico y lo digital, excluyendo a este último de este arte: lo digital ha devenido desaparición-del-referente y por lo tanto, encontraría una correspondencia con una época de la desaparición, una época de borradura administrativa de huellas. A partir de esto, nuestra investigación centra su interés en evidenciar el automatismo que implica esta concepción: la inscripción fotográfica sería algo distinto al mero registro de huellas físicas de un referente y poseería en su espectral inscripción, la capacidad de relacionarse con la figura del detenido-desaparecido de manera alternativa. La fotografía tendría que pensarse ya no como el producto de una inscripción que privilegia el momento de adherencia del referente y preserva sus huellas presentes del pasado, sino como la transformación de par en par de lo fotografiado. La noción de fotografía en des-adherencia que proponemos encuentra en la noción de traducción Benjaminiana una forma de inscripción alternativa: la fotografía revela y produce una espectral imagen del referente, revelando lo que nunca había sido reconocido como inscripción. A partir de esto, nuestro objetivo es evidenciar que lo digital, junto con lo analógico, si son pensados a partir de esta des-adherencia, como foto-traducción, podrían no solo encontrar una correspondencia con un arte en la época de la desaparición sino además posibilitaría una relación más próxima al *estatuto otro* del detenido-desaparecido: la imagen en des-adherencia posibilitaría la memoria espectral de lo que no deja de (re)aparecer.

Palabras clave: *Index, fotografía, des-adherencia, traducción, narrativas del detenido desaparecido, espectro.*

ABSTRACT:

Photography has played a central role in the representational visuality of the figure of the disappeared-detainee. Part of this role has been defined fundamentally by the capacities that

this medium would have as a device for capturing the real: photography would be a physical trace that contains and preserves the presence of the referent. With regard to this conception of photography, photography understood as an index of the real, Jean-Louis Deotte in his essay "Art in the Time of Disappearance" (2000) emphasizes the importance of photography in its relationship with an art that is capable of obeying a law: to raise up the disappeared. Based on this, he proposes a strong dichotomy between the analog and the digital, excluding the latter from this art: the digital has become the disappearance of the referent and therefore would correspond to an era of disappearance, an era of administrative erasure of traces. Based on this, our research focuses on demonstrating the automatism that this conception implies: photographic inscription would be something different from the mere registration of physical traces of a referent and would possess, in its spectral inscription, the ability to relate to the figure of the disappeared-detainee in an alternative way. Photography would have to be thought of not as the product of an inscription that privileges the moment of adherence of the referent and preserves its present traces of the past, but as the wide-open transformation of what is photographed. The notion of photography in non-adherence that we will propose finds in Benjaminian translation a form of alternative inscription: photography reveals and produces a spectral image of the referent, revealing what had never been recognized as inscription. Based on this, our objective is to demonstrate that the digital, together with the analog, if they are thought of from this non-adherence, as photo-translation, could not only find a correspondence with an art in the era of disappearance, but also make possible a closer relationship to the other status of the disappeared-detainee: the image in non-adherence would enable the spectral memory of what does not cease to (re)appear.

Keywords: Index, photography, non-adherence, translation, narratives of the disappeared-detainee, specter.

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo pensar los vínculos posibles entre la figura del detenido-desaparecido y la fotografía más allá de su definición indicial. En este sentido, la propuesta de esta memoria consiste en interrumpir la relación de continuidad supuesta entre la fotografía y lo fotografiado, desafiando la indicialidad fotográfica para así poder atender al estatuto espectral del detenido-desaparecido desde una cierta “rigurosidad epistémica”.

Este objetivo es propuesto a modo de una crítica a los planteamientos del filósofo francés Jean-Louis Deotte en su ensayo titulado *El arte en la época de la desaparición*. En este ensayo, el autor reflexiona en torno a la relación del arte y la experiencia de la desaparición forzada, destacando el rol esencial que ocuparía la fotografía dentro de este contexto. Ante una política de desaparición forzada entendida como forma de terrorismo de Estado que implica el exterminio y desaparición de opositores por parte del régimen dictatorial chileno, el autor propone un arte que le haga frente a dicha experiencia. La fotografía, debido a sus supuestas capacidades técnicas “inherentes” ocuparía un rol central en ese arte que se opone y enfrenta a la “borradura administrativa de las huellas” (Déotte, 2000, p. 154). La definición de la fotografía como *huella de lo real*, encuentra sustento teórico en la categoría peirceniana de signo- index. Estos tipo signos se forman a partir de una relación física directa del objeto que denotan o representan: de ahí la capacidad política de la fotografía un contexto de desaparición forzada, contexto donde los cuerpos son negados.

A partir de esto, Deotte distingue categóricamente a la fotografía analógica de la imagen digital, a través de la diferencia entre la naturaleza de producción de sus imágenes: la fotografía analógica como impresión del referente en la placa fotosensible, y por otro lado lo digital como descomposición y desmaterialización de la luz en código numérico binario. Déotte a partir de esto, clausura a lo digital como arte en la época de la desaparición y resalta como exclusividad de este arte a la fotografía analógica-indicial. Extremando su planteamiento, sostendrá que lo digital, al pertenecer a una estética de la desaparición –por sus cualidades técnicas en tanto ella es desmaterialización- complicita directa o indirectamente con la política de la desaparición a la que haría frente este arte.

Ante esta clausura de la fotografía digital como arte en la época de la desaparición y como cómplice de una política de la desaparición, la presente investigación se propone desplegar el objetivo planteado anteriormente, al revisar y analizar los supuestos que subyacen al argumento de Jean-Louis Déotte y que sostienen esta dicotomía fuerte entre lo analógico y lo digital, criticando la noción de índice, esto se hará analizando las definiciones discursivas de lo fotográfico que lo sustentan.

Para nosotros como alternativa habría otra forma de lo fotográfico más allá de su mera definición indicial que mantiene un vínculo mucho más intenso con la figura del detenido-desaparecido: la imagen fotográfica en des-adherencia como portadora de atributos capaces de respetar el *estatuto otro* y la compleja figura del desaparecido.

Esta investigación se divide en tres capítulos conformados a su vez por apartados. En el primer capítulo se reúnen tres apartados que trabajan principalmente la fuerte determinación de la teoría indicial en lo fotográfico: en el primer apartado de este capítulo, titulado *clausura de lo digital* nos dispondremos a analizar el texto de Jean Louis Déotte, con el objetivo de identificar los elementos que sostienen su argumento y en los que sostiene una fuerte dicotomía entre la fotografía analógica y la digital. En el segundo apartado de este capítulo, titulado *La retórica del tacto: lo indicial en fotografía*, el objetivo será definir la noción indicial de la fotografía presente en los supuestos de Déotte, definiendo su pertenencia al discurso semiótico en la categoría de index. Aquí pretendemos identificar que en la fotografía indicial opera una retórica del contacto directo con lo fotografiado, algo que será fundamental en la argumentación del autor que estamos criticando. Para finalizar este capítulo, desarrollaremos la cuestión de la anunciada *muerte de la fotografía* como reacción a la irrupción de las tecnologías digitales de la imagen, analizando sus supuestos para ir desmontando la visión indicial que opera en tal sentencia.

En el segundo capítulo los apartados se conforman a partir de dos elementos: la desmitificación de la teoría del index y por la afirmación como alternativa crítica a esta, del concepto de imagen fotográfica en des-adherencia. El primer apartado trabajará la noción de representación vampírica a partir de los planteamientos del fotógrafo y crítico español Joan Fontcuberta: esta representación definirá la particular relación de la imagen fotográfica en des-adherencia con la realidad fotografiada. En el segundo nos proponemos

distinguir la supervivencia fotográfica en la teoría del índice en contraposición a la supervivencia de la imagen en des-adherencia, resaltando la particular forma de esta última: la traducción.

En el apartado final relacionaremos la imagen des-adherente en su relación con las narrativas y estéticas de la representación del detenido desaparecido: postularemos con esto que la imagen des-adherente encuentra la posibilidad de una relación ajustada al particular estatuto de los detenidos desaparecidos, bajo la narrativa del vacío o también desde una estética de lo imposible.

Finalmente en el capítulo tres, trabajaremos con los conceptos instalados en el capítulo anterior sobre la imagen en *des-adherencia*, en el análisis de dos retratos de detenido-desaparecido. Tomaremos como ‘caso’ para nuestro análisis, dos obras que trabajan el retrato del desaparecido chileno Alejandro Parada González: *Obrabierta* de 1984 y *Vivos recuerdos* del 2018. Nuestra apuesta es que la afirmación de la imagen fotográfica en *des-adherencia* puede servir de lectura que no desanuda, ni simplifica la complejidad del estatuto del desaparecido, en tanto ella sirve como soporte para la (re)aparición del *espectro*, como para la posibilidad de inscripción de un duelo imposible.

Capítulo 1: Apuntes críticos sobre el index fotográfico en el arte en la época de la desaparición

Clausura de lo digital

A inicios de este siglo, Jean Louis Déotte, filósofo e historiador del arte, escribe el ensayo titulado *El Arte en la época de la desaparición* incluido en la destacable recopilación titulada *Políticas y Estéticas de la memoria*¹. En dicha publicación, que reúne a teóricos e intelectuales locales y extranjeros, el ensayo de Jean Louis Déotte se ubica en el apartado titulado *la traza fotográfica*, donde se dispone a trabajar la relación entre fotografía y desaparición.

Nuestro autor despliega su argumentación ante la necesidad de pensar un arte que enfrente el complejo fenómeno de la desaparición forzada. En primer lugar, el autor nos propone como rol fundamental de este arte –un *arte en la época de la desaparición*– una subordinación a una ley heterónoma, una conminación esencial: un arte que obedece a “*una ley que lo insta a recoger y levantar a los vencidos de la historia, a los sin-huellas, a los desaparecidos*” (Deotte, 2000, p.149). En tanto “sin-huellas”, el detenido desaparecido posee una existencia difícil de aprehender y elaborar. Luego Déotte (2000), identifica que, debido a la especificidad de su experiencia, alrededor del detenido-desaparecido se constituye una comunidad en la que hay “*derrumbe del sentido, un vacío*” (p.150). Su argumentación pondría este derrumbe de sentido, como una catástrofe que desestructura los esquemas tradicionales de cognición y representación, y lo instala como problema al que tendría que atender este arte.

En esta catástrofe del sentido, los detenidos desaparecidos son “víctimas que no pueden testimoniar ni, menos aún, encontrar un tribunal que las escuche” (Deotte, 2000, p. 150). Según esto, el desaparecido se ubica a una zona de inexistencia, de silencio. El autor define una política de la desaparición como una política que precisa del secreto y de la borradura de huellas: ni ellos, los desaparecidos, ni la acción de desaparición debe ser expuesta, con el fin último de desaparecer también, la política como vida de la plaza pública:

¹Libro recopilatorio del año 2000 editado por la destacada crítica y teórica chilena Nelly Richard que reúne un gran número de ensayos entorno a la reflexión estética, la memoria y los derechos humanos.

La borradura administrativa de las huellas supone sistemáticamente un uso privado de la razón, es decir un deber de obediencia (...). Lo que busca aniquilar una política de la desaparición, al tragarse los hombres que están de más (los que sobran), es la publicidad o la exhibición del acto político en la plaza pública. (...) Lo que debe desaparecer junto con la exhibición de todos frente a todos en el espacio público, es la política". (Deotte, 2000, pp. 154-155)

Junto a la borradura de huellas y al negacionismo como prácticas de una política de desaparición, el pensador francés afirma la construcción de una comunidad de individuos (familiares, seres queridos de los desaparecidos) como respuesta. Esta comunidad estará constituida con vistas a un saber: *"comprender que los desaparecidos fueron realmente tragados, substraídos. Este saber requiere (...) volver a la certeza de que ellos existieron realmente"* (Deotte, 2000, p. 156). Aquí es donde la fotografía tendría un lugar central como testimonio de la existencia previa a la desaparición. En ellas se afirmarían la existencia previa a la violencia de Estado

El autor nos dirá entonces que el arte en la época de la desaparición tendrá que ser anti-negacionista, y en este sentido, el arte requeriría de la fotografía. Déotte hace esta afirmación al considerar a la fotografía como un aparato que produce imágenes-huellas, impresiones de lo real que por su sola existencia confirma algo innegable, indubitable. Esta posición, por supuesto, se debe a una cierta concepción de la fotografía en relación a sus capacidades técnicas "inherentes". Dirá nuestro autor que *"En contra del inexistencialismo administrativo, el arte solo puede reencontrarse con las posiciones de R. Barthes analizando la fotografía"* (Déotte, 2000, p.156). Esto instalaría a la fotografía como *Habeas Corpus*² que certifica la presencia de una identidad rasgada por la acción del terrorismo de Estado.

Más adelante, Déotte avanza un poco más allá en su argumentación, afirmando que *"La foto quedó impresionada por una fracción de luz proveniente de algo que la tocó, y*

² *Habeas Corpus* es una garantía constitucional que nos protege a todos los ciudadanos de los arrestos y detenciones arbitrarias. Es decir, es el derecho que tenemos todos los ciudadanos, cuando hemos sido detenidos o estamos presos, a comparecer de una forma inmediata y pública ante un juez o tribunal para que, tras escuchar nuestro testimonio, resuelva si nuestro arresto fue o no legal y si debe alzarse o mantenerse. Esta figura se utilizó por parte de abogados y familiares de desaparecidos, ante las detenciones y desaparición de personas en centros de exterminio y torturas de los que no habían registros.

*restituye esa impresión. (...)Mirarla es automáticamente alcanzar su referente” (Deotte, 2000, p. 156). Restitución, entonces, a partir de una adherencia entre lo fotografiado y la fotografía, en la cual el *spectator* se pone de frente a ella y logra tocarla. Esto es muy relevante, pues a través de estas determinaciones técnicas inherentes al aparato, se fundarían una política del detenido desaparecido y una ética de *un arte en la época de la desaparición*. La capacidad de la fotografía de registrar la huella del referente -pues ella lo ha *tocado*, y junto con esto, nos acerca a su presencia- estaría en el fondo de un arte que le hace frente a todo negacionismo. Dirá el filósofo que esta fuerza de la fotografía radica además, en que ella “*designa siempre la misma realidad, aunque varíen los puntos de vista*” (Déotte, 2000, p. 157)*

A partir de esta capacidad y fuerza testimonial de la fotografía, más adelante afirma una radical y fuerte diferenciación:

La foto (...) se distingue de todos los demás modos de la imagen, y sobre todo de la imagen numérica, debido a la fuerza y necesidad que ella tiene de proclamar la existencia del referente, aunque sólo pueda afirmar esta existencia bajo el modo del pasado. Hoy la imagen numérica, debido a su virtualidad, puede sintetizar todos los demás soportes de la imagen incluyendo el soporte fotográfico. (...)Haciendo esto, la imagen virtual arrastra todos los otros modos de la imagen en un devenir desaparición del referente. La imagen virtual participa no de un arte, sino de una estética de la desaparición que (¿será un azar?) coincide históricamente con una política de la desaparición (Déotte, 2000, p. 157)

El filósofo e historiador del arte, nos instala una estricta y demarcada dicotomía que debemos analizar en este punto, como un momento de detención problemático de su relato. Por un lado, nos ofrece a la fotografía analógica con toda su fuerza referencial, con toda la potencia de la *huella de lo real*, con toda la fuerza restauradora del referente, de una relación fuertísima si se quiere con lo fotografiado, de una fuerza que es la afirmación de su presencia. Por otro lado, lo digital, lo numérico, como imagen que logra desaparecer al referente, dicho también, como la debacle de lo fotográfico mismo, sino tal vez su muerte, como la desconexión y disolución del mundo: lo numérico como corte del cordón umbilical que nos mantenía unidos a él. Y no solamente eso, esta instalación vincula además en este

punto, a la fotografía numérica con una *estética de la desaparición*, que no de modo azaroso, se daría en coincidencia histórica con una *política de la desaparición*.

Resultado de esto, asistimos a una fuerte clausura política de lo digital en beneficio de lo analógico. Lo digital, lo numérico en este sentido, provocarían una segunda desaparición de lo fotografiado: el detenido desaparecido será desaparecido otra vez en la imagen fotográfica digital: ¿podría llamársele siquiera, bajo esta concepción, fotografía? Déotte instala a la imagen numérica digital, entonces, como una estética cómplice de una política de desaparición forzada de personas. Ante esto, vemos que la imagen digital no solo queda interdicta políticamente frente a todo negacionismo y política de la desaparición, sino también como imagen que, activa y de manera cómplice, participa de ella.

La fotografía analógica sería la única capaz de reafirmar una política que haga frente a todo negacionismo, pues el referente ha penetrado absolutamente incólume, absolutamente íntegro en la fotografía y de ello no tenemos duda alguna. Según nuestro autor, *Un arte en la época de la desaparición* precisaría de esto.

Sin embargo, Asistimos a través de esta instalación, a una serie de supuestos muy problemáticos que se enmarcan en cierta concepción de lo fotográfico y que tienden a simplificar tanto la especificidad del propio medio, como la de la relación de este medio ante una experiencia de violencia extrema, como la desaparición forzada. Para nosotros toda una ética y política del *arte en la época de la desaparición* aquí planteada por Jean Louis Déotte, dependería de esto: de una sobredeterminación o hegemonía de lo indicial como discurso que define la esencia de la fotografía. Convendría entonces reconocer en la propia historia del medio esta sobredeterminación, para así poner a prueba la elocuencia y fuerza de estas afirmaciones categóricas, y al mismo tiempo, pensar desde su clausura, la posibilidad de sentidos más amplios que abran caminos en vez de restringirlos, y desde aquí una pregunta simple pero sin respuesta inmediata: ¿Podría la fotografía digital formar parte de un arte en la época de la desaparición?

Los supuestos instalados en esta demarcación, tenderían a mistificar tanto a la fotografía analógica como a la fotografía digital. Mistificación que no dejará de tener efectos en la relación entre fotografía y la desaparición forzada. Esto deberá ser pensado a

partir del marco que establece estas categorías fuertes y que han posibilitado esta exaltación de lo analógico en detrimento de lo digital o numérico, provocando este tipo de clausura. Nuestra intención estará abocada a la posibilidad de desactivación de esta oposición binaria y profundamente categórica, en la exposición de las correspondencias discursivas e históricas que la contiene, para pensar—a partir de su clausura- la posibilidad política de lo digital en relación a un arte en la época de la desaparición.

La retórica del tacto o lo indicial en fotografía

La fotografía desde sus albores fue relacionada con la fijación de lo efímero. William Fox Talbot, inventor inglés polifacético, compartió con su contemporáneo, el científico y físico aficionado francés, Joseph-Nicéphore Niépce, el descubrimiento-inventión de la capacidad de fijar imágenes hechas por la acción de la luz en una superficie fotosensible. A partir de los *Photogenic Drawings* del primero, y los *heliograbados* del segundo, se asistía al maravilloso acontecimiento que hacía de lo evanescente ahora una imagen fija. Fox Talbot escribe en 1839, lo siguiente:

La cosa más transitoria de todas, una sombra, emblema proverbial de todo cuanto es fugaz y momentáneo, puede ser encadenada por los hechizos de nuestra ‘magia natural’, y fijada para siempre en la posición que parecía predestinada a ocupar durante un único instante (...) tanto es así que podemos recibir en papel la sombra fugaz, capturarla allí y por espacio de un solo minuto fijarla con tanta firmeza que ya no pueda cambiar. Fox Talbot (citado por Batchen, 2004, p.317)

“Magia natural” que fija la imagen fugaz, la sombra, capturándola en las dos dimensiones del plano fotosensible: estos primeros momentos serán cruciales para la concepción del dispositivo fotográfico, que más tarde reuniría la precisión de la cámara oscura y la química fotosensible (Dubois, 1986). En el corazón de dicho futuro dispositivo se va fijando la idea de que él es un medio de representación que captura un rastro lumínico, otorgándole una especificidad inédita en relación al dibujo, la pintura u otro tipo de representación: en sus antecedentes, la imagen fotográfica, se vería atravesada por la

idea de que, a través de ella, la naturaleza es capaz de dibujarse a sí misma: Estos *Photogenic Drawings* son imágenes fabricadas con el lápiz mismo de la naturaleza³.

En 1857 -casi dos décadas después del invento del daguerrotipo- tenemos la impresión de Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, fotógrafo francés, que en términos parecidos a los comentarios de Talbot, y maravillado ante esta cualidad de registro, afirmó:

Nada es más extraordinario que la fotografía, pues ella expande los límites de lo posible y responde al deseo de materializar el impalpable espectro que se desvanece tan pronto como es percibido, sin dejar sombra alguna en el cristal del espejo. Nadar (Citado en Cadava, 2015, p. 26)

Apoiado en la teoría de los espectros de Balzac⁴, Nadar piensa la fotografía como el registro y captura de una capa espectral que continuamente y a cada momento, se escapa de los objetos. A partir de esto, lo fotográfico va quedando determinado por su relación técnica con lo real, de registro directo de un objeto que deja su impresión *materializando* lo impalpable, ofreciéndole consistencia, ofreciéndole un cuerpo. La fotografía entonces como materialización (la foto) de lo real (lo efímero). A partir de su ciencia óptico-química, ella quedaría fuertemente determinada desde sus inicios, por la cuestión del realismo.

Por supuesto, habrá que distinguir dos grandes discursos que se desprenden de esta relación con lo real, cómo comprendieron esta relación cada uno. Dentro de las diversas discusiones sobre lo fotográfico a lo largo del siglo XIX y parte importante del XX, la cuestión del realismo fotográfico estuvo determinada por discursos que apostaban a la

³ El primer libro de fotografía, *British Algae: Cyanotype Impressions* que incluía “dibujos foto-genéticos” en cianotipia fue de autoría de la botánica inglesa Anna Atkins. *The pencil of the nature* es considerado el segundo libro de fotografía de la historia, perteneciente a Fox Talbot. Rescatado de <https://mujeresbacanas.com/mujeresbacanas-annaatkins-primerafotografia/>

⁴ “Según Balzac, cada cuerpo en la naturaleza se compone de una serie de espectros, infinitamente estratificados, foliados en capas infinitesimales, en todas direcciones en que la óptica percibe este cuerpo. Dado que el hombre es incapaz de crear –esto es, constituir a partir de una aparición, a partir de lo impalpable, algo sólido, o hacer algo a partir de la nada- toda operación daguerriana atraparía, desprendería y conservaría, aplicándose a sí misma una de las capas del cuerpo fotografiado[...] Se sigue que, para dicho cuerpo y en cada repetición de esta operación, se produjo la evidente pérdida de uno de sus espectros, lo que equivale a decir, de una porción de su esencia constitutiva.” Nadar (citado en Cadava, 2015, p. 27). Este tipo de imágenes que se desprenden de las cosas, son las que Walter Benjamin hace alusión en el apartado número 19 de Crónica de Berlín, como “imágenes que se desprenden de las cosas y condicionan la percepción que tenemos de ellas” (Benjamin, 2016, p.86)

fotografía como un *espejo de lo real* o *mimesis* de lo real, por un lado, y, por otro, la fotografía considerada como *huella de lo real*, donde ella no sería sino una especie de vestigio en donde la semejanza quedaría, por lo menos, desplazada (Dubois, 1986).

El primero de estos discursos –discurso con fuerte arraigo en la ideología positivista del siglo XIX, pero extendida también al siglo XX⁵- se caracterizaría en considerar a la fotografía como un medio que representa fielmente al mundo: la fotografía no sería otra cosa que una copia fiel de lo que representa. En este discurso “*los íconos fotográficos emergieron como copias duraderas de modelos efímeros*” (Willy Thayer, 2011, p. 22).

El segundo de estos discursos realiza un desplazamiento de la fotografía como mera copia de la realidad, ubicando a la imagen fotográfica como una *huella*: lo esencial de la fotografía no operaría a partir de una *mimesis* del mundo, sino más bien como huella que, por con-tacto físico, ha quedado impresa en la superficie fotosensible. En palabras de Phillippe Dubois, crítico de cine y académico francés:

La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver (...) esta virtud irreductible del testimonio descansa principalmente en la conciencia que se tiene del proceso mecánico de producción de la imagen fotográfica (...) Lo que se ha llamado automatismo de su génesis técnica. (1986, p.20)

Antes de continuar, cabe mencionar que esta concepción encontró acogida y sustento teórico en las definiciones semióticas de Charles Sanders Peirce⁶ y su definición de signo. Este autor define al signo a partir de tres tipos: los iconos, los símbolos y los índices (*index*). Este último está definido de la siguiente manera: “llamo index al signo que significa su objeto solamente en virtud del hecho que está realmente en conexión con él” Peirce (citado en Dubois, 1986, p.57).

El índice será entonces el tipo de signo que se mantiene en relación *necesariamente* existencial con el objeto que denota. Los iconos (signos por semejanza) y símbolos (signos

⁵ Roger Munier, escritor francés, en 1963 afirma lo siguiente: “La fotografía es una desaparición absoluta ante lo real con el cual coincide. Reproduce el mundo tal cual es, en su verdad inmediata, sobre el papel o la pantalla.” (Citado por Dubois, 1986, p. 29)

⁶ Filósofo y semiólogo estadounidense, considerado el padre de la semiótica moderna junto con Ferdinand de Saussure

por convención) no requieren de una relación existencial con su referente, es decir, el objeto al cual denotan puede o no existir. Es por esto que Dubois (1986) afirma que “*ícono y símbolo, deben ser considerados (...) como signos ‘mentales’ y ‘generales’ (porque están ‘separados’ de las cosas), mientras que el index, siempre será ‘físico’ y ‘particular’ (porque está ‘unido’ a las cosas)*” (p. 60). Además, este autor sistematiza esta especificidad del signo indicial a través de cuatro principios que marcarían su relación con el objeto: *conexión física*, de *singularidad*, de *designación*, y de *atestiguamiento*.

Retomando la cuestión fotográfica, vemos cómo se va anclando a su definición como medio, una fuerte determinación semiótica: la definición de lo fotográfico encuentra así, un discurso que le sirva de sustento y categorización estable definiendo bajo estos conceptos a lo fotográfico en general.

Ahora bien, desde este determinado anclaje semiológico, consideramos a la fotografía esencialmente como index ya que ella se ceñiría a los principios específicos de este tipo de signo –a pesar de presentar en ella cualidades icónicas y simbólicas-. La fotografía en tanto index esencialmente tiene una relación de conexión física con el referente, en tanto ella es huella: “*La fotografía es literalmente una emanación del referente*” (Barthes, 2006, p. 31). En términos del principio de singularidad, la fotografía remitiría a un referente único al cual se haya atada: “*el referente se adhiere*” (Barthes, 2006, p. 32). Por esto mismo es capaz de designar al referente que ella representa: “*La fotografía (...) no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico*” (Barthes, 2006, p.30). Y además, en términos de atestiguamiento, la fotografía sería capaz de afirmar la existencia del objeto en dicha relación: “*nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa ha estado allí*” (Barthes, 2006, p.121)

Vale destacar que el *automatismo de su génesis técnica*, vendría a darle todo el peso a esta concepción indicial. André Bazin, crítico de cine y teórico francés de mitad del siglo XX, postula que lo esencial a la fotografía, en relación con otras formas de representación, es su capacidad de ser elaborada sin la intervención humana. Nos dirá que

Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos

obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción. (Bazin, 1990, pp.27-28)

Lo esencialmente fotografico entonces, estaría dado por su específico registro del referente en tanto génesis automática de la imagen, proceso que ya “no depende de un creador” (Sontag, 2006, p.221). *La ontología de la imagen* fotográfica estará determinada por su único y singular proceso de registro fotosensible: en este sentido Phillippe Dubois propone que este momento, el del registro, la fotografía sería puro index, pura huella de lo real, más allá de toda determinación icónica e simbólica

No deja de resultar interesante, que Phillippe Dubois, en su libro *El acto fotográfico*, llegue también a plantear que “el aparato de toma de vista no es en principio indispensable para que haya fotografía” (Dubois, 1986, p.62), elevando la importancia del índice incluso más allá del aparato mismo para definir lo fotográfico, en una suerte de exaltación del carácter indicial que suprime los elementos constitutivos del dispositivo.

Resumiendo los puntos antes expuestos, afirmamos que la fotografía bajo el discurso de la huella establece que lo más elemental, su esencia, su ontología, estaría dada por su relación directa con lo real a través de su captura técnica: el *sine manu facta* como posibilidad de contacto entre la imagen que miramos y su referente: al enfrentarnos a una huella de lo real en tanto conexión física con el objeto somos partícipes del testimonio irrecusable de su existencia, de una singularidad que atraviesa la foto. La fotografía llevaría consigo la huella irreductible e innegable de lo fotografiado y que al mirarla, eventualmente también, podríamos alcanzarla.

En el discurso indicial de la fotografía operaría una cierta *retórica del tacto*⁷. Este discurso nos insta a pensar a la fotografía como un dispositivo que lograría materializar, a través del registro la huella, la presencia del referente habilitando la posibilidad de entrar en contacto con él. Roland Barthes, en su libro *La Cámara Lúcida* afirma lo siguiente:

⁷ La cámara lucida tiene varios pasajes que hacen alusión a esta dimensión de la experiencia fotográfica. También hemos recogido esta mención del tacto a partir de algunos comentarios presentes de Jacques Derrida y Bernard Stiegler en *ecografías de la televisión*, en especial en el apartado titulado *Espectrografías*.

La fotografía es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la fotografía del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados. (...) La cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminancias) la superficie que a su vez hoy toca mi mirada (Barthes, 2006, pp. 126-127)

Si como lo vimos anteriormente, la fotografía en tanto huella precisaría de una conexión física con su referente, por lo tanto del *tacto* entre el referente y la placa fotosensible, Barthes aquí introduce un tercer elemento: el sujeto que mira. Según el planteamiento de Barthes, a partir la conexión física entre referente y la fotografía, también necesariamente esta conexión alcanza al que mira la foto: existe por lo tanto un *cordón umbilical* que une mi mirada con el objeto. Al momento de observar una fotografía se crearía un continuo físico: la fotografía en tanto *medio carnal* posibilitaría una íntima proximidad, un tránsito desde lo más lejano a lo más próximo. En este sentido, las huellas de la fotografía logran *tocarme*.

Hasta acá dejaremos este recorrido. En él hemos intentado apuntar algunos de los elementos característicos de esta determinada concepción de lo fotográfico, para adentrarnos en el problema que significó la emergencia de los nuevos medios digitales para sus propios principios fundadores, encuentro que no dejará de tener profundas consecuencias teóricas dentro del campo de lo fotográfico. Esperamos con esto, ir dilucidando los bordes que autorizan a Jean Louis Deotte para proscribir a lo digital de un arte en la época de la desaparición.

La muerte de la fotografía y la reproductibilidad técnica

La emergencia de los nuevos medios digitales en su relación con la fotografía, por supuesto, no dejó de producir fricciones y polémicas. El advenimiento de la imagen fotográfica digital suscitó variadas reacciones: algunas del todo exorbitantes, incluso

apocalípticas, en una declarada debacle de los supuestos valores esenciales de lo fotográfico⁸. Como también otras, que propiciaron debates retrospectivos en torno al estatuto ontológico que regía hasta ese momento al medio, propiciando así nuevos sentidos que expandieron el campo. Así entre alarmas y entusiasmos, como también de retrospectivas, lo digital entraba de lleno al espacio fotográfico.

Dentro del primer grupo de reacciones, se ubican los que sostienen que la intrusión de lo digital en el campo de la fotografía, vendría a desestabilizar sus cimientos esenciales, afirmando que el advenimiento de las nuevas tecnologías digitales nos lanza a un escenario *Postfotográfico*. En este discurso se hará hincapié en las distancias radicales que separarían el registro analógico-indicial de las imágenes digitales: la antigua placa fotosensible que formaba la imagen por directa relación de la luz es reemplazada por un sensor que transforma la luz en información digital, en código numérico binario.

Como parte de este grupo, William J. Mitchell afirma que, en lo digital, “*el referente se ha despegado*” (Mitchell, 1992, p. 30) y que con esto, las nuevas tecnologías digitales vendrían a decretar una suerte de “muerte de la fotografía”. Mitchell nos dice que con la irrupción de la producción digital de imágenes fotográficas, “*en 1989, fecha de su sesquicentenario, la fotografía ya estaba muerta, o más concretamente, radical y permanentemente desplazada*” (Mitchell, 1992, p.20).

Sobre esta des-adherencia referencial en la fotografía, el filósofo francés Bernard Stiegler, parece ir en una dirección similar cuando nos propone que lo digital vendría a suspender la creencia en la imagen fotográfica, afirmando que

Cuando miro una foto digital nunca puedo estar absolutamente seguro de que lo que veo existe realmente (...) La imagen analógica-digital pone en duda lo que André Bazin denominaba la objetividad del objetivo de la fotografía analógica, y que Barthes llamaba también el eso ha sido, el noema de la foto (Stiegler, 1998, p.184).

⁸ Este tipo de reacciones son similares en su tono, a las que existieron a partir de la aparición del propio aparato fotográfico en relación con la pintura. Pensamos aquí las reacciones que trajo “*Se dice que, ante la invención de la fotografía, el pintor francés Paul Delaroche declaró: ‘Desde hoy la pintura ha muerto’*” (Batchen, 2004, p.313)

Los supuestos que dan forma a estos argumentos son claros: lo fotográfico, su esencia y especificidad antes de lo digital, estaba determinado necesariamente por su estatuto indicial (el *eso ha sido* barthesiano), de ahí su vocación por la verdad y el realismo: frente a una imagen analógica podemos asegurar la existencia del referente, de algo real que ha dejado su huella indeleble en la superficie fotosensible. Por otro lado, lo digital, determinado por su matriz de captura de luz numérica, es una suerte de desmaterialización de la huella y por lo tanto, de una *transformación de lo real*, que nos hace dudar que lo que tenemos enfrente existe realmente. Certeza por lo tanto de un lado e incertidumbre por el otro. “*La regla es que toda foto analógica supone que lo que se ha capturado (en la foto) ha sido (real). La manipulación es, al contrario, la esencia, es decir, la regla de la foto digital.*” (Stiegler, 1998, pp. 184-185). A diferencia de la analógica, en la foto digital opera entonces la manipulación como principio originario. Tal como afirma Joan Fontcuberta (2017) en un escenario postfotográfico, “*para la fotografía digital la verdad constituía una opción, ya no una obstinación.* (pp. 29-30).

Encontramos entonces aquí la explicación de la actitud de alarma, o en su caso extremo, de sentencia apocalíptica. Geoffrey Batchen, crítico e historiador de la fotografía, identifica este afecto de preocupación ante la fotografía digital de la siguiente manera: “*incapaces de discernir lo ‘falso’ de lo verdadero, los espectadores confiarán cada vez menos en la capacidad de la fotografía de ofrecer una verdad objetiva, por lo que ésta perderá su poder de transmisora privilegiada de información.*” (Batchen, 2004, p. 313).

Podemos ver que las consideraciones de Déotte encuentran refugio en este ánimo frente a la irrupción de lo digital. Según esto, la fotografía digital, debido a su matriz numérica de inscripción y producción de la imagen, sería incapaz de reafirmar existencia del referente, como también incapaz de plantear lo verdadero y lo falso, pues ella, en su origen, es manipulación y síntesis. La fotografía digital entonces, reafirmaría el escenario del sin-sentido que impone la experiencia de la desaparición. Solo un arte ligado a lo indicial podrá hacerle frente.

Sin embargo, convendría en este punto encontrar un eco en el discurso crítico en torno a la cuestión del realismo, planteado por Phillipe Dubois en su libro *El acto*

fotográfico. Es necesaria esta detención en el horizonte de nuestra crítica a los supuestos que subyacen al argumento de Déotte.

El autor analiza tres grandes discursos que han determinado a la fotografía en torno a la cuestión del realismo. El primero, al cual ya hemos hecho alusión anteriormente, es el discurso *mimético*: la fotografía como copia exacta de lo real. También identifica un segundo discurso: *la fotografía como huella de lo real*, diferenciándose del primero a partir de la distinción peirceniana entre símbolo/icono/index. La fotografía en este discurso, como ya hemos visto, es esencialmente *indicial*. Ahora bien, existe un tercer discurso de la fotografía en su relación con la cuestión del realismo: el discurso de la fotografía como *transformación de lo real*. Aquí se discutirá en torno a la pretendida neutralidad del aparato y la pseudo-objetividad de la imagen fotográfica. En este discurso “*toda imagen es analizada como una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada*” (Dubois, 1986, p. 51). Dubois, sin embargo, utiliza este discurso solamente para contrastarlo al discurso mimético: esto tiene que ver con la elaboración de su propio argumento a favor de lo indicial.

Nosotros por otra parte, haremos uso de este discurso para hablar sobre lo que advertimos de problemático en lo que concierne a estas reacciones catastrofistas, y a la diferencia dicotómica que establecen en torno a la irrupción de los nuevos medios, a saber: la fotografía analógica posee una condición esencialmente privilegiada con lo real a diferencia de la fotografía digital, en donde –en palabras nuevamente de Fontcuberta– “*se ha roto el cordón umbilical entre la imagen y el objeto*” (Fontcuberta, 1997, p. 51)

Con respecto a esto, adoptaremos una actitud distinta a la que plantea la debacle de lo fotográfico, y nos relacionaremos con una actitud que plantea una consideración, más bien, retrospectiva sobre lo fotográfico en relación con la emergencia de lo digital. Uniendo el discurso de la fotografía *como transformación de lo real* y esta actitud, pretendemos desarmar los supuestos que sostiene a la dicotomía categórica entre lo digital y lo analógico, en la que se enmarcaría el planteamiento del propio Déotte.

Ahora bien, con respecto a los supuestos que están instalados en la llamada “muerte de la fotografía”, hay una serie de pecados que se le imputan a la fotografía digital: manipulación, falsedad, desmaterialización, simulación, incertidumbre, etc. Sin embargo

todas estas imputaciones también podrían ser hechas a la fotografía analógica. Al respecto, el teórico e historiador del cine, Tom Gunning afirma lo siguiente:

La creencia que sólo los medios digitales dependen de una transformación de su información en una forma intermediaria, refuerza el mito de que la fotografía tradicional constituye un proceso transparente, una transferencia directa desde el objeto hacia la fotografía. La mediación de los lentes, la película, la velocidad y los tipos de obturación, los procesos de revelado e impresión, todo esto desaparece mágicamente si uno considera la fotografía como una impresión directa de la realidad (Tom Gunning, 2021)

La fuerte dicotomía instalada a partir del advenimiento de lo digital queda puesta en cuestión. El mito de la transferencia directa de lo real a la fotografía, de su fuerza objetiva, queda desbaratado. La dicotomía que separa a lo analógico y lo digital en términos de realidad y simulación, se contamina. Esta dicotomía estable operaba a partir de un olvido. Lo que se olvida en esta dicotomía, es que la imagen fotográfica analógica-indicial es un efecto de múltiples mediaciones que le impiden de sostenerse como huella directa de lo real. La objetividad de la fotografía analógica se convierte en “farsa ontológica”. (Damish, Citado en Yacavone, 2017, p.237).

En palabras de Tom Gunning, la dicotomía entre fotografía indicial y fotografía digital constituye “*una suerte de reificación de nuestro modo de comprender los viejos medios, ignorando las complejidades presentes en la fotografía*” (Gunning, 2021). Sobre esto podemos ubicar al filósofo chileno, Rodrigo Zúñiga, que caracteriza a la irrupción de lo digital como un proceso de ampliación del campo, proceso que denomina *extensión fotográfica*: “*¿Por qué no deberíamos caer en la tentación del fin de lo fotografico? Porque el advenimiento de la tecnología digital ha implicado la transformación de lo indicial en una estética regional; esto es un territorio bien definido al interior de la extensión fotográfica*” (Zúñiga, 2013, p.81)

A partir de esto podemos decir que la entrada en la era digital, en realidad, significó el colapso de la hegemonía del index como principio rector de lo fotografico, y no la tan bullada muerte de lo fotografía en sí. Ante este colapso según lo dicho por Zúñiga, el index quedó relegado a una de las tantas estéticas dentro del medio. A nuestro modo de ver, la

entrada de las tecnologías digitales también significó, retrospectivamente, su desestabilización como concepto transparente.

Es posible que todo este problema se deba a la confusión que provoca el uso indiscriminado y extendido de categorías semióticas al campo de la fotografía sin más –la asimilación de la fotografía analógica al *index*, por ejemplo-. El filósofo Chileno, Willy Thayer, nos da pistas sobre esto afirmando que

Con la reproductibilidad técnica, cuyo epítome es la fotografía y el cine, la unicidad, la propiedad, la originalidad, la autenticidad, la lejanía inaproximable de la presencia plena (el aura artesanal pre industrial), y en general, las categorías estéticas burguesas, resultarán también impertinentes para comprender la cosa que con la reproductibilidad técnica surge (Thayer, 2006, p.268)

Recordemos los principios que dan especificidad al concepto semiótico de *index*: conexión física, singularidad, designación y testificación. A partir de lo que dice Thayer, el problema surge cuando aplicamos estos principios a imágenes que nacen de la reproductibilidad técnica. Podemos decir que con la irrupción de los medios digitales, desde una mirada retrospectiva sobre los principios rectores de lo fotográfico, lo que se le imputaba a la fotografía digital terminó imputándosele también a la analógica o fotografía-indicial. Con el cambio a lo digital, lo analógico es expuesto en esta condición problemática, se hace visible en tanto objeto de la reproductibilidad, más no ya, de una huella de lo real: el *index* al ser una categoría que denota singularidad, como huella física de un objeto, quedaría problematizado al sumarle su condición de fotografía. “*Las circunstancias en que se pongan al producto de la reproducción una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de esta, pero en cualquier caso deprecia el aquí y el ahora*” (Benjamin, 1989, p. 22). Según esto, el índice fotográfico representaría no otra cosa que un producto de la reproductibilidad técnica *auratizado*.

Walter Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte, a propósito de “la realidad” que ofrece el montaje cinematográfico, afirma lo siguiente:

En el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más

que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotografico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso de sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible (Benjamin, 1998, p.44).

El concepto de índice, es decir, un signo que denota una singularidad que se impregna como huella física, no sería adecuado para definir lo que resulta del proceso fotográfico. Lo que emerge en toda foto ya no puede ser su huella física sin más, una singularidad, un aquí y ahora capturado que aparece, una literal *emanación física del referente*, sino que es el resultado artificial de aquello que pasa por el lente, al modo de una traducción a decir, una mediación técnica. Su “realidad” indicial por lo tanto se convierte en una flor imposible: la imagen fotográfica se constituye a partir de su des-adherencia.

Desde aquí el argumento que sostenía Jean-Louis Déotte resulta muy problemático: ya que todas las imágenes fotográficas –no solo las digitales- pueden ser pensada en su des-adherencia, como producción de un real, un arte fundado en la concepción indicial de la fotografía desembocaría en una práctica que tienda a presentar un artificio ilusorio. Willy Thayer, nos advierte de esto en el siguiente pasaje:

En la circulación digital de la imagen de un desaparecido no se presenta el desaparecido. Y si estetizamos la imagen con el aura del desaparecido, esto es, cuando el espectador se deja producir en la ilusión de estar enfrentando su manto sagrado, se inhuma un grado más su desaparición como aparición en la circulación digital (Thayer, 2010 p.122)

Esta advertencia vendría a decirnos que la apuesta de Deotte por una fotografía indicial como arte que levanta a los hundidos, a los desaparecidos, puede operar al sentido contrario de su cometido. Si en la fotografía opera una ‘presentación’ del detenido desaparecido, o sea, conservamos esa irrecuperable pérdida como ‘presente’ en la foto, como su huella sin más, corremos el riesgo de desaparecer aún más su desaparición. Si la eficacia política de la fotografía frente a la desaparición estaba fundada en esto, operaría en ella un elemento que trabaja en sentido contrario. Aquí nos encontramos, aparentemente, en un callejón sin salida.

Tal vez este momento sea la posibilidad de pensar otra forma: no en el sentido de la afirmación de una singularidad que resurge a partir de la imagen fotográfica (Déotte) sino de una politicidad fotográfica desaturizada, es decir, técnicamente mediada.

Retomando los planteamientos de Déotte, la politicidad del arte en la época de la desaparición estaba dada en la relación que este podía establecer con la fotografía. Subrayando que ella ofrece, en sus capacidades inherentes, la posibilidad de resistir a todo negacionismo. A partir de esto, realiza una clausura de lo digital por oposición a lo analógico, principalmente por la definición de este último como signo-index. Sin duda en un contexto de desaparición la retórica indicial fue efectiva en tanto ella pudo cubrir esa dimensión del problema. Sin embargo, y aquí nuestro problema, la exclusividad que impone Deotte a lo fotografico en su relación con la desaparición, puede terminar en efectos que incluso sean adversos a sus objetivos. Aquí encontramos pertinencia a los discursos de Benjamin y de la lectura que hace Thayer de él en torno a la reproductibilidad técnica en su relación con la singularidad. Debemos aquí hacer hincapié en los efectos que traería el discurso totalizante del index en la lectura de Deotte, poniéndolo en relación con las planteamientos anteriormente mencionados.

Mencionamos anteriormente que el discurso de lo fotografico entendido como index, como huella de una singularidad, correspondía a una forma de lo fotografico que aplica la noción de index sin más reparo a todo el campo de lo fotografico. En tanto que el análisis que emprende Deotte lo hace analizando la figura del retrato fotografico, encontramos una advertencia sobre aplicar categorías auráticas al rostro humano en fotografía. Al respecto Willy Thayer afirma que

La aplicación incontrolada de categorías auráticas a la fotografía de rostro humano y al objeto serial, activa la elaboración del material fáctico en sentido fascista. A ello ha de responder irónicamente el espectador distanciado que interrumpe la empatía entre aura y serialidad, pasando a contrapelo del aura serial el cepillo rememorante, interrumpiendo la síntesis que subsume el pasado en el presente; haciendo chocar el uno con el otro en una vacilación irreducible. (Thayer, 2006, p. 304)

Encontramos aquí varias cosas a analizar. Primero, como dijimos anteriormente el index se encuentra definido por ser el signo que denota la presencia singular de un objeto real. Luego, el index fotografico sería la concepción fotográfica que hace aparecer en la fotografía aquella singularidad, como emanación o huella del objeto. Si el aura estaba definido en los planteamientos de Benjamin a partir del aquí y ahora de la obra de arte, su autenticidad y singularidad, el index fotografico portaría aquella aura del referente en la superficie de la foto. Entonces el discurso del index fotográfico implica la utilización de categorías auráticas en su fundamento esencial, como portadora de lo singular en su superficie. Cabe decir que Deotte en su ensayo despliega su argumento para analizar una obra que contiene retratos⁹, por lo tanto, las fotografías a las que hace alusión y que participan en un arte en la época de la desaparición son efectivamente retratos fotográficos de los detenidos desaparecidos. Entendiendo estos retratos en términos de index, o sea, de huellas singulares, que expresan un aquí y ahora, Deotte aplica categorías auráticas al retrato.

Como dice el fragmento que estamos analizando de Thayer, la aplicación de categorías auráticas al rostro humano, activarían la elaboración de material factico en el sentido fascista. En el texto de Benjamin, esto está expresado en la aplicación de categorías auráticas al rostro humano en la figura del *actor de cine* y en el *culto al caudillo*. Estas dos figuras son entendidas como expresión de una política, y más concretamente, la expresión de una política conservadora o *fascista*: la de subsumir el pasado en el presente en una síntesis que lo neutraliza. Por lo tanto, la auratización del rostro humano que subyace a la propuesta de Deotte posee una dimensión conservadora: en ellas el pasado del rostro del detenido desaparecido (singular), aparece como presentificado, en forma de huella en el presente.

La política de la fotografía que nos está proponiendo Deotte, sin duda funcionó como retórica del index para reafirmar la existencia de los desaparecidos, sobre todo en el sentido de que los propios familiares pudieron tener el *efecto de presencia*, en un escenario

⁹ La obra que es analizada por Deotte en su texto es la del artista chileno Carlos Altamirano titulada *retratos* y fue expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes en el año 1997: la obra consistía en una especie de cinta infinita dispuesta al interior de un carrusel, con variadas imágenes de síntesis, publicitarias, de revistas, etc. y en que eran interrumpidas por retratos de detenidos desaparecidos en blanco y negro.

de negacionismo campante. Esto se entiende como un determinado uso retorico y no una definición totalizante de lo fotografico. Cuando Deotte funda su política fotográfica en la lógica del index y dice sobre el arte en la época de la desaparición “*solo puede encontrarse en las proposiciones que hiciera Roland Barthes sobre la fotografía*” (Deotte, 2001, p. 156) posibilita una activación la dimensión conservadora de su propuesta:

Esta alianza a-crítica entre la imagen industrial y las categorías auráticas de autenticidad, singularidad, irrepetibilidad, propiedad, etc., constituye la base tecnológica de la construcción del culto a la estrella (fotos) y del culto al caudillo en la política de masas. (Thayer, 2006, p. 304)

Culto a la estrella y culto al caudillo, son dos figuras que representan una política conservadora: el index fotográfico en la época de la desaparición puede funcionar como estas figuras porque en ella se ensamblan categorías auráticas en su imagen industrial. En ellas opera la síntesis a-crítica de un pasado aurático (el referente) y la imagen industrial: el pasado del *esto ha sido* penetra acriticamente en la imagen fotográfica.

Ahora bien, retomando la propuesta inicial de pensar, a partir de la clausura de lo digital que realiza Jean-Louis Déotte, una politicidad que abriera el sentido de lo fotografico más allá de su determinación indicial, y que se pusiera en función de un arte en la época de la desaparición, encontramos en la fotografía en su des-adherencia, como traducción o como transformación de lo real, una respuesta política a lo anteriormente planteado.

Si lo que funda una política conservadora de la imagen fotográfica es su sobredeterminación o totalización como index, la fotografía en des-adherencia, la imagen como transformación de lo real, como emancipación del referente, ofrecería, a la mirada del *espectador distanciado*, una experiencia política que le haga frente a la experiencia conservadora. La irrupción de lo digital fotográfico, que trae consigo la desestabilización del index como principio rector de lo fotografico, ofrece una experiencia desaturizada con el referente.

En contraste a las experiencias “auratizantes” del rostro humano en *el culto al caudillo* o en *el culto a las estrellas*, Benjamin propone una experiencia del todo distinta.

Willy Thayer nos dirá al respecto que *“la fotografía en el culto al recuerdo en la era de la estetización o de la más próxima de las cercanías, siempre indica un alejamiento inacercable, un espaciamiento y no una síntesis”* (Thayer, 2006, p 308). La experiencia “desaturizada” que ofrece la imagen en su des-adherencia, lo vincula con el culto al recuerdo de los seres queridos: en ellas opera un alejamiento inacercable, no una síntesis del referente en la fotografía. En este sentido la imagen digital, poseería al ser ella escindida del referente, la capacidad política de relacionarse con el pasado no al modo de una síntesis que lo subsuma en una neutralización, experimenta con él en un *alejamiento inacercable*, posibilitando una relación ya no a-crítica con su referente, sino una relación crítica de choque. Al respecto nos dice

En la fotografía de rostro humano (...) en el culto al recuerdo de los seres queridos o desaparecidos, la imagen dialéctica crece irreducible por el medio del choque entre aura y serialidad, desrealizando la estetización. Esa resta de estetización puede llamarse también aura serial, como espaciamiento, suspensividad e ironía de la síntesis. (Thayer, 2006, pp. 306-307)

Si en la política fotográfica de Deotte, al estar ella sostenida a partir de la noción de index como totalización de lo fotográfico, donde había estetización, o sea, síntesis entre singularidad indicial y fotografía, en la fotografía des-adherida, como emancipación del referente, habría politización del referente. En la comprensión de la fotografía como transformación de lo real, como emancipación del referente, se abre la posibilidad de que la imagen crezca como experiencia suspensiva: sin posibilidad de sintetizar el referente y la foto, estos elementos entran en contacto a partir de un choque, creando una interrupción en el continuum indicial entre huella y foto, sin constituirse, ni dialectizarse. En este espaciamiento espectral, la fotografía des-adherida, entendida como emancipación del referente, posibilita la producción de una imagen dialéctica: encuentra aquí su politicidad y a partir de esto puede entrar en relación con un arte en la época de la desaparición.

Y aquí hemos llegado, con respecto a nuestra inquietud. La clausura que, en parte al menos, parece introducir Deotte se ve desde ya como una política conservadora de lo fotográfico. Tanto la imagen digital como la imagen analógica entendidas como transformación de lo real, como emancipación del referente adquieren su politicidad

específica. Resulta que lo que ofrece la imagen digital –como la imagen analógica- en su concepción de la foto como transformación de lo real, es una experiencia que puede politizar su relación con el pasado.

En este espaciamento espectral, la foto digital- y también la analógica- pueden asumir la tarea de un arte en la época de la desaparición, pues se ponen a partir de su naturaleza, en correspondencia con la condición espectral del detenido desaparecido.

Llegados hasta aquí conviene hacer una aclaración. El objetivo de esta crítica a lo indicial fotográfico no es desacreditar las prácticas que históricamente acompañaron a las luchas reivindicativas por los detenidos desaparecidos: la evidencia de su efectividad política estuvo y está aún, en desarrollo. El objetivo era identificar los efectos de determinadas concepciones de lo fotográfico sobre estas prácticas, que restringen los recursos disponibles para seguir ampliando este campo de disputas. Con respecto a la apuesta de Deotte por una fotografía indicial como arte que levanta los hundidos, a los desaparecidos, era importante resaltar que ella ofrece una paradoja. Al afirmarse estaría en cierto sentido, borrando su cometido: en términos representacionales, si presentificamos a la desaparición en su superficie, si le dotamos de voz al *hundido*, corremos el riesgo de desaparecer aún más su desaparición.

Capítulo 2: representación, fotografía y narrativas de la desaparición

La imagen des-adherente como representación vampírica

Como analizamos en el capítulo anterior, Jean Louis Deotte destacaba la fundamental centralidad de la fotografía en relación a un arte en la época de la desaparición. Valga la pena reiterar que dicha importancia del medio fotográfico se daba a partir de su capacidad de responder a la exigencia de aquel arte: levantar a los desaparecidos haciendo frente a toda política negacionista que se encargara de perpetuar la desaparición forzada como práctica del terrorismo de Estado. Esta capacidad de respuesta de la fotografía se circunscribe dentro de la teoría del index, al considerar a la fotografía como *emanación física del referente*: una huella directa que reafirma indudable e incuestionablemente la existencia de lo que representa.

En su análisis, el autor revisa la obra del artista chileno Carlos Altamirano Valenzuela titulada *Retratos*, exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes en el año 1996. Dicha obra es una instalación visual de impresiones digitales sobre tela y hojalata dispuesta en una franja en la que comparecen imágenes de diversa naturaleza –un collage de imágenes de “síntesis”, digital, publicitaria, televisiva, etc.- formando una amalgama que es interrumpida por los retratos fotocopiados de algunos detenidos desaparecidos con su nombre. La lectura que realiza Deotte sobre esta obra es situar a la fotografía como un tipo de imagen que resiste a la confusión y amalgamación de las imágenes numéricas que conforman la franja en la que han perdido ellas “*toda pertinencia singular.*” (Deotte, 2000, p. 158)

A pesar de que Deotte destaca el ingenio de la obra de Altamirano por ser un artefacto estético-político que “*lucha contra la desaparición mediante la desaparición*”¹⁰ (Deotte, 2000, p. 158), posiciona a la fotocopia-retrato de los desaparecidos como las únicas imágenes que en aquella composición, en aquel “*rumor imaginal que absorbe toda existencia*” (p.158), son capaces aún de hacer existir un referente, siendo ellas verdaderas “*excepciones ontológicas*” que, según afirma son “*imágenes de resistencia frente a la convergencia entre los regímenes políticos que hace desaparecer las trazas de los hombres*

¹⁰ Tópico crucial para nuestra argumentación, y en el que se basa nuestro análisis fotográfico de este capítulo.

que sobran”(p.159), es decir, estas fotocopias-retratos¹¹ representarían en su lectura la proximidad del *tacto fotográfico* que hemos definido en el anterior capítulo: legítimas huellas de lo real en las que aún podemos encontrarnos sus luminancias, donde mirarlas es “*automáticamente alcanzar su referente.*”(Deotte, 2000, p. 156). “*En la fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica*” (Barthes, 2006, p. 123)

En esta lectura identificamos el binomio analógico/digital en las que refuerza el primer término confirmando la ontología y esencia fotográfica perteneciente a la teoría indicial. Según lo que argumenta Deotte, en la obra *Retratos* de C. Altamirano comparecería un claro y fuerte contraste: por un lado tendríamos la presencia del referente invocado por los retratos y por otro su desaparición representada en la amalgama de imágenes numéricas, digitales. Esta oposición entra en consonancia con ciertas reacciones en torno al surgimiento de las tecnologías digitales, reacciones que anunciaron *la muerte de la fotografía*. Según esta perspectiva y en contraste con las tecnologías digitales de la imagen fotográfica, la fotografía analógica indicial aparece identificada o en proximidad a la verdad y el testimonio del *esto ha sido* como su certificación: “*la fotografía es literalmente una emanación del referente de un cuerpo real que se encontraba allí...*” (Barthes, 2006, p. 126).

Como lo explicábamos en la parte final del primer capítulo, lo problemático de esta teoría era su obliteración de la pertenencia y definición de la fotografía como producto de la reproductibilidad técnica, es decir, se omitía que en la imagen fotográfica la consistencia, unicidad y singularidad del referente se encontraba modificada, transformada o triturada: en esta teoría el referente penetra desde el pasado con una integridad asegurada hasta la imagen-índice: *Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.* (Barthes, 2006, pp.28-29). En este sentido la singularidad del referente, su unicidad se reproduce y sobrevive gracias al instrumento-cámara que es capaz de capturar las huellas del pasado y con esto certificar el testimonio verídico del *esto ha sido*.

¹¹“se abre un nuevo espacio — o distancia — entre lo fotografiado y este nuevo producto que es la foto impresa. Si recordamos lo expuesto por Vilem Flusser, la fotografía impresa sería, en este caso, una abstracción de cuarto grado; es esta imagen una interpretación de una fotografía.” (Concha, 2004, pp.84-85) la huella indicial encontraría con esto otro impedimento para sostener su pretendida contigüidad física.

En esta vía de la certeza fotográfica, recordamos los planteamientos de Roland Barthes donde afirma que la Fotografía a diferencia del lenguaje, “*jamás miente*” (p. 134), pues el lenguaje

es ficcional por naturaleza; para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas: se apela a la lógica o en su defecto, al juramento; mientras que la Fotografía es indiferente a todo añadido: no inventa nada; es la autenticación misma; los artificios, raros, que permite no son probatorios; son, por el contrario, trucajes: la fotografía solo es laboriosa cuando engaña (Barthes, 2006, pp.133-134)

Sobre esto destacamos lo afirmado por el historiador de la fotografía y crítico francés André Rouillé que sostiene que en esta teoría:

La fotografía no sólo queda reducida a la huella física de un objeto real que estuvo ahí en un momento dado del tiempo: algunos no dudan en confundir la imagen con la cosa. Barthes es quizás quien se mantuvo más fiel a esta concepción, según la cual ‘tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa)’” (Rouillé, 2017, p. 259)

La fotografía sintetiza la irrefutable presencia, el incuestionable testimonio y verdad del *esto ha sido*. Sin embargo esta teoría que asume a la fotografía como tecnología al servicio de la verdad, funciona sólo en apariencia. Como afirma Joan Fontcuberta, en esta concepción y su sensación de certeza, se obliteran “*los mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real.*” donde “*el signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos e historia*” (Fontcuberta, 1997, p. 17). En contraste con esta vocación por decir la verdad descrita por Barthes y “*contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite otra cosa.*” (Fontcuberta, 1997, p. 17). Sobre esto y retomando lo dicho por Barthes anteriormente, lenguaje y fotografía parecen encontrar en este punto, la posibilidad de una similitud: no teniendo como naturaleza la verdad inmediata, comparte con el lenguaje la laboriosa tarea de producirla.

En el capítulo titulado *Elogio del vampiro* del destacado libro *El beso de Judas* (1997), Joan Fontcuberta aborda el problema del espejo a propósito de la ya conocida definición hecha por Oliver Wendell Holmes en 1861 de la fotografía como un *espejo con memoria*. Sobre esta definición, el autor nos dice que el suministro de imágenes entre uno y otro soporte tiende frecuentemente a identificarse, afirmando que “*del espejo decimos que nos ‘devuelve’ la imagen, como si la imagen ya fuera nuestra, como si entre la imagen y el rostro existieran unos lazos de correspondencia infinitesimal o como si el reflejo hubiera duplicado físicamente al objeto.*” (p.38) A partir de esta definición, espejos y cámaras comparten el la capacidad de reflejar la verdad del objeto en una duplicación. Sin embargo, e introduciendo la ambivalencia a la imagen reflejada del espejo, Fontcuberta va desde el famoso espejo de Blancanieves del ya clásico libro de los hermanos Grimm en el que el espejo está obligado a decir la verdad, hacia espejos cuya naturaleza no se ubica sino en la fantasía, es decir, del reflejo entendido como *espejismo*: “*En la segunda entrega de Alicia, Lewis Carroll nos muestra cómo detrás de las apariencias de un mundo simétrico se esconden insospechadas quimeras*” (Fontcuberta, 1997, p. 40). El autor nos recuerda que, a pesar de que

El paralelismo entre el objeto y su reflejo nos confunde, por de pronto, los espejos eliminan la tridimensionalidad e invierten la imagen; algunos, la empequeñecen o la agrandan; otros, la deforman, como los que producen grotescas distorsiones en ferias y parques de atracciones. (p. 40)

A partir de esta doble caracterización del espejo, es decir, como reflejo del mundo y como transformación del reflejo, el autor propone dos figuras que se caracterizan por su relación con ellos: Narciso y el vampiro. El primero atrapado en su obsesiva relación con su reflejo, encontrándose a sí mismo, cautivo por su propia imagen reflejada. El segundo definido por no encontrarse en el espejo: ellos no reflejan su imagen. El autor nos dirá que estos dos personajes definen a su vez dos modos, dos categorías en el campo de la representación: narcisos y vampiros definen dos categorías contrapuestas en las que en los primeros “*prevalece la seducción de lo real; en los otros, la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición.*” (Fontcuberta, 1997, p. 41)

Lo relevante es que ambas categorías, pensadas como categorías fotográficas establecen una relación específica con la realidad que representan: mientras que en la lógica del narciso la realidad es algo palpable que la fotografía se encargaría de reflejar, visibilizar y capturar, la realidad para la lógica del vampiro “*es sólo un efecto de construcción cultural e ideológica que no preexiste a nuestra experiencia. Fotografar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y de revelarlo.*” (Fontcuberta, 1997, p. 45).

En base a esto, podríamos vincular la teoría del índice fotográfico con una actitud narcisista de representación. En palabras de André Rouillé las nociones de la teoría del índice fotográfico “*tuvieron el inmenso inconveniente de relacionar las imágenes a una existencia previa de las cosas, de las que las imágenes simplemente registrarían pasivamente el rastro*” (Rouillé, 2017, p. 252). En la fotografía del *narciso*, podemos encontrarnos con lo reflejado del espejo y sentirnos cautivados por su presencia pues la cámara es capaz de devolvernos una emanación del mundo. Por el contrario la fotografía del vampiro devuelve una imagen en des-adherencia, la cámara en vez de ser una herramienta neutra y estéril, es productora de la imagen: una imagen que no preexiste al acto de fotografiar. La fotografía será en definitiva una producción más que la mera revelación.

Volviendo al argumento de Deotte, y según lo anteriormente expuesto, la consideración de la imagen como portadora de la presencia del referente es aquí problemática: la verdad de la presencia, la inmediatez en su inscripción y la apelación a la cámara como mero medio o herramienta neutra, más que una realidad revelada, es un efecto “auratizante” que funciona a partir de la obliteración de las condiciones del artificio que la hace posible¹². Sin duda compartimos con Deotte la necesidad de un arte que obedezca a la exigencia de levantar a los desaparecidos, a *los hundidos*. Diferimos en los caminos que toma la fotografía para cumplir esta exigencia. En el capítulo anterior propusimos que la imagen fotográfica en des-adherencia (esto incluía tanto a imágenes digitales como analógicas), al hacerse cargo de estas omisiones podían responder más ampliamente a la ley

¹² En esta teoría no se asume lo siguiente: “*la reproducción técnica no es, en la época de la reproductibilidad técnica, una operación meramente secundaria y derivada respecto del acontecimiento, sino constitutiva: un modo de producción que altera de parte a parte del ‘original’*” (Collingwood-selby, 2009, p.206)

heterónoma que exigía el arte en la época de la desaparición, tal vez respondiendo al mismo ingenio que Deotte destaca de la obra de Altamirano: *combatir la desaparición por medio de la desaparición* o tal vez más allá de la simple “presentificación” de huellas. En este capítulo esto es crucial; abordaremos desde este modo la representación del detenido desaparecido Alejandro Parada González a partir de dos obras en las que se trabaja con su retrato: obras que señalaron el camino para pensar nuestra hipótesis, y se abrieron camino en la exclusividad del index que Deotte otorgó al arte en cuestión. En torno a la imagen fotográfica en des-adherencia se podrían pensar los vínculos fundamentales entre el arte y los detenidos desaparecidos de manera alternativa a lo propuesto por el autor, sobre todo en las consideraciones sobre su vida póstuma, su memoria y la lucha por justicia contra el negacionismo que amenaza siempre por desaparecerlos por segunda vez.

Fotografía y supervivencia

Para hacernos cargo de esto último, es necesario antes revisar la relación que establece la fotografía con lo fotografiado. Ya hemos visto cual es la propuesta en la teoría del index: la relación entre el objeto y la fotografía se plantea como una relación de conexión física, singularidad, atestiguamiento y designación (Dubois, 1986). Retomando la metáfora anteriormente planteada por Joan Fontcuberta, la representación del index —que sería en este caso una representación definida por la figura del narciso— precisa de un mundo objetivable que precede al acontecimiento fotográfico, es decir, el mundo que aparece en la fotografía existe previamente al acto de fotografiar. El referente será ante todo una presencia pasada que la cámara, como herramienta captura, conserva y archiva en la superficie fotosensible facultando su retorno.

La supervivencia del referente en esta teoría entonces estará determinada por la *conservación del referente* al modo de una inscripción de la presencia plena y singular: inscripción que captura el acontecimiento que *ha sido* y que en su retorno exhibe las huellas de ese pasado pleno a sí. Como decíamos, este resultado es producto de una esencial *omisión*. Para nosotros esta omisión no será sino un punto de partida hacia otra relación entre referente y la fotografía, y por lo tanto un punto de partida alternativo a la relación de “transmisión” del pasado que la fotografía indicial posibilita.

Si el principio operacional de la fotografía en la teoría index es la captura de la diferida pero plena presencia pasada del referente y su verdad existencial, al contrario, el principio operativo de la fotografía en des-adherencia será el de la *traducción*. El filósofo y crítico Chileno José Pablo Concha, en su libro *Más allá del referente, fotografía* (2004) describe el funcionamiento fotográfico de la siguiente manera: “*La fotografía no revela al mundo, lo traduce y en esta traducción se distancia inexorablemente de él*” (p.82). La des-adherencia se presenta así como el resultado de la inscripción fotográfica: fotografiar es descontextualizar la imagen del mundo. Nos parece digno de atención frente a esto último – y sobre todo por las diferencias que establece con los planteamientos que por esos mismos años Roland Barthes realizaba sobre la fotografía- los pensamientos y lucidas especulaciones del poeta, artista visual y teórico chileno Ronald Kay, en su gran y notable texto *Del espacio de acá* (1980). El autor afirma sobre la inscripción fotográfica lo siguiente:

Ocurre, pudiera decirse, una catástrofe cósmica: el aislamiento, la incomprensible emancipación de la imagen de la inmediatez de las cosas y de los seres. En las intemperies de las perturbadas superficies fotosensibles se exhibe el parto cruel de una imagen, contenida ya no en la contingencia de los sucesos, sino fija y libre en la huella óptica, aparte y autónoma. Este desprendimiento aniquila la primacía de los objetos en la visualidad; aniquilamiento que toda foto muestra como su revés: el espectáculo trágico del abandono de la vida, infuso en ellas como un cuadro paranoico en otro cuadro (...) Más allá de capturar el flujo vital ahorrándolo detenido para los archivos de la memoria, la pupila del lente violenta lo visto, traspasa su tiempo pasajero y caduco, llegando a otro artificial, al presente infinito y sintético. (Kay, 2005, p. 20)

Kay define lo fundamental de la inscripción fotográfica en la dirección que veníamos planteando: como emancipación, mutación, desprendimiento, también como muerte. La imagen fotográfica al crear un nuevo espacio-tiempo, abandona la vida trágicamente. En la *catástrofe cósmica* de su inscripción, la formación de la imagen fotográfica es un *parto cruel*, es “*la mutación ontológica de tiempo en espacio (...) Ese tiempo es transformado en espacio en los límites materiales del papel fotográfico. Estos*

límites materiales son la emancipación de la imagen del objeto.” (Concha, 2004, p. 72). Así el desprendimiento, la emancipación, son figuras operacionales de la traducción fotográfica en tanto ella se comprende como producción de una imagen en des-adherencia. Aquí *la primacía del objeto en la visualidad queda aniquilada*. Aniquilación que es justamente –volviendo a palabras de Benjamin- la liquidación de la singularidad *aurática* del referente que la reproductibilidad técnica provoca:

En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. (Benjamin, 1989, p. 22)

Ahora bien, en este punto sería necesario preguntarse lo siguiente: si la supervivencia de lo fotografiado en la teoría del index respondía a que la relación entre fotografía y referente estaba “*regida por el principio central de conexión física, lo que implica necesariamente que esta relación sea del orden de la singularidad, del atestiguamiento y de la designación*” (Dubois, 1986, p. 57): ¿Qué tipo de supervivencia, qué sobrevivencia puede evocar la fotografía cuando ya hemos perdido *la primacía del objeto en la visualidad*, es decir, cuando la fotografía es una imagen fundamentalmente en des-adherencia?

Volviendo a Benjamin nuevamente, tomaremos en consideración ciertos elementos de sus reflexiones en torno a la traducción, dejándonos acompañar por el siguiente fragmento del destacado libro de Eduardo Cadava, *Trazos de luz*: “*La disyunción que caracteriza el vínculo entre una fotografía y lo fotografiado se corresponde con la cesura entre original y traducción*” (Cadava, 2014, p. 68). Correspondencia entonces entre la traducción benjaminiana y la imagen fotográfica en des-adherencia.

Benjamin, en *La tarea del traductor* afirma como condición de la traducción lo siguiente.

Ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. Porque en su supervivencia –que no debería llamarse así de no

significar la evolución y la renovación por la que pasan todas las cosas vivas- el original se modifica. (Benjamin, 2010, p. 114)

Extraemos de lo anterior lo siguiente: la traducción es una forma del original. La condición de posibilidad fundamental de esta forma es la transformación y modificación: *en ella es donde el original se asegura una sobrevida: “La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma más vasta y siempre renovada.”*(Benjamin, 2010, p.112). Lejos de entender esta sobrevida al modo de una conservación o reproducción de alguna identidad a sí del original, su traducción precisa de la disyunción que lo distancia de él mismo, es decir, su sobrevida es su vuelta siempre como otro. En este sentido, no habría traducción sin disyunción: la sobrevida precisa de que la naturaleza de la traducción no se comporte al modo de una fidelidad irrestricta frente al original. *“Como el fotógrafo que debe comprender la infidelidad de la fotografía, el traductor de Benjamin debe abandonar el esfuerzo por reproducir con fidelidad el original.”* (Cadava, 2014, p. 68)

Este abandono del esfuerzo por reproducir la fidelidad del original, estará fundada en que la traducción mostraría lo que el original no puede por sí mismo revelar, ni mostrar, revelando con ello una zona de traducibilidad que se caracteriza por escapar a la “identidad” del original. Benjamin más adelante define la misión del traductor de la siguiente forma: *“La misión del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación.”* (Benjamin, 2010, p. 123)

Si la traducción como sobrevida del original, es decir, como su cesura, modificación, transformación, muerte, libera el lenguaje preso en la obra, es decir, libera lo que no pudo aparecer como identidad en el idioma extranjero, –siguiendo la analogía con la inscripción fotográfica que más atrás sugería Cadava- afirmamos que la imagen fotográfica en tanto traducción revela lo que en el referente nunca fue inscrito en su presencia; en ella libera la imagen de un pasado que no puede coincidir como identidad. La sobrevida de lo fotográfico entendido como una imagen des-adherente es la producción de una imagen que nunca fue inscrita antes de ser fotografiada. Sobre esta disyunción entre referente y foto, retomamos lo dicho por Ronald Kay en relación a lo que emerge en la fotografía: *“un*

pasado que nunca existió renace incesantemente a través de los cuerpos incinerados por la luz en el negativo.” (Kay, 2005, p. 24).

Aquí radica la diferencia fundamental entre la sobrevida en la teoría indicial y la sobrevida de la imagen en des-adherencia. Resumiendo lo anterior: en la primera, la sobrevida se encuentra determinada por la aparente y a la vez ilusoria conservación y reproducción de la singularidad, unicidad y verdad existencial del referente, representada en la certeza testimonial del *esto ha sido*: en toda fotografía el “*acontecimiento no se sobrepasa nunca para acceder a otra cosa*” (Barthes, 2006, p. 29), conservándose en la materia de sus superficie y operando en fidelidad a su propia e irrecusable presencia pasada¹³. Sobrevivencia entonces como certeza, tautología y *narcisismo* del referente: “*en la fotografía una pipa siempre es una pipa, irreductiblemente*” (Barthes, 2006, p. 30).

En la segunda, como el acontecimiento fotografiado es siempre producido *a posteriori* en una inscripción disyuntiva –es decir en la traducción- la supervivencia en la fotografía queda determinada por mostrar aquello que nunca se inscribió como presente para el original, sino como otro. La fotografía *extrae lo invisible del espejo y lo revela*. Sobre la fotografía como traducción, Willy Thayer afirma lo siguiente:

La fotografía se produce a sí misma y trata de sí misma. Produce su propia imagen y su propia luz (fotos). Y produciendo su propia luz, choca con la luz pictórica, y teje la ilusión auratizante de repetir la imagen pictórica y la luz pre-industrial. Pero la tecnología fotográfica, en su choque con la tecnología solar o pictórica de la luz, no opera una mimesis, sino una traducción. La acción de traducir una imagen solar o pictórica en imagen fotográfica, no equivale a imitar. La traducción fotográfica no imita, en su tecnología, lo ya mostrado solar o pictóricamente. Más bien muestra y hace lo que el sol, la pintura y la retina no pueden mostrar ni hacer. (Thayer, 2006, p. 280)

Que se afirme que la inscripción fotográfica atañe a la fotografía misma, quiere decir en este sentido, que la imagen fotográfica en tanto traducción se relaciona con lo

¹³ Cabe mencionar que lo definitivo en esta teoría no es la dimensión icónica de la fotografía, es decir su semejanza con el referente, sino su condición de index. Sin embargo ahí sigue operando una fidelidad irrecusable hacia una identidad, en la forma de presencia plena e idéntica a sí del referente.

fotografiado sólo de manera tangencial: en el momento mismo de la inscripción, se distancia irremediamente de él y produce autónoma su propia luz¹⁴. En la traducción fotográfica por lo tanto, se ejecuta una emancipación referencial, una des-adherencia, y en ello se muestra la sobrevida del original, es decir, lo no reconocido como presente en él. La fotografía produce eso que se encontraba de antemano en él, intraducible, como reserva esencial de traducibilidad, como algo que en el original además, se “*consiente y se exige*” (Benjamin, 2010, p.110). Ahora bien, al mismo momento de liberar esa imagen presa en lo mostrado por la lengua del sol, de la pintura o de la retina, siendo “*una forma de lenguaje que vuelve traducible lo que de otro modo, bajo otras formas lingüísticas, sería aún intraducible.*” (Collingwood-Selby, 2009, p. 190), la fotografía libera la evidencia en el mundo fotografiado de lo que permanece aún en un espacio y tiempo de intraducibilidad, es decir, evidencia la fragmentariedad y heterogeneidad esencial del original en la apertura a la traducción. Es por esto que la traducción fotográfica vendría a expresar la *imposibilidad* de re-presentar, de re-producir un pasado unívoco, consumado y cerrado de *lo sido*, sino más bien la apertura de sí como otro del pasado en un *aún no*, como traducción por venir.

Esto equivaldría a decir que la traducción en este punto hace imposible el retorno de la presencia plena del pasado, y revela que “*el pasado no tiene ni puede encontrar en sí mismo las condiciones de su propia inscripción, de su preservación, ni tampoco de su consumación.*” (Collingwood-selby, 2010, p.174), sino que en la desquicia de su inscripción, “*todo lo que retorna retorna inevitablemente fuera de sí, en otro y como otro*” (Collingwood, 2010, p. 217)

En este sentido, la imagen fotográfica opera como producción y soporte de aquel resto, como forma provisional y no plena, que surge de la fractura originaria del referente como otredad, que no fue ni presente, ni totalmente ausente para él (ya que permanecía en la dimensión de lo intraducible que hace posible toda traducción). Será desde este punto de

¹⁴ “*Así como la tangente solo roza ligeramente al círculo en un punto, aunque sea este contacto y no el punto el que preside la ley, y después la tangente sigue su trayectoria recta hasta el infinito, la traducción también roza ligeramente al original, y solo en el punto infinitamente pequeño del sentido, para seguir su propia trayectoria de conformidad con la ley de la fidelidad, en la libertad del movimiento lingüístico.*”(Benjamin, 2010, p. 123). Esto mismo en palabras de E. Cadava(2014): “*Esto significa que la traducción toca el sentido del original sólo en el momento en que lo deja atrás –al ejercer su independencia, su libertad de “irse por la tangente”*”(p. 14)

vista el soporte material de lo que *retorna*: eso que no siendo reconocido en el pasado-original, sobrevive y persiste obstinadamente en el presente a cada instante.

Este retorno *espectral* se expone como uno de los límites de la representación en la teoría fotográfica del index, en cuanto esta última re-presenta en su imagen, la presencia del referente conservando su íntegra singularidad: una re-presentación que deriva de la primacía del objeto y que nos dirige a leer la fotografía como *tacto: observar su imagen es alcanzar su referente*. La fotografía en tanto sobrevida (traducción) representa en su imagen, el espectro que re-aparece en ella como siempre otro, ni presente ni pasado, sino como una alteridad dislocada de y en el origen. Esto introducirá un concepto de representación distinto a lo que comúnmente se intuye sobre la fotografía, a propósito de lo que el index ha incrustado en lo fotográfico. Una imagen que ya no responde a la plenitud ontológica del referente como origen, sino a la espectral inscripción de la traducción, como producción de una imagen des-adherente.

En este punto proponemos la pertinencia de la concepción des-adherente de la fotografía, cuyo principio operacional es el de la traducción, como una apertura a las posibilidades de correspondencia con el '*estatuto otro*' de la figura inextricable del detenido-desaparecido: las dos se encontrarían en la *lengua de la espectralidad*. En su encuentro, la exigencia de la compleja figura del desaparecido no dejará a la fotografía ser la representación ontológica de la presencia del referente, sino como la supervivencia y superficie de inscripción de (re)apariciones del resto espectral, (ni ausente ni presente) del pasado.

La fotografía des-adherente como narrativa de lo imposible o del vacío

Sobre esto acogemos los planteamientos recogidos del texto *Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)* del sociólogo uruguayo, Gabriel Gatti, en los que aborda el problema entre violencia y lenguaje, a partir de la figura del detenido-desaparecido y las formas de representarlo. Para nosotros lo esencial a destacar es la exigencia del fenómeno de la desaparición forzada frente a sus representaciones. Una exigencia, por lo demás, que marca

para nosotros un límite a las categorías que la teoría del index, en tanto huella de la presencia plena, pueden ofrecer: a nuestro modo de ver sus categorías se encontrarían excedidas y sobrepasadas frente al fenómeno de la desaparición, indicando con ello también una posible relación con la noción de fotografía des-adherente que venimos elaborando.

Sobre la exigencia del fenómeno de la desaparición, el autor nos dice que

La figura del detenido-desaparecido es una irrupción en el sentido que supera a los instrumentos que lo dan, que desconcierta al sentido mismo emplazándose en el terreno pantanoso de las catástrofes sociales y lingüísticas. Una figura que, al situarse en lugares de estatutos otros, reclama de lenguaje para esos estatutos otros. (Gatti, 2006, p. 27)

La figura del detenido-desaparecido se sitúa en lugares de *estatutos otros*. La politóloga argentina, Pilar Calveiro (2006) define al detenido-desaparecido en su alusión literal como “*una persona que a partir de determinado momento desaparece, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. No hay cuerpo de la víctima ni del delito*” (p.26). Esto establecería, según la autora, la especificidad de este crimen de lesa humanidad con respecto a otras prácticas represivas como la tortura, o la ejecución política. El detenido-desaparecido es *el privado de la muerte* (Schmucler, 1996), su condición fundamental está determinada por la suspensión de ella. Ocupa con esto, un lugar de confusión ontológica e incertidumbre, pues su estatuto no pertenece ni a lo vivo ni a lo muerto. Es esta zona de indecibilidad, que su figura se conforma alrededor de un vacío de sentido. Por esto la desaparición forzada acarrea efectos sociales y también, representacionales, pues

Crea situaciones límite en el individuo detenido-desaparecido; en su entorno; en el tiempo de las generaciones –reproduce los miedos, las angustias, los silencios, las negaciones, las desesperanzas- y, por encima de lo demás, en el sentido mismo: cuerpos ausentes, imposibilidad del duelo, terror continuado, no-legalidad” (Gatti, 2006, p.28).

Pensaremos entonces la desaparición forzada como fenómeno que desestructura y excede los esquemas tradicionales de cognición y representación. Su definición se hace habitualmente a partir de “*conjugaciones de términos en una semántica difusa*” (Gatti, 2006, p. 28). Siguiendo a este autor, la figura del desaparecido representa un exceso y excepción con respecto a los instrumentos que otorgan sentido, una figura que frente a ellos es “*inabarcable (...) solo comprensible en su falta de sentido*” (Gatti, 2006, p. 28). “*el lenguaje-dirá- se agota al llegar a ella y desespera en esa indecibilidad*” (p.28).

Ahora bien, la invitación del autor es pensar la figura del desaparecido a partir de ese lugar vacío, desde esa zona de indecibilidad sin renunciar ni anular su imposible representación: de lo que se trataría es de buscar un lenguaje en correspondencia esa imposibilidad¹⁵. Tras definir la figura del desaparecido como catástrofe de representación, o “catástrofe lingüística”, Gatti propone dos estrategias narrativas que enfrentan a la desaparición como catástrofe: la de lo invisible y la del vacío.

Ambas narrativas –afirma– apuntan en la misma dirección –lo que existe, pero no se ve ni se representa, lo que no-tiene-sentido, lo que procura pensarse en su condición de impensable, representar en su condición de irrepresentable–, pero se construyen de manera muy distinta (p. 28)

Esta diferencia radica en que la narrativa de lo invisible intenta hacer de lo inabarcable una cuestión legible. Esta narrativa se define en la necesaria urgencia de hacer visible lo que fue invisibilizado, esforzándose en recobrar el régimen de visibilidad de lo que en el pasado fue una verdad velada. Su operación es la recuperación y la visibilización: “*dar voz a las víctimas, hacer patente el horror, hacer visible lo ocultado*” (Gatti, 2006, p. 30). Este tipo de narrativas son características de los primeros momentos frente a sucesos de violencia política, en este caso la desaparición, donde prima la denuncia y la necesidad de evidenciar una realidad ocultada por el régimen dictatorial¹⁶. Su acción política se funda

¹⁵ El autor nos comenta sobre esto, lo siguiente: “*sostener que lo abyecto de un fenómeno (por ejemplo, Auschwitz) deba quedar en el lugar de la absoluta excepcionalidad no equivale, en absoluto, a renunciar a la posibilidad de decirlo sino que, al contrario, invita a decirlo correctamente, invita a decirlo con un lenguaje ajustado a su naturaleza excepcional.*”(Gatti, 2006, p. 28)

¹⁶ Dentro de estas narrativas ubicamos los primeros usos de la fotografía en relación a la lucha de familiares de detenidos desaparecidos y organizaciones de Derechos Humanos, como también los usos que le dio el

en el tránsito que haría la figura del desaparecido desde un régimen representacional de lo invisible hacia otro plenamente visible: *“invitando a lo invisible a pasar al frente del escenario (...) (lo) reingresa al estatuto de las cosas-con-sentido”* (p. 31). Sin duda un momento necesario y fundamental en la reivindicación y lucha por justicia en un contexto de violencia política y terrorismo de Estado a gran escala, en el que el no-reconocimiento del desaparecido instala un escenario donde *“todo continúa como si nada hubiese pasado”* (Da Silva, 2014, p.127). Ahora bien, sin dejar de reconocer esta fundamental necesidad, el autor nos dirá que esta estrategia y narrativa de representación de lo irrepresentable, tiende a resolver la tensión y complejidad al interior del fenómeno, haciéndolo más fácil de comprender a costa de perder la rigurosidad que exige:

Atribuyendo sentido al no-sentido, el no sentido –su rasgo distintivo- se pierde; pero visibilizándolo, lo invisible deja de serlo (...) si los balbucientes empiezan a hablar claro (...) si las tensiones que rodean a la figura del detenido-desaparecido se resuelven, estas peculiaridades y monstruosas entidades serán, es cierto, más fácil entendidas, pero, también lo es, serán entendidas con menos rigor: dejarán de ser lo que son” (Gatti, 2006, p. 31)

En síntesis, lo que haría este tipo de narrativas sería acotar y simplificar la naturaleza problemática de la desaparición obviando sus elementos constitutivos: la indeterminación, la indecibilidad. En su operación, colmarían el vacío, introyectando la categoría de ‘irrepresentabilidad’ a un escenario representacional de lo visible, legible, representable:

Al eliminar de la figura del detenido-desaparecido (...) las tensiones que introduce en la representación– no solo se los convierte en otra cosa, sino que, y sobre todo, se obvia que en esa tensión, en esa pelea con los dispositivos hechos para representar las cosas, está buena parte de su naturaleza. (p.31)

Ante esta restauración de lo ilegible hacia el campo de lo legible, tránsito que tiende a aplanar las tensiones fundamentales y específicas de la figura del detenido-desaparecido, el autor propone una alternativa: *la narrativa del vacío*. Esta parece aproximarse a la

fotoperiodismo a la fotografía como testimonio, evidencia, prueba de la represión política de la dictadura tanto en Chile como también en el resto del Cono sur.

cuestión compleja de cómo representar lo irrepresentable *en cuanto tal*, es decir, sobre la representación de la desaparición con rigurosidad a su naturaleza *spectral* (su figura estaría “situada” en un lugar totalmente ajeno a toda dualidad interpretativa de tipo: vivo/muerto, presente/ausente, pasado/presente, etc.). El desarreglo ontológico que introduce la figura del desaparecido nos indica no solo la imposibilidad de representación sino también el área donde *la narrativa del vacío* puede operar. Entonces ¿Cómo representar el vacío sin colmarlo? ¿Cómo comprender eso que sólo es comprensible en su falta de sentido? Gatti define la posibilidad de representación de ese imposible de la siguiente manera: “*Representar lo irrepresentable representando la imposibilidad de representarlo*” (Gatti, 2006, p. 34) En este sentido *la narrativa del vacío* estará determinada por la representación de la imposibilidad irreductible de volver legible, claro, de re-presentar la paradójal y difícil figura del desaparecido: ajena a toda reducción iconoclasta, se trataría de representar las dificultades mismas de lo ilegible, lo irrepresentable: así dentro de esta narrativa –nos dirá el autor- “*pueden consignarse los muchos intentos de afrontar las paradojas del horror, sin desanudarlas y de analizar, representar y homenajear, sin cancelar la complejidad del fenómeno*” (Gatti, 2006, p.34). A riesgo de colmar el vacío, este no puede ser representado “directamente”. La forma de relacionarnos con el vacío del desaparecido estará definida por la indicación de aquella *herida* que su figura inflinge en la realidad visible, representable. Y no será por referencia, sino por el síntoma de esa herida que el vacío se deja ver: “*es vacío ese algo que sabemos que es o que está porque provoca heridas en los instrumentos que deberían –pero que no pueden– dar cuenta de él*” (Gatti, 2006, p. 32). Representar, Indicar por lo tanto de la imposibilidad misma de representar el vacío.

Esta narrativa es totalmente determinante sobre nuestro punto. El argumento planteado por Jean Louis Deotte sobre la exclusividad del *index* como teoría fotográfica esencial frente a un arte en la época de la desaparición –un arte que obedece al mandato de levantar *a los vencidos de la historia*- a los vencidos de esta historia en particular-, a los desaparecidos, queda aquí frente a su límite. Sin duda alguna la concepción indicial de la fotografía fue crucial para las luchas iniciales sobre los reclamos de justicia en un contexto de desaparición y negacionismo, pero no podría dar cuenta del vacío de la figura de la desaparición en tanto las exigencias representacionales que reclama. A propósito de esta

exclusividad del index, se marginaba a los medios digitales del arte de la desaparición – incluso dejando entrever una posible alianza entre ellos y una cierta política de la desaparición (Deotte, 2000, p. 157)- que en su advenimiento representarían lo que hemos definido en el capítulo anterior como *muerte de la fotografía*: el estatuto de huella física quedaría desplazado en la des-materialización de su inscripción, en ella habría un devenir-desaparición del referente. Ya hemos visto que esta afirmación más bien es un efecto de supuestos y mistificaciones de lo fotográfico por parte de esta teoría en particular: la fotografía como una suerte de captura de la realidad incuestionable del referente. Problematizada esta mistificación, nos encontramos con que lo que definiría tanto a la fotografía analógica como a la fotografía en la tecnología digital es la des-adherencia referencial que opera en toda traducción fotográfica.

Ahora bien, esta última concepción de lo fotográfico parece encontrar lugar en lo propuesto por Gatti sobre la representación o *narrativa del vacío*: puesto que en sus características fundamentales, ella no impone ningún deseo de restauración referencial, ni opera en su imagen la re-producción, ni la re-presentación de la plena presencia del referente, sino la *imposibilidad* de este retorno, manifiesto en el vacilante e inestable estatuto espectral del pasado en su inscripción, pareciera poseer la capacidad de acompañar a la figura del detenido-desaparecido en el rigor de su *estatuto otro*. En la imagen des-adherente las ausencias nunca se llenan, lo irrepresentable nunca se aplanan y los testimonios siempre muestran su imposibilidad. “*las identidades desaparecidas sólo se pueden trabajar a través de un medio que destituya la presencia*” (Gatti, 2006, p. 34)

A partir de la definición de la fotografía en des-adherencia entonces, como una estética de lo imposible o narrativa del vacío, analizaremos dos apuestas artísticas en torno al retrato del detenido-desaparecido chileno Alejandro Parada González: Una de ellas es la obra titulada “*Obrabierta*” del artista chileno Hernán Parada, hermano de Alejandro. De esta obra nos referiremos principalmente a la serie fotográfica de intervenciones artísticas callejeras que contiene. La otra obra que analizaremos será la exposición fotográfica digital del año 2018 titulada “*Vivos recuerdos*”, en la que el rostro de Alejandro “vuelve” en una reconstrucción digital.

En ambas veremos cómo la imagen des-adherente funciona como narrativa o estética que responde a la exigencia de la condición espectral del desaparecido; en ellas el espectro de Alejandro (re)aparece en la posibilidad imposible de su representación. Junto con esto podremos manifestar que tanto la fotografía analógica como digital entendida como imagen en des-adherencia, pueden respetar sin desanudar, ni simplificar el registro propiamente problemático de la figura en cuestión, sirviendo como soporte de su (re)aparición.

**Capítulo 3: Dos retratos de Alejandro Parada
González: memorias fotográficas en des-adherencia**

Contexto de la desaparición forzada de Alejandro Parada González

El 30 de Julio de 1974 alrededor de las 3.30 de la mañana, un grupo de más de 30 agentes de la DINA irrumpieron violentamente en la casa de Alejandro Parada González. Desde esa fecha, su nombre formó parte del inmenso grupo de personas que fueron hechas desaparecer por la acción de agentes del Estado. Alejandro tenía 22 años al momento de su detención, era militante del Partido Socialista y estudiante de medicina veterinaria en la Universidad de Chile. Su esposa, al momento de su detención, se encontraba embarazada de 8 meses de la única hija del matrimonio.

Varios testimonios indican que Alejandro pasó primero por el centro de detención clandestino “cuartel Yucatán” (Londres n°38), para luego perderse el rastro en Cuatro Álamos, otro de los tantos centros de tortura y exterminio instalados por la dictadura cívico-militar a poco andar el golpe del 11 de septiembre de 1973. Desde este punto en adelante el nombre de Alejandro se sumó a la gran lista de personas secuestradas por acción del Estado bajo la rotulación detenido-desaparecido.¹⁷

Obrabierta o la (re)aparición fotográfica de Alejandro

En 1972 Hernán Parada, hermano de Alejandro, ingresa a la Universidad de Chile estudiar en el departamento de Artes Plásticas. La experiencia de la desaparición de su hermano, marca de manera determinante la producción artística de Hernán. En 1978 expone en la iglesia de San Francisco una instalación que consta de archivos escritos y fotografías de matrimonio e infancia de su hermano Alejandro. Estos son dispuestos y ordenados en un mueble que en su parte superior lleva la siguiente inscripción: *esta documentografía debe entenderse como parte de una ‘obra abierta’ actualmente en construcción.*¹⁸ Esta instalación que resume fragmentariamente y en varios soportes

¹⁷ Información disponible en: <https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-p/parada-gonzalez-alejandro-arturo/>

¹⁸ Esta obra como el notable trabajo artístico de Hernán Parada se encuentra disponible en: <https://hernanparada.cl/>

(fotografías, escritos, cartas), la identidad desgarrada de su hermano desaparecido, la repite un año después (1979) en una exposición colectiva en la galería CAL (Coordinación Artística Latinoamericana). El tema trabajado en este artefacto ‘documentográfico’ comienza a perfilar el trabajo posterior de Parada en relación al concepto de “Obrabierta”: nombre relacionado con la exigencia de una *vida no acabada* a la que la obra responde como un trabajo de (re)construcción memorial y de archivo en desarrollo, inacabado, abierto.

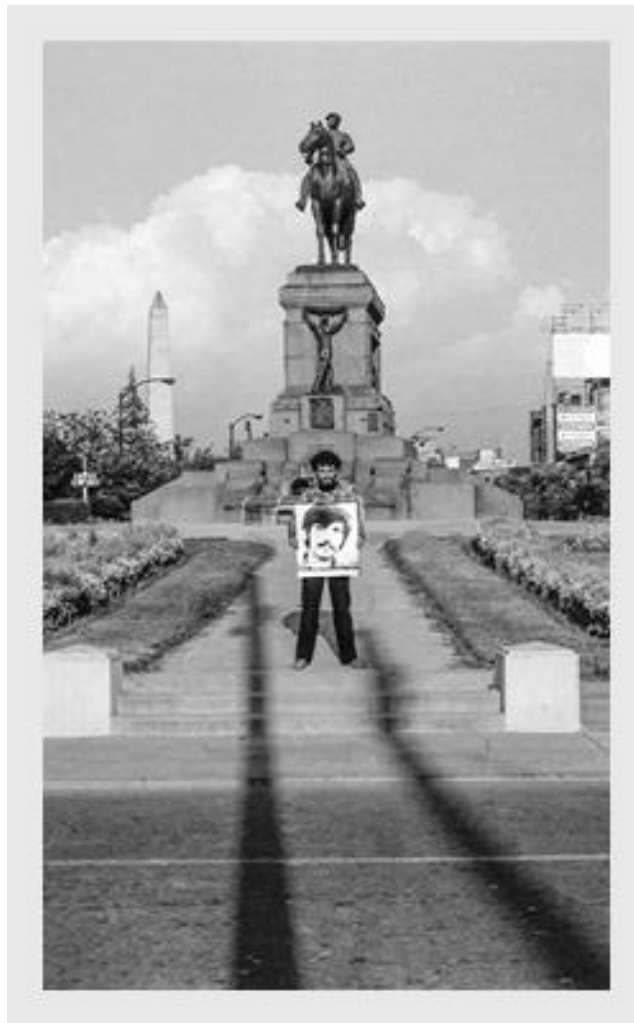


Fig. 1 Intervención urbana con pancarta (1979) H. Parada

Ese mismo año, Hernán Parada realiza una intervención artística ya centrada en el retrato fotográfico como matriz de representación de la figura del detenido-desaparecido: en una intervención urbana similar al uso del retrato fotográfico por parte de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (imagen cargada en el cuerpo), Hernán se pasea

por distintas partes de la capital con el retrato impreso, en formato pancarta, de su hermano Alejandro¹⁹. Desde aquí el autor va anticipando lo que sería la puesta en marcha de una intervención urbana artística posterior que asume tensiones mucho más complejas: en Julio de 1984 el artista realizaría una intervención similar a la anterior, pero esta vez el retrato de su hermano se recortaría en sus contornos y daría forma a una máscara que el artista portaría en varias locaciones de valor simbólico o biográficos (acompañado algunas veces por la destacada artista chilena Luz Donoso y el artista Víctor Hugo Codocedo en funciones de registro): Escuela de Veterinaria de la Universidad de Chile, los Tribunales de Justicia, la plaza de armas y la Estación Central. Al año siguiente realiza la misma intervención esta vez en el patio 29 del Cementerio General de Santiago.



Fig. 2 “Intervención urbana con mascara” Tribunales de Justicia (1984) H. Parada.

Sobre esto último, volvamos de nuevo a la figura del detenido-desaparecido. Ludmila Da Silva Catela, investigadora argentina, nos dice que esta figura está representada por una triple condición: “*la falta de un cuerpo, la falta de un momento de duelo y la de*

¹⁹ En estas acciones Parada es acompañado por el artista E. Adasme que registró la intervención.

una sepultura.” (Da Silva, 2014, p. 129). La indeterminación del paradero y su incertidumbre como efecto, constituyen un problema enorme en relación a la pérdida y al duelo, pues como dice también la autora, lo que estructura la escena del rito funerario, indispensable para todo duelo²⁰, es justamente lo que desaparece, el cuerpo: “*En el ritual fúnebre el locus de culto es el cuerpo*” (Da Silva, 2014, p.130). En la propuesta artística de Parada, esta triple condición del desaparecido se aborda principalmente a partir desde la falta de un cuerpo (aunque las otras dos resuenan como ecos en su puesta en escena). Ante la ausencia del cuerpo, la intervención propone dos reposiciones imposibles: Hernán Parada sirve de soporte corporal para la espectral imagen de su hermano, haciendo que éste pueda ‘transitar’ y ‘hablar’ nuevamente por los lugares que frecuentaba, lugares que representan el vacío de su ausencia. En tribunales de Justicia esta rara conjugación del cuerpo prestado del artista y la máscara fotográfica reclama lo siguiente:

*Señores de la Justicia, me llamo Alejandro Parada, soy estudiante de veterinaria, hoy se cumplen 10 años desde que soy detenido-desaparecido, vengo a visitarlos para que no se olviden de nosotros. No merecemos vivir en esta situación. Se nos niega la vida, se nos niega la muerte. Queremos saber si estamos vivos o estamos muertos. Es doloroso vivir en la incertidumbre. No se olviden de nosotros.*²¹

Prestar el cuerpo y prestar la voz son dos de las operaciones que están involucradas en las intervenciones de Hernán. A través de él, el sin-voz interpela, pregunta, exhorta. A través de él, el sin-cuerpo transita, recorre y habita. En este sentido, la conjunción de la máscara fotográfica y el cuerpo del artista crean un dispositivo de representación complejo y aporético, pues a pesar de que se presentan en una unidad sensible (máscara-cuerpo), su funcionamiento no pareciera construir una identidad: en la puesta en escena de la obra sus dos extremos se contaminan mutuamente: ¿Qué o quién habla cuando este dispositivo hace uso de la palabra? ¿Quién o qué “está ahí” cuando él transita y habita estos lugares? Estas preguntas sin duda no pueden ser contestadas en la inmediatez del lenguaje, ni de la

²⁰En *Espectros de Marx*, Derrida nos recuerda sobre la necesidad fundamental de la ‘certeza del cuerpo’ en todo trabajo de duelo: “*Nada sería peor, para el trabajo del duelo, que la confusión o la duda: es preciso saber quién está enterrado y dónde —y es preciso (saber..., asegurarse de) que, en lo que queda de él, él queda ahí. ¡Que se quede ahí y no se mueva ya!*” (Derrida, 1998, p. 23)

²¹ Grabaciones de audio de las acciones performáticas de Hernán Parada disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=uwIyGUApXQM&ab_channel=AlejandrodeLaFuente

representación, es decir, como la simple presentación del desaparecido vuelto a la vida como también al habla. Esta ‘unidad’ conformada por el cuerpo del artista y el rostro fotografico-fotocopiado de su hermano que en apariencia constituye una *vuelta a la vida*, no restituye ningún cuerpo, ninguna presencia. Más bien, interrumpe aquello que manifiesta, y en ello, disuelve toda identidad aprehensible en un “tercer cuerpo” (Alejandro/Hernán) imposible. La intervención de Parada, habita en una zona de suspensión e indecibilidad en el cual es difícil discernir en qué sentido pueden conservarse las polaridades que la conforman: pone en suspensión las identidades, tanto de Hernán como de Alejandro, sin lograr una síntesis reconocible y aprehensible como restitución.

La obra además trabaja y tematiza esa zona de ambivalencia fotográfica que opera en toda fotografía y que enfrentada a este fenómeno, se expone y se acrecienta. La imagen fotográfica del rostro-mascara de Alejandro, en tanto imagen des-adherente expuesta no restituye ninguna presencia, está ahí para mostrarnos el vacío, la imposibilidad, lo que falta. El referente “no encuentra lugar” más que como su borradura e imposibilidad de acceso. Aquí el uso fotográfico excede y supera su estatuto documental y ontológico, en sus expuestas limitaciones e imposibilidades al respecto.

Habría que destacar en este punto que este tipo de artefacto visual perteneciente a la serie *Obrabierta*, anticipa de cierta manera a los trabajos y obras que en la década de los años 90 y 2000 se produjeron tanto en Argentina como en Chile, en torno a trabajos memoriales artísticos que buscando representar lo irrepresentable, desplazaron el uso meramente de registro-documental de la tradición fotográfica hacia lo simbólico y las posibilidades tropológicas de su imagen.

Luis Ignacio García, investigador argentino, define este uso de la fotografía en relación con el fenómeno de la desaparición forzada como *trabajo con el resto*: “*la dimensión documental parece pasar a un segundo plano detrás de las construcciones o reconstrucciones, muchas veces ficcionales, de identidades o biografías familiares despedazadas por la desaparición*” (García 2013, p. 136). En relación a esto último, la investigadora trasandina Natalia Fortuny, define a este tipo de producciones artísticas como

Artefactos sociales, cuya verdad no reside en la adecuación a un suceso objetivamente registrado sino en su particular construcción, en las estrategias y

los procedimientos de producción de sentido”-añadiendo además que-“en tanto memorias y en tanto imágenes artísticas, estas memorias fotográficas están lejos de poder comprenderse o decodificarse por completo (...) resultan fragmentarias e inacabadas, y se sustraen al cierre del sentido” (Fortuny, 2014, p. 16)

En este aspecto, la intervención urbana de Parada con máscara, del 83 y 84 no sólo adquiere un sentido innovador en el contexto nacional de esos años en torno a las prácticas de la fotografía, contexto fuertemente determinado por el fotoperiodismo o la fotografía documental²², sino también encuentra un lugar singular como antecedente de prácticas y *memorias fotográficas* en torno a la figura del detenido-desaparecido cuya proliferación y circulación fueron posteriores²³.

Ahora bien, esta serie de intervenciones urbanas circunscritas a *Obrabierta* en las que el artista ocupó la máscara del rostro de Alejandro, posteriormente fueron acompañadas por un video, y un tríptico fotográfico (1985): el primero se titula “*Desde la Incertidumbre*” en coautoría con la artista Gloria Camiruaga en el que ‘Hernán/Alejandro’ Parada realiza una exhortación de justicia y memoria: se itera lo que en los *happenings* del artista se reclamaba, se interrogaba, esta vez en un video. En esta pieza audiovisual se resalta la lógica de excepcionalidad en la cual se produce la figura del desaparecido, lógica que opera en esos lugares *Chupaderos*, que lo absorben desde un mundo regido por normas y reglas determinadas, para introducirlo en otro en el que esas mismas son suspendidas²⁴: “*He sido llevado a un mundo sin tiempo ni espacio conocido, en este mundo no se me permite ni*

²² Sobre esto, José Pablo Concha en su libro titulado *Más allá del referente* nos dirá que “*En este período (décadas de los setenta y ochenta), la producción fotográfica chilena se ve restringida a clubes de aficionados y a la ilustración de acontecimientos noticiosos, hasta que aparecen las publicaciones opositoras al gobierno militar (aunque rápidamente serán sometidas a la censura). La producción fotográfica estará orientada, mayoritariamente, a lo informativo, desplazando a la marginalidad (dado el uso de las imágenes y no por ellas en sí mismas) sus posibilidades simbólicas.*” añadiendo más adelante que “*la fotografía se ve impedida de acceder a espacios de distribución y consumo (léase galerías y museos y su aceptación social y comercial), porque esta imagen está ocupada de la contingencia*” (Concha, 2004, p. 66). Podemos encontrar otra referencia a esta determinación de lo fotográfico, en el documental de Sebastián Moreno, *La Ciudad de los Fotógrafos* (2006), en el que se muestra principalmente la actividad de la AFI, Asociación de Fotógrafos Independientes. (1981-1990)

²³ Se destaca aquí la serie de obras fotográficas que trabajaron el problema de la desaparición desde las posibilidades metafóricas de la imagen fotográfica: los trabajos del fotógrafo argentino Marcelo Brodsky, los del grupo HIJOS, como también de la escena artística chilena, sólo por nombrar algunos: C. Altamirano, C. Perez, C. Kirby, etc.

²⁴ Esto está profundizado en el texto de Gabriel Gatti, al que hemos aludido anteriormente y se define como la narrativa de la excepción. (Gatti, 2006, p. 32).

*vivir ni morir. Solo me han tratado de ignorar y postergar. Vivo desde la incertidumbre*²⁵. El artista resaltará y destacará de manera ‘directa’ (testimonio), la imposibilidad esencial de poseer una corporalidad como efecto de una lógica de excepcionalidad y suspensión. El segundo es un tríptico fotográfico titulado “No puedo ver-oír-hablar”²⁶. Aquí, el aporético dispositivo máscara/cuerpo se distribuye en tres imágenes fotográficas: cada una tematiza la imposibilidad de sensibilidad, percepción y palabra. Esto es relevante pues insiste en el tema trabajado en los *happenings* sobre el problema del testimonio, complejizándolo y evidenciando el irreductible problema de su representación. Podemos decir que a través de estas dos obras incluidas a la serie *Obrabierta*, el autor quiere hacer patente los límites y la liquidación de todo intento de ontologizar y, con esto, simplificar la figura del desaparecido.



Fig. 3 “no puedo ver-oír-hablar” tríptico fotografico (1985). H. Parada

La puesta en escena de la máscara fotográfica opera en este punto como una desmitificación de toda representación, incluso la fotográfica. Ella queda suspendida también como dispositivo que ofrece certezas ontológicas, para, en cambio, funcionar como aparato que refiere a la incertidumbre y ambivalencia de su inscripción. En la máscara fotográfica, el archivo es llevado a sus límites hasta mostrar una doble imposibilidad: la de un cuerpo presente y la del testimonio. “No hay fotografía que no arruine sus ‘temas’ (...) borrando lo que ella inscribe, la imagen da testimonio de la imposibilidad del testimonio. Ella permanece como testamento de una perdida” (Cadava, 2015, p.89). En su calidad de ruina, la imagen ‘nada’ ofrece, sino la ruina de este ofrecimiento. Y esta es una de las consecuencias que enfrenta el dispositivo fotográfico ante la exigencia representacional del detenido-desaparecido: la fotografía dejará de ser la imagen plena de una presencia, y por

²⁵ Grabaciones de audio de las acciones performáticas de Hernán Parada disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=uwIyGUApXQM&ab_channel=AlejandrodeLaFuente

²⁶ Esto en referencia a la representación de “los tres monos” presentes en algunas culturas asiáticas, principalmente en Japón y China.

ello no podrá certificar, ni probar. O mejor dicho, la imagen certifica sí, pero certifica la imposibilidad de toda certificación. En ella no se ofrece ni *la mirada neutra del tercero (testis)*, ni *su testimonio (superstes)* (Collingwood-Selby, 2009). Lo que ofrece más bien, es la ruina como espacio de incertidumbre, en la (re) aparición de una entidad *revulsiva*, de “*aquello que nunca había estado allí*” (García, 2013, p.139) y que interrumpe en los lugares donde su difícil representación ha sido proscrita. En este sentido destacamos el caso de los Tribunales de Justicia. Allí el espectro de Alejandro no sólo está para hablarnos de su irrevocable pérdida, sino también de una justicia venidera a partir de esto, una justicia que justamente excede los esquemas representacionales del derecho que son regidos a partir de la *prueba*, el *testimonio* y la *verdad*.

Y aquí, retornamos al nombre: *Obrabierta*. A la vez de representar a través y en la fotografía en des-adherencia, la imposibilidad de sintetizar las contradicciones y tensiones inherentes del desaparecido, atendiendo con esto a una narrativa de lo imposible o del vacío bajo el tópico de “*herida abierta*” (Gatti, 2006), posibilita justamente la apertura del pasado de la desaparición a su dimensión futura, es decir, posibilita la dimensión sobreviviente de Alejandro en una justicia por-venir. Al respecto de esta apertura, Luis Ignacio García nos dice lo siguiente.

Las imágenes de la desaparición no nos enfrentan ni con la ascesis irrepresentable de la visión, ni con la puesta en forma pedagogizante y tranquilizadora de la representación, sino con la excesis visual del espectro. Mensajeros de una justicia incumplida, retornan de una comunidad justa por-venir. (García, 2013, p. 139)

La imagen fotográfica en des-adherencia en *Obrabierta*, abre el tiempo en una promesa. La fotografía en este sentido, se desembaraza de su remisión plenamente pasada, para ubicarse en la vacilante temporalidad entre “*el ya de lo sido y el todavía no de su inminente porvenir*” (Collingwood-Selby, 2009, p. 207)²⁷. La fotografía de Alejandro en este sentido, contiene el testimonio de la imposibilidad o/y la imposibilidad del testimonio, y también, la promesa de una justicia venidera. Asimismo, es importante resaltar lo dicho por Jacques Derrida, en el inicio de *Espectros de Marx*:

²⁷ Tomo prestada esta formulación a partir de la figura que la autora desarrolla en su libro “*El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*” bajo el nombre de lo inolvidable-inmemorial, en su espectral sentido del tiempo, a propósito de la fotografía en des-adherencia como traducción.

Ninguna justicia —no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho— parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad, más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo. Sin esta no contemporaneidad a sí del presente vivo, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que no están ahí, aquellos que no están ya o no están todavía presentes y vivos, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta «¿dónde?», «¿dónde mañana?»» (Derrida, 1998, p. 13)

La imagen en des-adherencia no podría sino responder en relación a un arte de la desaparición desde esta *responsabilidad*. En el respeto de su condición espectral, la imagen fotográfica hace referencia a la posibilidad de esa justicia más allá del derecho para con el desaparecido. Incluso podríamos aventurarnos a afirmar que ella representa la posibilidad misma de aquella justicia.

Ahora bien, si *Obrabierta* representa la apertura para la (re)aparición del espectro de Alejandro Parada, es decir, de su *sobrevida* como dimensión abierta al porvenir, será para nosotros la apertura también, a la segunda obra de nuestro análisis. Hablamos pues de la exposición fotográfica *Vivos recuerdos* del año 2018, en donde volvemos a ver la reaparición del rostro de Alejandro, esta vez en formato digital. Nos apresuraremos a decir que en este análisis insistiremos en nuestro concepto, *des-adherencia*, para esta vez interrumpir y cuestionar la exclusión de la imagen numérica, que Jean Louis Deotte planteaba, a propósito de un arte en la época de la desaparición.

Vivos recuerdos: como montaje sin costura y como cenotafio

Retomando lo dicho por Joan Fontcuberta en *El beso de Judas*, existirían dos maneras totalmente distintas de representación fotográfica: Narcisos y Vampiros. En los primeros, la realidad representaba un dato objetivo el cual la fotografía se encargaría de

registrar. En los segundos, el autor destacaba su actitud propiamente *cínica*: la realidad que la cámara revelaba era resultado de su acción y en este sentido la realidad no era más que una construcción que no preexistía a nuestra experiencia. Fotografíar se resume como la producción de imágenes que ya no guardan relación de subordinación con el objeto, sino en que remiten a ellos en des-adherencia. Exploran las posibilidades artísticas y ficcionales a las cuales abocamos nuestro deseo: La fotografía -nos dice- “*actúa como un espejo que ya no nos revela a nosotros mismos sino a nuestras invenciones, y eso nos produce a la vez fascinación y nausea*” (Fontcuberta, 1997, p. 51). En este contexto, el autor nos presenta dos casos para nosotros del todo relevantes. Estamos hablando de la serie del fotógrafo estadounidense Keith Cottingham titulada *Fictitious Portraits (Retratos ficticios)* de 1993 y de la serie de la artista digital y fotógrafa Nancy Burson, titulada *Mankind* de 1983 y 1985. Relevantes sobre todo, pues encontramos en ellos los principios de construcción de la obra que analizaremos en unos momentos. Antes bien, será necesario precisar sucintamente algunos elementos constitutivos de estas dos obras que tomamos como referencia para nuestro análisis.

Fictitious Portraits (1993) es una obra fotográfica que trabaja el retrato de jóvenes adolescentes norteamericanos. En estas fotografías de jóvenes en torso desnudo, la imagen parece ajustarse a la forma tradicional del retrato: la serie se compone de varios retratos tanto individuales como de grupo. Todo parece normal a una primera vista. Sin embargo, si nos adentramos y nos inmergimos en la serie, empezaremos a experimentar cierta extrañeza inquietante: los rostros de los fotografiados son demasiados perfectos y parecidos entre sí, presumibles como gemelos. Gemelos que muestran una iteración sin embargo con ciertos rasgos inorgánicos. Y resulta que son personajes que no existen en realidad:



Fig. 4, *Fictitious Portraits* (1993) K. Cottingham.

El artista se ha hibridado con otros, ha creado rasgos fisonómicos a partir de modelos de arcilla, de dibujos anatómicos y de numerosas fotografías obtenidas de revistas ilustradas; ha añadido luego textura de piel, de cabellos y de otros elementos del rostro, hasta obtener una recreación artificial pero absolutamente realista. (Fontcuberta, 1997, pp. 48-49)

El retrato funciona entonces en la ficcionalización del referente, trabajando como tema el estereotipo del retrato, para poner en juego una crítica a la representación fotográfica del realismo y su efecto: a partir de estas construcciones nos preguntamos sobre la necesidad de que el referente exista realmente para que la fotografía posea ese *efecto de realidad*. Fontcuberta nos dirá que esta serie “*se trata de fotografías de personas que no existen, fantasmas rescatados del vacío, la inversión del reflejo absorbido del vampiro*” (Fontcuberta, 1997, p. 48)



Fig. 5 *Mankind* (1983), N. Burson.

Los retratos de la serie *Mankind* (1983- 1985) de Nancy Burson, parecen producirse en la misma dirección: la artista construye un retrato ficcional, de una persona que no existe, mediante la composición de muchos rostros de todo el mundo: la imagen es la ‘fusión’ de rostros publicados en un libro de estereotipos raciales del siglo XIX, y se ponderó su proporción y figura a partir de estadísticas de población de la década de los 80: fuera del ánimo racializador y de categorización del libro de origen, la imagen da como resultado una aparente amalgama de rasgos produciendo una imagen-promedio de la humanidad.

Lo tematizado en la fotografía de estas dos series es la desautorización de “*la primacía del objeto en la visualidad*” (Kay, 2005). Trabajan por lo tanto, desde la desadherencia llevada a su extremo. El efecto de realidad no dependerá de la relación con el referente, y la imagen fotográfica dependerá de la capacidad simbólica de construcción de sentido. Las operaciones realizadas en ambas series son de *montaje* que en apariencia, oculta las huellas de su artificio, pero que en la artificialidad y ficción de la huella, revela el efecto de realidad en tanto efecto. La realidad fotográfica es producto de un arduo trabajo

de composición y ya no del simple registro operado por causalidad o contigüidad referencial: su principal operación, arriesgando una tautología, es la del *montaje ficcional*.

Dicho lo anterior, identificamos en estas obras ciertas correspondencias –tanto en la manera de concebir la realidad referenciada como también en sus principios operacionales– con la exposición del año 2018 titulada *Vivos recuerdos*. Esta exposición fue el resultado del trabajo en conjunto de algunos familiares de detenidos-desaparecidos militantes del Partido Socialista de Chile y la agencia publicitaria Wolf. En ella se crearon retratos digitales de los militantes desaparecidos como proyecciones temporales en la actualidad: gracias a la tecnología digital se producirían imágenes que recrean una situación imposible, muestra los desaparecidos como si hubieran suspendido su propia *suspensión de muerte*. La producción del retrato fotográfico de *Vivos recuerdos* consistió en recopilar fotografías de los detenidos desaparecidos, en su mayoría recogidas del álbum familiar, para digitalizarlos y editarlos por computador. Para esta edición se usaron a familiares para captar ciertos rasgos y mezclarlos digitalmente al retrato en blanco y negro del desaparecido. Una suerte de composición por estratos, dando como resultado el émulo de un envejecimiento. Entre esas imágenes (re)aparece nuevamente, el rostro de Alejandro Parada González.



Fig. 6 Retrato digital de Alejandro Parada, *Vivos recuerdos* (2018) Agencia Wolf.

La exposición despliega una operación de fuerte carga emotiva, pensando sobre todo en los familiares como primeros espectadores. Ella genera una suerte de *ucronía* del reencuentro entre familiares y un espectro: gracias a la traducción digital se hace posible el retorno de lo que pudiendo haber pasado no sucedió, es el retorno de la figura imposible de presentación. El espectro asume la forma provisional de un ente digital.

En apariencia, la cuestión de la dimensión icónica de la imagen produce una síntesis entre el *pasado desgarrado* y la reposición digital: el realismo con el cual está construido parece funcionar como efecto de reposición de la presencia. En términos de construcción, el retrato es presentado como un *montaje sin costuras*, “*un collage más mental, que físico*” (Fontcuberta, 1997, p. 49). Ficción por lo tanto, pero que gracias a su realismo, posee el efecto “*simbólico*” de un reencuentro. Aquí notamos una primera tensión.

Ahora bien, a nivel de la imagen, si leemos más allá del efecto de real, la materialidad de su composición no permite sino evidenciarla como una construcción llena de tensiones. En términos temporales, en la superficie de su imagen comparece una heterogeneidad de tiempos: su composición está dada al modo de un palimpsesto temporal y tecnológico difícil de aprehender. ¿A qué tiempo corresponde lo que veo? La imagen genera también la extrañeza de la identidad que se conforma a partir otra tensión irreductible. Desde este punto se destaca la vacilación entre lo familiar/infamiliar²⁸. Se produce en su imagen la distancia entre la identidad Alejandro y su clon digital, pasaje esencialmente contaminante de “*Lo Unheimlich que, como en Freud, no sólo remite a lo fantasmal del doble, sino sobre todo a lo siniestro del autómatas y de las muñecas, que no están vivas, pero lo parecen. Lo familiar hecho extraño, y lo extraño llevado a lo más íntimo*” (García, 2013, p. 140). Entre estas tensiones y vacilaciones, en esta zona de indeterminabilidad y de indecibilidad, zona interruptiva por lo demás, el espectro de Alejandro revisita la imagen sin constituirse, ni presentarse. La imagen digital de su retrato porta la posibilidad de su remisión siempre inminente: zona donde su inaprensible verdad, que hace imposible una restitución, posibilita su retorno.

²⁸ Una experiencia de lo siniestro típica en la época de robots y autómatas (por supuesto, dado en el pasado con muñecas, marionetas, maniqués) es la incomodidad que se siente al percibir rasgos humanos en cosas inanimadas: *el valle inquietante*. Experiencia de incomodidad y rechazo que los seres humanos experimentamos al observar réplicas o representaciones antropomórficas.

Por otra parte –pero también en relación a lo anterior- quisiéramos referirnos a otro nivel de análisis, el del espectador, pero más específicamente el del *espectador-familiar*. Es evidente pues a estas alturas, afirmar que el estatuto indicial de la imagen, que nos relacionaba con la foto como huella de lo sido, queda absolutamente desplazado. Los retratos de *Vivos recuerdos* en tanto imágenes en des-adherencia que ya no remiten a un origen referencial, sino a ellas mismas, y posibilitan en su liberación la dimensión artística y sus posibilidades simbólicas. En su ‘ficción’ ya no buscamos el reflejo o huella del mundo, sino el reflejo de nuestras propias fantasías. En estos términos, los espectadores-familiares de detenidos desaparecidos parecen encontrar en ellas, en tanto imágenes del deseo, la posibilidad de manifestar sus afectos que de otra forma no encuentran lugar. En esta dimensión, recordando la *triple condición del desaparecido*, estas imágenes de extraña textura posibilitarían la imposible inscripción de una tumba, y con esto, inscribir un duelo de estatuto otro: estos retratos ofrecen “*la oportunidad de un duelo de otro modo imposible*” (Blejmar, Fortuny, García, 2013, p. 17)

Willy Thayer, en su texto *La cripta y el cenotafio de luz* define a la fotografía como imagen en des-adherencia: fuera ya de ser la huella de luz que permanece en su superficie, la fotografía sería un cenotafio: una tumba sin cuerpo. Un monumento mortuorio sin profundidad en la que el cuerpo (y su luz y presencia) faltó desde el origen. El retrato digital de Alejandro parece configurarse también en esta forma.

La única densidad que la fotografía conoce, son los pensamientos que depositamos sobre su cubierta. Nos abrimos ante ella regando por doquier nuestros fantasmas como flores de las que se vale para encriptarse una vez más, engrosando la superficie de su lápida. La lápida, la escritura crece. El don de la fotografía es lo que el ojo le ha donado. Le robamos lo que de antemano nos roba. Nosotros los visitantes, somos su reserva de luz, su secreto, su novedad y el acontecimiento que la fotografía espera. Bajo la ilusión de internarnos superficie adentro, la superficie fotográfica explora nuestra fantasía. (Thayer, 2011, pp. 31-32)

La fotografía asume aquí la forma de un vacío que es colmado únicamente y por la fantasía que lo visita, el espectador es su reserva de luz. Entre la fantasía que los espectadores-familiares, pero también el espectador cualquiera, y el rostro digital, se

provoca una escena que de otro modo permanecería imposible. El retrato digital será un sustituto mortuario que hace posible simbólicamente una tumba negada. Estas imágenes digitales constituyen la posibilidad del imposible duelo de los detenidos desaparecidos. De ahí que su operación radica en que ellas “*restituyen simbólicamente los lazos que la realidad destrozó*” (García, 2013, p. 143). En una escena de imposible síntesis, deudos producen una tumba digital en el deseo restringido de su prohibida existencia: en la tumba que inscribe, el familiar no toca el cuerpo de Alejandro, sino este remedo digital sin profundidad, un espectro que da a ver lo imposible de presencia. La imagen des-adherente digital como posibilidad de creación y expansión tropológica desvincula toda síntesis posible que pueda presentar a la luz del desaparecido, y posibilita además esta paradójica forma de duelo que acompaña a los familiares de los detenidos-desaparecidos.

En este sentido la tecnología digital abre una visualidad que debemos de abrazar frente a un problema que no ha cesado y que reclama como exigencia justicia y memoria, pero no cualquiera: es esa justicia para con lo radicalmente otro, memoria justa del espectro. Desde este punto de vista, la imagen digital puede encontrarse y abrazar a un arte en la época de la desaparición. *Vivos recuerdos*, al igual que *Obrabierta*, representan una visualidad que se relacionan con la figura de Alejandro en el rigor de su estatuto otro. En ambas, no hay fin para su tarea, pues en ellas se respeta la complejidad de un duelo irresoluto, de una presencia en suspensión, y de una sepultura abierta. En ellas retumba como un eco inapropiable la extraña/ familiar figura del fantasma de Alejandro Parada, en ellas no cesa de sobrevivir.

Conclusiones

Es difícil hablar de conclusiones después de apelar al sentido de apertura que alcanza el problema referido en esta investigación. Sin embargo, así como toda fotografía también es una despedida, pero que remite al futuro, cerraremos nuestra investigación no dejando sino muchas cosas inconclusas, abiertas a las cuales atender, y que de ser posible, puedan ser atendidas en una futura visita.

Esta investigación estuvo motivada principalmente por la idea de desafiar cierto automatismo que encierra a la lectura de la fotografía en general a modo de un sentido común. Su noción de mero *registro de lo real* aún sigue presente como parte de una *ur-doxa* (Barthes) *fotográfica*, en tiempos donde sus categorías se encuentran totalmente desbordadas y excedidas. Como parte de esta *ur-doxa*, Jean Louis Deotte argumenta y construye una respuesta del arte en la época de la desaparición. Compartiendo la necesidad de pensar la fotografía en términos de relación con la catástrofe de sentido que representa al detenido desaparecido, encontramos un punto crítico en su propuesta. Nos abocamos en el transcurso de esta investigación a desmontar ciertos supuestos incluidos en sus argumentos, como también a tratar de perfilar la teoría fotográfica en la que ellos se encontraban, ya que nos pareció problemático que a partir de ellos, existiera un sentido restrictivo del arte en torno a la figura de la desaparición, excluyendo a la imagen digital.

Nuestra respuesta fue hurgar en su prohibición. Clausura que estaba sustentada en la diferencia categórica y clara entre lo analógico y lo digital. División por supuesto con asidero real: la irrupción de las tecnologías digitales sin duda introdujeron cambios radicales y significativos en el campo de lo fotográfico: nuevos modos de inscripción (de lo fotoquímico a los datos informáticos), circulación, reproductibilidad, etc. Sin embargo, pudimos identificar que la división categórica que proponía Deotte se encontraba sustentada en ciertos supuestos y mitificaciones de la teoría del *index*. Principalmente el supuesto de la materialidad (*index-analógico*) versus lo inmaterial (digital).

La intención de esta tesis fue re-vincularlas en quizá uno de los pocos puntos en común, sin tratar de aplanar sus diferencias. Dicho punto era a la vez, el que nos parecía más crítico en torno a los argumentos de Deotte: nuestro concepto fue el de una fotografía

en des-adherencia, como respuesta a una teoría fotográfica que privilegia en el momento de inscripción la adherencia, el contacto, la huella física. La diferencia que instala Deotte la ubicamos en correspondencia con la serie de reacciones sobre la irrupción de los nuevos medios digitales que anunciaban la muerte de la fotografía. El siguiente fragmento de Geoffrey Batchen fue muy iluminador al respecto:

He sugerido que la fotografía ha sido perseguida por el espectro de su muerte a lo largo de su prolongada existencia, de la misma forma que siempre ha contenido aquella misma digitalización, la que supuestamente le asestará el golpe mortal. En otras palabras, lo que está en juego en el actual debate sobre la creación de imágenes digitales no es sólo el posible futuro de la fotografía, sino también la naturaleza de su pasado y de su presente (Batchen, 2004, p. 216)

La denuncia que realizaron los teóricos adscritos a la teoría del index frente a la irrupción de los medios digitales se sustentaba en una condena contra la desmaterialización de la fotografía. Colocaban en su centro la manipulación, la artificialidad, etc. Para nosotros fue de crucial importancia una mirada retrospectiva de estas imputaciones como lo sugiere el fragmento de Batchen. Los teóricos del index habían pensado todas esas características ‘mortales’ como exteriorizaciones imputables a lo digital. Sin embargo, esas imputaciones se exiliaron y obliteraron como parte de su interior, aun cuando la manipulación, la artificialidad, la ficción se encuentran también en el fundamento de toda fotografía, elementos particularmente corrosivos de aquel deseo de transparencia referencial. Hicimos la experiencia de un pequeño recorrido por la desmitificación de la teoría del index a partir de esto. La fotografía tanto analógica como digital no reproducen lo irreplicable, el referente nunca aparece de manera directa y su presencia ‘presentificada’ es una *flor imposible*: en las dos se produce una emancipación de la imagen del referente. Esta des-adherencia la pensamos a partir del concepto de traducción que dio con el carácter esencialmente espectral de la imagen fotográfica.

A partir de esta definición encontramos una correspondencia entre fotografía y la condición espectral del detenido desaparecido. Ella no es sino el soporte de lo que está retornando. Es a partir de esto que existe la posibilidad de interrumpir la dicotomía que instala Deotte y junto con eso, darle cabida a lo digital en el arte en la época de la

desaparición. Agregamos también que resultado de esta investigación fue la puesta en evidencia de los límites que la teoría indicial presenta en términos de la rigurosidad en torno a la figura del desaparecido: sus categorías tenderían a aplanar y simplificar las tensiones de su figura. La espectralidad que ofrece la imagen en des-adherencia puede dar con eso que Derrida llama *responsabilidad, respeto* en relación al *espectro*. La memoria que nos ofrece la imagen en des-adherencia está pensada en ese horizonte de *justicia*.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2006). *La Cámara Lúcida*. (J. Sala-Sanahuja, Trad.) Buenos Aires: Paidós.
- Batchen, G. (2004) Ectoplasma. La fotografía en la era digital. En Ribalta, J. (Ed.), *Efecto real debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, España: editorial Gustavo Gili.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el Cine?* (J. López Muñoz, Trad.) Madrid: Ediciones RIALP, S.A.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. (J. Aguirre, Trad.) Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2010) La tarea del traductor. En Benjamin, W. *Ensayos escogidos*. (109-125). (H. A. Murena, Trad.) Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Benjamin, W. (2016) Infancia en Berlín hacia 1900, Crónica de Berlín, (A. Magnus, Trad.) Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Blejmar, J. Fortuny, N. García, L. (2013) Introducción. En Blejmar, J. Fortuny, N. García, L. *Instantáneas de la memoria fotografía y dictadura en Argentina y América latina*, (9-21). Buenos Aires: Librería.
- Cadava, E. (2014). *Trazos de Luz: Tesis sobre la fotografía de la historia*. (P. Cortéz, Trad.) Lanús: Palinodia.
- Cadava, E. (2015). *La imagen en ruinas*. (C. Bettoni, & A. Castillo, Trads.) Santiago de Chile: Palinodia.
- Calveiro, P. (2006). *Poder y Desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Colligwood-Selby, E. (2009) *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Concha, J. (2004) *Más allá del referente, fotografía: del index a la palabra*. Santiago de Chile: Aisthesis “30 años” UC.
- Da Silva, L. (2014). Desaparición. En Da Silva, L. (2014) *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. (4ta Ed.) (121-166) Buenos Aires: Al margen.
- Déotte, J. (2000). El arte en la época de la desaparición. En Richard, N. *Política y Estética de la Memoria*. (149-161). Santiago de Chile : Cuarto Propio .
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (J. Alarcón, C. Peretti, Trads) Madrid: Trotta.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. (G. Baravalle, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de judas, Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La luminosa.
- García, L. (2013) Espectros: fotografía y derechos humanos en la Argentina. *Papel máquina*, 4(8), 131-147.
- Gatti, G. (2006). Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). *CONfines*, 4(2), 27-38.
- Gunning, T. (2021). ¿Cuál es el punto de un índice?, o el arte de falsear fotografías, laFuga, 25. Recuperado el 15 de febrero de 2023 de <http://2016.lafuga.cl/cual-es-el-punto-de-un-indice-o-el-arte-de-falsear-fotografias/1064>
- Kay, R. (2005). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, (2°ed.), Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Mitchell, W. (1992). *The Reconfigured Eye*. MIT pr.
- Rouillé, A. (2017). Las tensiones de la fotografía. En Rouillé, A. *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*. (González, L. Trad.) (251-309). Ciudad de México: Herder.
- Schmucler, H. (1996). Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello (reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria), *Pensamiento de los confines*, 3, 9-12.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. (C. Gardini, & A. Major, Trads.) México: Santillana.
- Stiegler, B. (1998). La imagen discreta. En Derrida, J., & Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión*. (177-200). (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.
- Thayer, W. (2006). Aura serial. En Thayer, W. (2006) *El fragmento repetido, Escritos en estado de excepción*. (249-326) Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Thayer, W. (2010). *Tecnologías de la crítica*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Thayer, W. (2011). La Cripta y el Cenotafio de Luz. En Thayer, W. *El barniz del esqueleto*. (21-32). Santiago de Chile: Palinodia.
- Yacavone, K. (2017). *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. (N. Molines, Trad.) Barcelona: Alpha Decay.
- Zúñiga, R. (2013). *La extensión fotográfica*. Santiago de Chile: Metales Pesados.