

## Lo que queda del archivo dictatorial: la sobrevivencia de las imágenes de la dictadura chilena, 1989-2019

**Felipe Toledo Castro\***

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago, Chile

**Javiera Medina López\*\***

Universidad Austral de Chile  
Valdivia, Chile

**Almendra García-Huidobro\*\*\***

Universidad Austral de Chile  
Valdivia, Chile


**Recebió:** 15 mayo 2024


**Aprobado:** 12 jul. 2024


**Publicado:** 31 dez. 2024.

### Resumo

El presente artículo aborda el problema del acceso a las imágenes – fotográficas y audiovisuales –, que fueron producidas y prohibidas durante la dictadura cívico-militar y que, sin embargo, se publicaron o estrenaron durante la postdictadura. En este sentido, comprendemos que las imágenes de la dictadura forman parte de lo que queda de la dictadura en términos visuales, y que sus relecturas, desde 1989 hasta hoy, nos permiten abordar el problema de la potencia política de las imágenes en nuestro pasado reciente para poder componer, desde ahí, una forma de resistencia ante el olvido. Por ello, nos interesan particularmente el filme *Imagen Latente* (1987) de Pablo Perelman, la serie documental Chile, las imágenes prohibidas, transmitida por TVN en el año 2013 y el fotolibro *Chile from Within* de Susan

\* Magíster en Estéticas Americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Licenciado en Historia de la Universidad Diego Portales. E-mail: [lftoledo@uc.cl](mailto:lftoledo@uc.cl)  
 <https://orcid.org/0009-0001-8369-7039>

\*\* Docente en la Universidad Austral de Chile, Facultad de Arquitectura y Artes, Escuela de Creación Audiovisual. Doctora en Estética de la Universidad Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis; Magíster en Historia y Estética de las Artes de la Universidad de Chile. E-mail: [javiera.medina@uach.cl](mailto:javiera.medina@uach.cl)  
 <https://orcid.org/0009-0009-5488-2209>

\*\*\* Magíster en Historia del Tiempo Presente de la Universidad Austral de Chile; Licenciada en Historia de la Universidad Diego Portales. E-mail: [a.garciahuidobrov@gmail.com](mailto:a.garciahuidobrov@gmail.com)  
 <https://orcid.org/0009-0000-4879-9884>

Meiselas, publicado durante 1990 y reeditado en Chile en 2015. Dicha elección responde a un criterio doble: de un lado, son producciones culturales que circulan de lo documental a lo ficcional a través de las imágenes del contexto dictatorial y, de otro, proponen diversas capas de lectura y de públicos que, en su conjunto (película, serie y fotolibro) llegan a audiencias más amplias para impactar la imaginación y la memoria social de la postdictadura chilena. Nuestra hipótesis sostiene que la reconstrucción histórica de la postdictadura, a partir de un archivo truncado, tiene implicancias en la construcción del propio archivo y, por lo tanto, de la memoria reciente en Chile, y en consecuencia en la identidad y política de la sociedad en el país, especialmente de sus producciones culturales. En efecto, las imágenes de la postdictadura – audiovisuales y fotográficas – nos permiten acceder y complejizar las consecuencias del trauma dictatorial y la carencia de acceso a ciertas imágenes, disputando las formas tradicionales de composición de un archivo “oficial”.

**Palavras-chave:** Archivo. Postdictadura. Imágenes Supervivientes.

## What remains of the dictatorial archive: the survival of images of Chilean dictatorship, 1989-2019

**Felipe Toledo Castro\***

Pontifical Catholic University of Chile  
Santiago, Chile

**Javiera Medina López\*\***

Austral University of Chile  
Valdivia, Chile

**Almendra García-Huidobro\*\*\***

Austral University of Chile  
Valdivia, Chile

---

**Received:** 15<sup>th</sup> May 2024


**Approved:** 12<sup>th</sup> July 2024


**Published:** 31<sup>st</sup> Dec. 2024


### Abstract

This article addresses the problem of access to images – photographic and audiovisual – produced and prohibited during the civil-military dictatorship nevertheless published or released during the post-dictatorship. In this sense, we understand that the images of the dictatorship are part of what remains of the dictatorship in visual terms, and that their re-readings, from 1989 onward, allow us to address the problem of the political power of images in our recent past, to be able to compose, from there, a form of resistance to oblivion. For this reason, we are particularly interested in the film *Imagen Latente* (1987) by Pablo Perelman, the documental series *Chile, las imágenes prohibidas*, broadcast on TVN in 2013, and the photobook *Chile from Within* by Susan Meiselas, published during 1990 and reissued in

---

\* MA in American Aesthetics from the Pontifical Catholic University of Chile. BA in History from the Diego Portales University. Email: lftoledo@uc.cl  
 <https://orcid.org/0009-0001-8369-7039>

\*\* Professor at Austral University of Chile, Faculty of Architecture and Arts, School of Audiovisual Creation. PhD in Aesthetics from the University of Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis; MA in History and Aesthetics from the University of Chile. Email: javiera.medina@uach.cl  
 <https://orcid.org/0009-0009-5488-2209>

\*\*\* MA in Present Time History from the Austral University of Chile. BA in History from the Diego Portales University. Email: a.garciahuidobrov@gmail.com  
 <https://orcid.org/0009-0000-4879-9884>

Chile in 2015. Such choice corresponds to a double criterion: on the one hand, they are cultural productions that circulate from the documental to the fictional through the images of the dictatorial context and, on the other, they propose various layers of reading and public that, as a whole (film, series and photobook) reach broader audiences to impact the imagination and social memory of Chilean post-dictatorship. Our hypothesis maintains that the historical reconstruction of the post-dictatorship, based on a truncated archive, has implications for the construction of the archive itself and, therefore, for recent memory in Chile, and consequently for the identity and politics of society in the country, especially its cultural productions. Indeed, the images of the post-dictatorship – audiovisual and photographic – allow us to access and complicate the consequences of the dictatorial trauma and the lack of access to certain images, disputing the traditional forms of composition of an “official” archive.

**Keywords:** Archive. Post-Dictatorship. Surviving Images.

*El índice histórico de las imágenes no solo dice que pertenecen a un tiempo determinado; dice sobre todo que vienen a ser legibles en una época determinada.*

Walter Benjamin.

El presente ensayo aborda el problema del acceso a las imágenes – fotográficas y audiovisuales –, que fueron producidas y prohibidas durante la dictadura cívico-militar y que, sin embargo, se publicaron o estrenaron durante la postdictadura. Se elige el término postdictadura porque entre 1990 y 2019 la dictadura se ha presentado en el contexto democrático chileno como continuidad y como trauma. El prefijo "post" expresa a la vez la idea de un período posterior a la dictadura y consecuencia de la misma. De esta manera, al pensar en los procesos de transición democrática, la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo "post" expresa a la vez la idea de un período posterior a la dictadura y consecuencia de la dictadura. En este sentido, comprendemos que las imágenes de la dictadura forman parte de *lo que queda*<sup>1</sup> de la dictadura en términos visuales, y que sus relecturas, desde 1989 hasta hoy, nos permiten abordar el problema de la potencia política de las imágenes en nuestro pasado reciente para poder componer, desde ahí, una forma de resistencia ante el olvido.<sup>2</sup>

Por ello, nos interesan particularmente el filme *Imagen Latente* (1987) de Pablo Perelman, la serie documental *Chile, las imágenes prohibidas*, transmitida por Chilevisión en el año 2013 y el fotolibro *Chile from Within (Chile desde adentro)* de Susan Meiselas, publicado durante 1990 y reeditado en Chile en 2015. Dicha elección responde a un criterio doble: de un lado, son producciones culturales que circulan de lo documental a lo ficcional a través de las

---

1 La expresión lo que queda indica, en este caso, un conjunto de imágenes que portan el carácter de supervivencia en la historia visual reciente de Chile. Dichas imágenes son parte de un archivo abierto y público, las cuales tienden a portar, tal como ha señalado Didi-Huberman, más de memoria y más de porvenir que el propio ser que las mira: gestos de subversión, luces y sombras de protestas, calles con apenas presencia humana, ciertas ironías visuales. Imágenes que arden cuando el pasado reciente ya no es más que ceniza. En efecto, dicho ejercicio de recomponer una mirada sobre estas imágenes dice relación con su esencial vocación por la "supervivencia a pesar de todo". Estas imágenes sobrevivientes que hemos seleccionado contienen un anacronismo (en el sentido hubermaniano) en la medida que ellas trascienden en el tiempo, y lo que queda sería lo que se atraviesa en él hasta el presente. En: Didi-Huberman; Chérour; Arnaldo (2018, p. 3-9).

2 Este artículo se produce en el marco de la investigación de Fondecyt de Iniciación n.º 11220809, que tiene como investigadora responsable a la Doctora Javiera Medina López titulado: "Invertir la mirada. Imágenes de cine y fotografía de los últimos 30 años. 1989-2019".

imágenes del contexto dictatorial y, de otro, proponen diversas capas de lectura y de públicos que en su conjunto (película, serie y fotolibro) llegan a audiencias más amplias para impactar la imaginación y la memoria social de la postdictadura chilena.

En este sentido, tal como señala Georges Didi-Huberman, las imágenes posibilitan abrir, a través de la imagen del pasado, el presente del tiempo (2004, p. 13). De esta manera, el movimiento entre archivo e imagen – y más aún la imagen del archivo – resultan de especial importancia para las lecturas de este pasado-presente, que se ha mantenido en un estado de latencia durante al menos tres décadas, a través de un conjunto de ejercicios audiovisuales y fotográficos que delimitan sus fronteras y desbordan hacia lo real para tocarlo, denunciarlo y cuestionarlo (Urrutia; Fernández, 2022, p. 7). En esta misma línea, la filósofa Silvia Schwarzbock insistirá en que al tiempo de la postdictadura es preciso adentrarse por la estética (2016, p. 13). Vale decir, prestar atención a los fenómenos visuales se vuelve crucial, ya que las imágenes delimitan lo que cuentan: circunscriben las zonas de atención en un tiempo político (Soto Calderón, 2022, p. 10). Al respecto, François Soulages (2009) nos recuerda que lo restante – o *lo que queda* – no puede ser sino un remedio peligroso: ¿nos consuela la pérdida, nos permite despedirnos de ella?

La pérdida es irremediable y las imágenes nos lo dicen a gritos, nos lo enseñan, nos lo hacen imaginar. De allí que, la fotografía sea la articulación entre la pérdida y el resto (lo que queda) (*Ibidem*, p. 121). De esta manera, la potencia de las imágenes a las que prestaremos atención dan cuenta de una densidad crítica y analítica presente en los imaginarios emergentes en tiempos de la postdictadura.

Procurar sacudir nuestro propio presente, intentando ver de qué manera ciertas prácticas dan lugar al acontecimiento de las imágenes supervivientes es la labor que nos proponemos en esta investigación. Más exactamente, diríamos que la visualidad nos permite activar el porvenir del archivo, el archivo del porvenir a través de imágenes que desafían la censura y lo posible. En cierto sentido, nos proponemos abrir este archivo postdictatorial a través de un relato y de un montaje de manera que pueda, tal como ha propuesto Suely Rolnik, activar experiencias sensibles en y sobre nuestro presente (2008, p. 10). De allí que Andrea Soto Calderón (2020), proponga que la imagen sirve como un modo de organización de la vida cotidiana, donde las instituciones – y sus respectivos regímenes, en nuestro caso, la dictadura – se dieron cuenta de que para constituir su poder necesitaban regular la potencia de las imágenes, no sólo para prohibirlas sino también para controlar su producción. Así pues, el deseo de ver y mostrar es inseparable del deseo de conocer y crear, pues todo control de imágenes es un control del deseo (Soto Calderón, 2022, p. 17). Por ello, el ejercicio de producción y montaje en sus distintos formatos – fotográficos y audiovisuales – implican una singular forma de pensamiento y de acción.

Por ejemplo, en la Imagen 1, se aprecia un fotograma de *Imagen Latente* (1987) del director Pablo Perelman, película que fue censurada en primera instancia para recién ser estrenada tres años más tarde, durante 1990. En la introducción, se suceden imágenes de archivo – protestas del siglo XX chileno – e imágenes de ficción documental – el acontecer del

propio film. A su vez, se aprecia un conjunto de fotografías recién reveladas, con los químicos aún frescos, entre las que aparece la propia imagen de Allende y una serie de protestas callejeras recientes, acompañadas de una melancólica voz en *off* que relata: “el futuro es el pasado visto en el espejo del presente”, para luego insistir “*el presente es un espejo*” (min. 5).

**Figura 1**



Fonte: *Imagen Latente* (1987-1990), Dir. Pablo Perelman.

Dicho gesto visual entre imagen y palabra, nos indica un acceso iniciático al archivo de la dictadura y de la memoria reciente de Chile. Tal como sugiere Andrea Soto Calderón, la imagen no existe antes de su aparición, por lo que dicho filme constituye una apertura al propio archivo de los tiempos de la dictadura, donde se delinea la capacidad del sujeto – en este caso, el fotógrafo – para generar imágenes en torno a una especie de economía constituyente del deseo de resistencia, por lo que las instituciones que constituyeron su poder se cuidaron especialmente de prohibir ciertas imágenes o de controlar su producción y sus efectos, como es el propio caso de *Imagen Latente*.

De esta manera, nuestra hipótesis sostiene que la reconstrucción histórica de la postdictadura, a partir de un archivo truncado, tiene implicancias en la construcción del propio archivo y, por lo tanto, de la memoria reciente en Chile, y en consecuencia en la identidad y política de la sociedad en el país, especialmente de sus producciones culturales. En efecto, las

imágenes de la postdictadura – audiovisuales y fotográficas – nos permiten acceder y complejizar las consecuencias del trauma dictatorial y la carencia de acceso a ciertas imágenes, disputando las formas tradicionales de composición de un archivo “oficial”.

En este sentido, las aquí comprendidas en clave warburgiana “imágenes sobrevivientes” (2013), nos permiten abrir el desfase temporal a causa de un primer momento de censura efectiva sobre las prácticas artístico-políticas durante la década de los ochenta, obras que fueron publicadas, difundidas, circuladas y/o discutidas recién hacia la primera década de la postdictadura. En efecto, la temporalidad comprendida entre 1989 y 2019 nos permite un ir y venir en una memoria llena de contratiempos, donde las fases de elaboración del recuerdo traumático de nuestra historia reciente aparece marcada de intermitencias y sobresaltos, de tachaduras, resurgencias y nuevas omisiones, de filtraciones y escapes, donde el “estallido social” vuelve a *invertir* una mirada insurrecta sobre el pasado reciente.

En esa misma línea, figuramos nuestro análisis en lo oblicuo de esta temporalidad, en su laxitud. Un punto de vista que selecciona fragmentos, orienta la mirada y encuadra las escenas del relato en cuya trama se insertan las imágenes y la producción de memoria en el Chile reciente (Richard, 2017, p.12). Para ello, analizaremos la serie documental del canal Chilevisión titulado *Chile, las imágenes prohibidas* (2013),<sup>3</sup> la película *Imagen Latente* (1987)<sup>4</sup> y el libro de fotografía documental *Chile from within*, de Susan Meiselas, editado por primera vez en Estados Unidos durante el año 1990, para recién ser publicado en español durante el año 2015 – luego de veinticinco años – bajo el sello Gronefot Editorial, bajo el título *Chile desde adentro* (2015), junto a la exposición homónima en el GAM. Dichos materiales de archivo – documentos, filmes, serie documental, entre otros –, confirman la potencia y la insistencia ejercida por la imagen, capaces de perturbar y actualizar el pensamiento en todos los planos (Didi-Huberman, 2006, p. 12).

En perspectiva histórica, el control del espacio público y de los circuitos artísticos y creativos, por una parte, inhibió la creación y la vida cultural del país, pero, por otra, dio lugar a una imaginación contestataria y un horizonte de expectativas e ideales democráticos que creó nuevos y florecientes circuitos culturales. Lo anterior explica que durante el denominado proceso de “apagón cultural”,<sup>5</sup> al contrario de lo que se suele creer, emergieron potentes formas de protesta y resistencia durante la dictadura militar (Montealegre, 2014). Es a raíz de ello que las Jornadas de Protestas iniciadas durante los ochenta están motivadas por los agravios sociales tales como el despojo, la explotación y la violencia al alero de los cambios

3 *Chile, las imágenes prohibidas*, es una micro serie que se visualizó en Chilevisión el año 2013. Bajo la conducción del actor Benjamín Vicuña Mori, se va transitando por las múltiples problemáticas de la dictadura. Sin embargo, el discurso sobre la dictadura, los testimonios de tortura, de los desaparecidos, tienen un contenido que no sitúa políticamente la memoria y el pasado como una necesidad actual del país, a su vez, que no tensiona la injusticia y la impunidad.

4 Película producida, grabada y distribuida bajo la censura de la dictadura, para ser exhibida en democracia recién en 1993.



estructurales provocados por el modelo neoliberal (Bravo, 2017, p. 25).

En consecuencia, con el inicio de las Jornadas de Protesta a nivel nacional, se desarrolló e incentivó entre los sectores de la oposición una cultura política de la protesta urbana, caracterizada por la multiplicación del tejido asociativo; por la recuperación del espacio público y la expansión de las ocasiones para reunirse; por el fortalecimiento de visiones y proyectos alternativos; y por el desarrollo de numerosas actividades culturales y recreativas a nivel local y nacional. Tal como señala Marie-José Mondzain, la capacidad del sujeto para generar imágenes depende de una economía constituyente del deseo, por lo que las instituciones que constituyeron su poder se cuidaron de prohibir las imágenes o de controlar su producción y sus efectos (2020, p. 49).

Así, durante la década de los ochenta, la dictadura cívico-militar cultivó una cuidadosa política de censura sobre las prácticas artístico-políticas, donde si bien los fotógrafos y cineastas pudieron seguir produciendo y creando, aunque de manera limitada y riesgosa, la producción cinematográfica referida a temas de dictadura, se vio reducida al mínimo. Salvo casos excepcionales, como el de la dictadura uruguaya, que desarrolló una política audiovisual, no se produjo cine sobre la dictadura durante la dictadura (Marchesi; Aldo, 2001, p. 9).

En este sentido, la borradura o invisibilización del registro material por parte del aparataje dictatorial, responde a cierta insurrección de una memoria singular – siempre colectiva – que no se deja disciplinar. Así pues, dicha operación implica un modo distinto a la evidencia de un todo y a la accesibilidad plena de los archivos, ya que los dispositivos de enunciación de la cultura contemporánea no borran dichos archivos sino que hacen obsoleta su función (Mutchinick, 2016, p. 46), propiciando una inconsistencia de la memoria que no opera, como en la censura, por borradura del soporte colectivo sino, según lo señalado por Walter Benjamin, por atrofia de la experiencia.

De este modo, la experiencia de la imagen en torno a la dictadura, nos lleva hacia el conflicto del trauma dictatorial. En ese sentido, la investigadora Javiera Medina considera que la desaparición como hecho y trauma extiende sus efectos más allá de la pregunta sobre los restos de los desaparecidos (2018, p. 63). En efecto, se pregunta ¿qué desaparece con la dictadura? Dicha interrogante nos lleva hacia la cuestión respecto de la identidad, pues ¿qué se pierde o cómo se transforma una sociedad con la dictadura? En consecuencia, tal como sostiene Medina, los vestigios, restos, la autocensura, el miedo, en fin, la pérdida de la memoria, será una constante durante la postdictadura o transición chilena (Medina, 2018, p. 171).

En consonancia, tal como sugiere Nelly Richard la secuencia temporal comprendida entre 1990 y 2019, nos sitúa en una temporalidad cuyo trasfondo nos permite ir y venir en una memoria llena de contratiempos: una memoria cuyas consignas – “verdad, justicia y

---

5 Ver Donoso, Karen (2019), Jara, Isabel (2016), Errázuriz, Luis Hernán (2009) o Quijada, Gonzalo (2005).

reparación” – lograron avances pero también sufrieron retrocesos (Richard, 2007, p. 9). De allí que la memoria colectiva esté marcada por el recuerdo traumático de la historia, lleno de intermitencias y sobresaltos, de tachaduras, de resurgencias y nuevas omisiones, de filtraciones y escapes, las cuales encontrarán diversas expresiones culturales para construir nuevas reflexiones sobre nuestro pasado reciente.

En consecuencia, la cuestión del archivo y del acceso a la imagen aparece como fundamental. Por ello, analizamos la problemática del acceso a este archivo específico, lugar donde es posible observar un tránsito desde la “autocensura” o formas veladas de expresión ante el contexto dictatorial, hacia una desarticulación del discurso y del repertorio artístico político de resistencia durante los primeros años de transición democrática, expresada en el cierre de un conjunto de medios de oposición, tales como la revista *Apsi*, *Cauce o Análisis*. Según Richard, la cantidad de fracturas producidas en el Chile post golpe afectó no sólo al cuerpo social y su textura comunitaria, sino a las propias representaciones de la historia (2007, p. 87).

En los noventa, la matriz discursiva de la reconciliación pretendió olvidar la experiencia traumática de la dictadura, lo que tendría como consecuencia la legitimación de la injusticia. También se relaciona con la “matriz de mercado” (Cf. Lillo, 1995), que articula discursivamente progreso, modernización y satisfacción personal en desmedro de las ideologías colectivas. En ese sentido, bajo la perspectiva de Richard, en esta “democracia de los acuerdos” se hace del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizada, su rito institucional, su trofeo discursivo (2017, p. 13). En consecuencia, el discurso democrático terminó por ser la normalización del discurso de la dictadura (supuestamente superado), donde se intentaría inmunizar un cuerpo para permitir el advenimiento de la excepción y hacer posible el orden del *nuevo* Chile, donde se devela una estética de la violencia que se instala por medio de la cotidianidad y en el silencio de la cultura social y política.

En suma, el propósito de este artículo es analizar las imágenes desde la postdictadura, a través del problema del acceso a las imágenes – fotográficas y audiovisuales –, que fueron producidas y prohibidas durante la dictadura cívico-militar y que, no obstante, nos permiten abordar el fenómeno de nuestro pasado reciente, y a su vez, recomponer una forma de resistencia ante el olvido. En efecto, nos preguntamos, ¿cómo operó la potencia de las imágenes de la resistencia, censuradas o saturadas por el exceso de su representación? ¿de qué maneras aportó a la construcción de nuestra forma de mirar aquel pasado, estética y políticamente? Y, por último, ¿Cómo impacta ese archivo en nuestra manera de mirar y activar la escena de las últimas tres décadas, compuesta de filmes, fotografías y expresiones visuales censuradas por larga data? Y, por último, ¿de qué manera las imágenes *que nos quedan* de la dictadura sublevan en su *sobrevivencia* la mirada a partir de la revuelta social de Octubre del 2019?

## La censura y el problema del “no acceso” a las imágenes sobre la dictadura: Imagen Latente de Pablo Perelman

Durante 1987, Pablo Perelman y su equipo de realización, graban en las calles de Santiago el filme *Imagen Latente*, película que tras su rodaje fue censurada por el organismo de defensa nacional de la dictadura,<sup>6</sup> para ser estrenada públicamente tres años más tarde, en 1990. Tal como señala Claudia Bossay, la dictadura chilena mantuvo al cine bajo cautela mediante una fuerte censura fílmica, que en comparación con otros sistemas de censura instalados por las dictaduras del Cono Sur, no censuraban segmentos de cintas, sino que éstas eran aprobadas o prohibidas en su totalidad (2018, p. 2). Bajo esta lógica, películas como el documental *Cien niños esperando un tren* (1988), de Ignacio Agüero, fue calificada para mayores de 21 años, mientras se mostraba en televisión abierta en Europa Occidental.

En este sentido, si bien la asunción a la presidencia de Patricio Aylwin detuvo la tortura y las desapariciones de disidentes políticos, con esta elección no comenzó un período democrático *per se*, si no que se inició un proceso de acomodo y adaptación de los movimientos culturales y ciclos políticos ante una nueva realidad postdictatorial (Transiciones, 2018, p. 17). De esta manera, la década de 1990 no fue un retorno a los modos de representación histórico-políticas que habían en 1970 o en el exilio, sino que lidió con el pasado silenciado “en la medida de lo posible”, tanto en términos económicos, de justicia, culturales como también representacionales.

En este marco, la secuencia inicial del film *Imagen Latente*, propone una atmósfera cinematográfica donde habita una narrativa poética y una búsqueda del espacio político íntimo, para componer una reflexión visual que busca hacer del pasado “*un espejo del presente*”. Desde allí, el protagonista de la película, más que habitar un conflicto, desarrollará un tono autorreflexivo escenificando la búsqueda de respuestas sobre la desaparición de su hermano y la violencia de la dictadura cívico-militar, además de cuestionar la necesidad de su oficio (fotógrafo dedicado a la publicidad), del propio objeto fotográfico y la potencia misma de las imágenes.

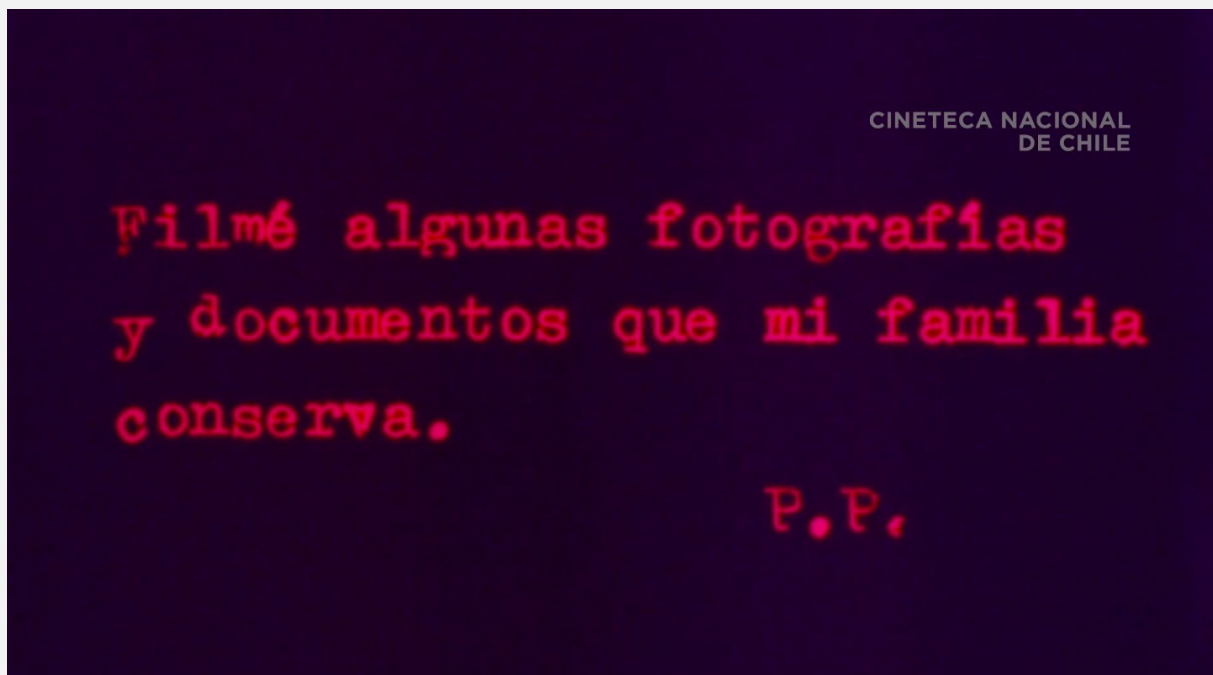
En los primeros minutos de la película, vemos fotografías de marchas y movilizaciones donde aparecen los familiares de detenidos desaparecidos. Luego, suena el andar de una proyectora de cine y se suceden planos de archivo de manifestaciones públicas y rostros de personas comunes demandando sus derechos. A su vez, Perelman, con una dosis de honestidad y puesta en abismo de la ficción, señala en el próximo cuadro: “filmé algunas

---

6 El 16 de julio de 1987, un vocero del Ministerio de Educación anunció el rechazo en segunda instancia del Consejo de Calificación Cinematográfica, por tres votos contra uno, de la apelación presentada por el cineasta Pablo Perelman en favor de su película *Imagen latente*. El argumento fue que la cinta “constituye una versión parcial e interesada de la realidad, que no contribuye al concepto de la reconciliación y promueve la vigencia de la teoría de la lucha de clases”.

fotografías y documentos que mi familia conserva". A través del drama existencial expuesto por el protagonista (Pedro, representado por el actor Bastián Bodenhöfer), se refleja cierta incapacidad o intolerancia a asimilar la historia reciente de un país: calles de un Santiago gris y diálogos que expresan un estado continuo de duelo. Tal como expresa el historiador Enzo Traverso (2007, p. 92), el duelo se condice entonces con el exceso; por una parte, la imposibilidad de suturar los acontecimientos traumáticos, y por otra, la dolorosa deuda que prolonga lo inmanejable.

**Figura 2** – Frame secuencia inicial del film *Imagen Latente* de P. Perelman (1990)



Fonte: *Imagen Latente* (1987-1990), Dir. Pablo Perelman.

De esta manera, *Imagen Latente* pondrá en escena una reflexión sobre la pérdida de memoria y de archivo, ya no desde una mirada pública y manifiestamente política, sino desde un espacio íntimo, de cierto encierro claustrofóbico que anunciará la década por venir. Por ello, el peso que moviliza a Pedro, lo lleva a buscar respuestas sobre la desaparición de su hermano. Vagando por la ciudad, presenciando reuniones políticas, acudiendo a la Vicaría de la Solidaridad, entre otras escenas, el protagonista va encontrando un país silenciado por el miedo: un duelo permanente que se expresa en una serie de imágenes que aún no pueden participar del todo en nuestra elaboración del trauma vivido.

En este sentido, a diferencia del cine de Cristian Sánchez o Raúl Ruiz, donde es

observable una crisis permanente del relato, en *Imagen Latente* encontramos una reflexión sobre la materialidad cinematográfica, abriendo así un espacio donde la narrativa visual se construye como una metáfora de la memoria y del archivo. Si bien Pablo Perelman en una reciente entrevista (realizada por el equipo Fondecyt el año 2023) reconoce que no consideraba la construcción de un archivo visual de la dictadura con el material involucrado en esta película, sí valoraba en la época “los archivos de mis padres, lo que está en *súper 8*, grabaciones de mi familia, las fotos de mi hermano, entonces claro (...) la fotografía está inmersa, la película está inmersa en ese universo de fotos, de miradas registradas” (2023, p. 2).

**Figura 3**



Fonte: *Imagen Latente* (1987-1990), Dir. Pablo Perelman.

Por lo tanto, el repertorio material y afectivo con el que se construye esta película, participa activamente en la construcción del imaginario visual y del repertorio simbólico de la dictadura cívico-militar, pero también de las problemáticas propias de la figura de la memoria y del archivo durante la incipiente transición democrática. En este sentido, Alberto Moreiras (1993) señala que la falta de sepultura será la imagen sin recubrir del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado en una versión transicional. De allí que *Imagen Latente*, desde una mirada retrospectiva, sea una huella, una estela visual del tiempo, que orquestó tiempos complementarios – individuales y colectivos,

entre las prohibiciones de la dictadura y los consensos transicionales, anacrónicos y heterogéneos entre sí – como arte de la memoria.

**Figura 4**



Fonte: *Imagen Latente* (1987-1990), Dir. Pablo Perelman.

En este sentido, la Imagem 4, es una composición de diferentes fotografías de personas desaparecidas, adultos y niños. Una multitud de rostros -rastros-, historias, sonrisas, al mismo tiempo que, recortes, manchas e irrupciones a la imagen con el paso del tiempo. De esta manera, en el análisis propuesto el montaje de retratos nos permite pensar desde la figura de la constelación, presente en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, la medida de un diálogo a través de las imágenes de los desaparecidos/as, de aquellas miradas perdidas en la historia, gestualizando a través de la mano el ejercicio de *pensar la imagen*, de una manera más compleja, rica y decisiva (Cf. Checa, 2010) respecto a la relación propuesta entre estética y política, ficción y memoria en *Imagen Latente*. Así, tal como interroga Didi-Huberman: “¿qué otra cosa debería hacerse ante un genocidio, que no sea la construcción de un archivo, que escondido, enterrado, desperdigado, pueda sobrevivir a la aniquilación de los mismos testigos?” (2007, p. 6), Perelman acoge esta inquietante pregunta a través de la dialéctica

entre olvidar (sepultar el pasado de los cuerpos sin sepultura: recubrir) y recordar (exhumar lo que tapa o vela el pasado: descubrir), para elaborar un discurso visual de las memorias silenciadas por el terror dictatorial.

De esta manera, es a través de un conjunto de fuentes documentales, videos familiares, negativos fotográficos y toques ficcionales de la propia historia narrada, que se articula una especie de memoria-archivo como práctica fílmica que reactiva la materia sensible de los acontecimientos de la propia dictadura y del pasado reciente (la desaparición, la lucha por los DD.HH, entre otras) y, a su vez, logra componer una memoria-sujeto capaz de abrir las representaciones de la transición democrática y las imaginaciones subjetivas de un pasado violentamente roto, desbloqueando ciertos nudos que amarran el trauma colectivo durante la primera década postdictatorial (Richard, 1995, p. 181).

En definitiva, Pablo Perelman compone un filme a partir de un personaje autobiográfico, ni proletario ni burgués, un fotógrafo que no halla lugar en el mundo de la fotografía publicitaria ni en las reuniones de los partidos políticos de la época. En esta película, a momentos oblicua y gris, sin juicios claros, nos permite como espectadores torcer la linealidad ideológica de la "mirada del vencido" (de la dictadura), más allá de la derrota y del triunfo (del golpe y del plebiscito), para explorar fílmicamente las experiencias traumáticas y los pactos de olvido de la transición democrática chilena.

En suma, la selección material y afectiva con la que se construye esta película, participa activamente del imaginario visual y del repertorio simbólico no sólo del devenir ominoso de la dictadura cívico-militar, sino de las problemáticas propias de la memoria y del archivo durante la incipiente transición democrática. De allí que Nelly Richard señale que son aquellas prácticas artísticas y culturales, tales como el cine o la fotografía documental, las que trabajaron por reelaborar los significados más tortuosos de la memoria histórica, re escenificando aquella *imagen latente* en una serie de secuencias ininterrumpidas y fragmentos que permanecen a menudo invisibilizados en los discursos de la reconstrucción democrática (2007, p. 109).

De este modo, la película de Perelman nos permite adentrarnos en un conflicto en relación a la memoria y en su asociación a la censura. Pues esta memoria la podríamos considerar como una memoria prohibida, pese a representarse fílmicamente, una experiencia popular en el sentido que una gran mayoría del país sufrió las consecuencias del horror y tiene en su familia un prisionero político, torturado o un/a desaparecido/a. De esa manera, esta película se convierte en un símbolo de resistencia a los pactos de olvido impuestos durante la postdictadura.

Ahora bien, el carácter sugerente de *lo latente* en la imagen, y por tanto en su relación dialéctica con lo que late en el presente, es un valor que debemos tomar en cuenta. A más de tres décadas de su producción, queda *latente* el duelo y la herida, que sería la composición ontológica de los sujetos que nos encontramos en la postdictadura. Sin embargo, la película nos entrega la posibilidad de la elaboración del trauma y la realización de una lectura necesaria desde el presente hacia las experiencias del pasado dictatorial.

## ***Lo que queda: imágenes supervivientes en la fotografía y en la televisión chilena de las últimas tres décadas***

En su extensa investigación en torno a las imágenes, George Didi-Huberman, comprende a la “la imagen superviviente” como aquella que renace una y otra vez en contextos diferentes, como un pliego iconográfico cuya lectura y reconstrucción se dilata a lo largo del tiempo. Así, con una utilidad por encima de la cronología de origen al funcionar como una “crónica”, la *imagen superviviente* instauro un ciclo que trae el hecho del pasado hacia el presente y lo reconsidera como material dúctil, dispositivo de saber, que descifra al primero – la imagen como crónica – al añadir nuevas perspectivas y modos de contacto con el público. De este modo, compartimos la aguda lectura de Benjamin propuesta por el autor: el único modo real de la existencia del pasado es su sobrevivencia (2013, p. 141).

Desde esta perspectiva, en el contexto chileno de las últimas tres décadas, es posible acceder a la insistencia y al retorno de las imágenes supervivientes a partir de al menos dos producciones visuales: el libro *Chile From Within/Chile desde Adentro* (1990-2015) de Susan Meiselas y VV.AA, y la serie documental *Chile, las imágenes prohibidas* (2013), del canal Chilevisión. En ambas producciones contemporáneas, se dan cita una serie de imágenes, registros documentales, testimonios y entrevistas relacionados con los 17 años de dictadura militar chilena; materiales que permiten abrir una selección de fragmentos que han orientado nuestras miradas y encuadran las escenas del relato en cuya trama se insertan las imágenes supervivientes que han producido buena parte del imaginario visual de la dictadura en nuestra actualidad.

En buena medida, en la fotografía documental de *Chile From Within (Chile desde adentro)* y en las imágenes audiovisuales de la serie televisiva *Chile, las imágenes prohibidas*, el trauma dictatorial aparece como un quiebre, una fisura y un vacío al que se procura proveer de una nueva lectura y mirada. En cierto modo, como ha señalado Ángeles Donoso Macaya, es a través de la repetición de una serie de fotos y videos que enfocan, que muestran los mismos elementos una y otra vez (protestas, violencias policiales, centros de tortura, hornos, fauces oscuras), por donde se cuela lo real (en el sentido lacaniano, a aquello que es traumático, a aquello que se reprime) (Macaya, 2021, p. 179). Esto nos recuerda ineludiblemente a la importancia de la función de la repetición en Freud: la única forma de integrar un evento traumático en el orden simbólico es por medio de su repetición. El evento traumático no puede ser representado: sólo puede ser repetido, tiene que ser repetido (Lacan, 2010, p. 43).

Sin embargo, aquí nos preguntamos, ¿basta sólo la repetición? Y, en este sentido, ¿cómo se han elaborado aquellas imágenes supervivientes del archivo de la dictadura, en nuestra manera de mirar y activar la memoria a través de estas producciones de carácter documental? En primer lugar, cabe señalar que la reestructuración neoliberal de la producción mediática durante los años noventa en Chile, ensombreció la imaginaria no comercial, hasta el punto de que el cine ensayístico se volvió casi invisible, al igual que la clausura de los medios



de oposición.<sup>7</sup>

Así pues, tal como señala Nelly Richard, la consigna chilena de recuperación y normalización del orden democrático, conjuró el fantasma de las múltiples roturas y dislocaciones de la memoria mediante un pluralismo institucional y mediático del consenso oficial, el cual excluyó del proceso la memoria de la disputa – razones y pasiones, traumas y afectos – que habían luchado al interior del proceso de elaboración de su pacto discursivo (2007, p. 134).

En este sentido, durante la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar (1973-2013), se abrió un espacio renovado para la reelaboración y reactivación de las memorias residuales de la dictadura. Tal es el caso del conjunto de registros audiovisuales en formato VHS, Betacam, Hi8 y cine, que componen la serie documental *Chile, las imágenes prohibidas* (CHV, 2013), registros filmados principalmente por camarógrafos extranjeros: franceses, alemanes y otros por documentalistas chilenos, tales como Pedro Chaskel o bien por miembros del colectivo Teleanálisis, como Pablo Salas.

Así pues, bajo la conducción del actor Benjamín Vicuña,<sup>8</sup> dichas imágenes del horror y de la cotidianidad dictatorial, en conjunto a entrevistas actuales con víctimas y testigos de la violencia, tomarían una renovada presencia que activaría los recuerdos individuales y colectivos en un marco común ofrecido por las imágenes, al aparecer en un contexto donde se combina abiertamente realidad testimonial y ficción histórica, buscando conmover la emocionalidad de los telespectadores. En ese sentido, el programa tiene un valor en la medida que “abre el archivo” a través de imágenes que no habían circulado en televisión abierta. Sin embargo, nuestra hipótesis postula que es importante volver sobre estas imágenes, ya que es, a través de una saturación, es decir de un montaje que privilegia el exceso de planos y de repeticiones incesantes de secuencias que exponen el dolor de las víctimas, que terminan paradójicamente banalizando dicha memoria, anestesiando al espectador, en lugar de provocar la mirada crítica correspondiente (Cf. García-Huidobro, 2023).

Aquellas “imágenes prohibidas”, restituyeron lo que señaló Derrida en su texto *Ecografías de la televisión: “no habrá derecho sin derecho de mirada”* (1998, p. 45-46). Por ello, quizá el impacto suscitado por estas imágenes se deba más bien a la novedad de “ver” estos relatos en formatos documentales, puesto que la falta de un tratamiento transparente de los hechos ocurridos durante la dictadura tejió un velo sobre esa parte de la historia para una gran parte de los habitantes de Chile, quienes recibiendo la información filtrada por los medios de comunicación y a merced de las autoridades dictatoriales, impidieron que la población

7 Cabe señalar aquí el auge y composición crítica de la *Revista de Crítica Cultural*, bajo la dirección de Nelly Richard.

8 Actor chileno, ha participado de diferentes películas y series del país, erigiéndose como una “Figura de fama”. Participó de series como *Los archivos del cardenal* (2011), sin embargo, es mayormente conocido por su vida privada y vínculos sociales.

conociera mucho de estos acontecimientos en el periodo que éstos ocurrieron (Castillo, 2012, p. 673).

**Figura 5**



Fonte: *Chile, las imágenes prohibidas*, cap. 2, Estado de Sitio, 1984-1986, CHV (2013).

**Figura 6**



Fonte: *Chile, las imágenes prohibidas*, cap. 2, Estado de Sitio, 1984-1986, CHV (2013).

Sin embargo, las imágenes existen, perduran: se trata de imágenes supervivientes de la postdictadura chilena. Tal como podemos apreciar en la secuencia de Imágenes 5, 6 y 7 en la Imagen 5, se realiza una entrevista a la sobreviviente del Caso Quemados Carmen Gloria Quintana. En las imágenes 5 y 6 se muestra a la víctima en el hospital mostrando sus quemaduras a la cámara, a modo de denuncia. En el montaje propuesto por el programa televisivo, Quintana relata a Vicuña lo crudo de su experiencia y lo complejo que ha sido recordar y contarles a sus hijas lo sucedido. Vemos como se yuxtaponen imágenes de archivo y las imágenes contemporáneas de la entrevista realizada para la serie (2013). Luego, Vicuña comenta: “Es un honor entrevistarte, escuchar tu historia y decirte que eres una mujer fuerte, que eres una mujer muy linda, por dentro y por fuera. Que tienes una entereza y que tienes que estar orgullosa con tus hijas y con el mundo” (min. 76). Este tratamiento del trauma y el dolor, desde el relato y desde la imagen, operan una estrategia de banalización y desactivación política del material de archivo expuesto (García-Huidobro, 2024, p. 95). Este archivo residual de la dictadura, presentado a través del marco televisivo deja de manifiesto una distancia: de un lado, el derecho legítimo de resistir a través de la imagen a las violaciones a los Derechos

Humanos – producidas en dictadura – y por otro, el derecho de acceder a ellas, velado durante más de cuatro décadas hasta su circulación en medios masivos (Gómez-Moya, 2012, p. 18).

**Figura 7**



Fonte: *Chile, las imágenes prohibidas*, cap. 2, Estado de Sitio, 1984-1986, CHV (2013).

De esta manera, tras 30 años de postdictadura, observamos desde nuestro lugar de telespectadores relatos épicos y conmemorativos, protagonizados por actores reconocibles y reconocidos de la televisión chilena. Estas imágenes nos permiten visualizar la disputa del archivo y de la memoria, la discordia del tiempo de obturación de una mirada herida y de imágenes que chocan con el tiempo y reverberan como un acontecimiento en el tiempo. De hecho, como ha señalado el filósofo Giorgio Agamben, la constitución de un imaginario -de un acontecimiento, en último término – está hecho de cenizas, de restos, de huellas que dejaron los campos de concentración – Pisagua, la “Venda Sexy”, el Estadio Nacional, entre otros-, las cuales han reverberado y permanecen en nuestra memoria reciente.

Sin embargo, esta política de transferencias de imágenes “prohibidas” y supervivientes por medio de la televisión, según Cristian Gómez-Moya, denota una telememoria – cimentada en el acto de visión sensible a la distancia –, que intenta situarnos en el terreno retroactivo o

retrovisor de estar ahí – *en el aquí y ahora* –, ya sea en la sensación de miedo como lugar de enunciación, o como una evocación del dolor que transforma la morada del otro en acceso público (Gómez-Moya, 2012, p. 26). De este modo, la estética televisiva impone una conciencia de lo real con predominio del presente, pero de un presente delgado y parcelado (Corro, 2012, p. 88), cuyo espectáculo pujante hoy en día se ha vuelto más habitual: el deseo de ver-por-uno-mismo las pruebas funestas de la catástrofe (Gómez-Moya, 2012, p. 18).

En este sentido, la consolidación telemedial de la memoria de las dictaduras en el Cono Sur, ha significado un nuevo rasgo de progreso público frente a la anomia que conlleva la incapacidad de recordar o bien la mera evocación en el seno privado de lo doméstico. En efecto, la serie *Chile, las imágenes prohibidas*, se sitúa como un referente audiovisual donde los relatos aparecen y se construyen lo suficientemente tarde, abriendo una carrera turística hacia el archivo del pasado reciente (Eltit, 2005, p. 30).

En el otro extremo, las diferentes prácticas fotográficas documentales que emergieron durante la dictadura no sólo sirvieron para condenar la represión, desafiar la censura, contrarrestar las versiones oficiales (léase montajes, encubrimientos, desinformación, entre otros) sobre distintos hechos, sino también para difundir y componer archivos de la resistencia en el espacio público, y continúan teniendo un rol central en la construcción de la memoria de aquel periodo.

En este sentido, *Chile from Within* (1990), muestra un conjunto de 65 fotografías en blanco y negro, realizadas entre 1970 y 1988 por fotógrafos y fotógrafas a lo largo de todo Chile. De este modo, la noción “desde adentro” de esta serie fotográfica, mostraba el cotidiano de un país en dictadura, en escala de grises. La Imagen 8, exhibe de buena forma lo que señala el editor de este libro, E. Douglas, quien señala que estas fotografías “revelan otras formas de mirar y de documentar los conflictos. Para quienes vivían afuera, esta mirada desde adentro ofrecía una perspectiva más cercana, en el sentido de que era una visión íntima de los episodios y sucesos durante la dictadura (Cf. Douglas, 1989).

En el momento de su publicación, y pese al esperanzador resultado del plebiscito, *Chile From Within* evocaba un presente asediado por los traumas del pasado e imaginaba el futuro como un tiempo incierto, todavía acechado por la violencia de la represión y por las sombras que proyectaba el terror cotidiano (Donoso, 2021, p. 314). De esta manera, tal como señala Ángeles Donoso en su reciente libro, *La insubordinación de la fotografía* (2021), la recepción de proyecto *Chile desde adentro* (2015), puso de manifiesto cómo la puesta en circulación y recontextualización en el presente de una serie de fotografías realizadas hace más de cuatro décadas, ayuda a enriquecer debates sobre la memoria histórica del periodo de la dictadura y sobre los límites del pacto transicional, como también la posibilidad de revelar las correspondencias entre el presente de la dictadura y el presente neoliberal (Donoso, 2021, p. 312).

**Figura 8**



Fonte: Chile from Within / Chile desde adentro, Susan Meiselas (1990-2015).

Así, en los casi dos meses que estuvo abierta la exposición de las fotografías que componen el libro en el GAM (desde el 21 de julio al 11 de septiembre de 2015), Chile desde adentro convocó a más de treinta mil personas de diversas edades; hubo aquellos que participaron en o recordaban vívidamente algún evento fotografiado, aquellos que todavía eran niñas o niños durante la dictadura, y otros y otras que aún no habían nacido. El éxito sin precedentes de *Chile desde adentro* (el libro se agotó rápidamente con un número de 2.000 copias) reveló el gran interés de personas de diferentes generaciones y lugares del país por aprender, hablar o reflexionar más sobre nuestro pasado a través de imágenes (Donoso, 2021, p. 318).

De esta manera, el acto político de la mirada recobra su eficacia, al enfrentarse al espacio vacío de la memoria, no sin ambigüedad, pero reivindicando su derecho a ver y a recordar. Este conjunto de fotografías, que hace algunas décadas se registraron gracias a las tribulaciones de miradas violentadas por la desaparición, la violencia explícita, cotidiana en el espacio público, y allanaron el camino para exhortar una incipiente forma de derecho imbricada en algo así como una estética de archivo público. Así pues, tanto *Chile from Within*

(1990) como *Chile desde adentro* (2015) están dedicados a la memoria de los fotógrafos Christian Montecino y Rodrigo Rojas de Negri, ambos asesinados durante la dictadura. En la introducción, De la Parra sugiere que estas fotos son “nuestros fantasmas y nuestras sombras”, y que “sirven como una memoria, una evocación, una nostalgia” y que, por esto mismo, “las fotos nunca dejarán de desarrollarse” (1990, p.13-15).

Ambos dispositivos: fotografía y televisión, proponen diferentes formas de trabajar la imagen. Pese a que ambos formatos presentan la represión, los diferentes casos emblemáticos como Caso Quemados o Caso Degollados o las distintas protestas desarrolladas en la década de los ochenta, sus discursos de memoria difieren ya que elaboran y se posicionan respecto del pasado de manera contrapuesta (Cf. García-Huidobro, 2024). Estas imágenes se desplazan en el imaginario social chileno en diferentes dimensiones (resistencia, vida cotidiana, represión, desigualdad, riqueza, fotografías artísticas, entre otros), logrando capturar y sugerir una imagen documental justa de este Chile durante los oscuros años dictatoriales.

Por otro lado, *Chile, las imágenes prohibidas*, no logra dar cuenta de la profundidad del trauma, de la necesidad de la reparación, ya que la reducción propia a un formato televisivo que busca impactar al espectador, más que hacerlo reflexionar, impide un trabajo con los materiales de archivo que trascienda una cierta dramatización, que se traduce inevitablemente en espectáculo. A su vez, la televisión se ha constituido como un medio de comunicación que validó los discursos de consenso y pacto dictatorial, así, vemos que el modo de abordar las entrevistas realizadas por Vicuña, dan cuenta de un enfoque no sólo superficial en términos de preparación profesional de la temática tratada, si no que, de manera más grave, de una intención de instalar la idea del pasado como archivo, como cuando decimos coloquialmente de un asunto que está ¡archivado! o superado, desactivando su potencia e incidencia en el presente, obstruyendo una vez más, la elaboración del trauma.

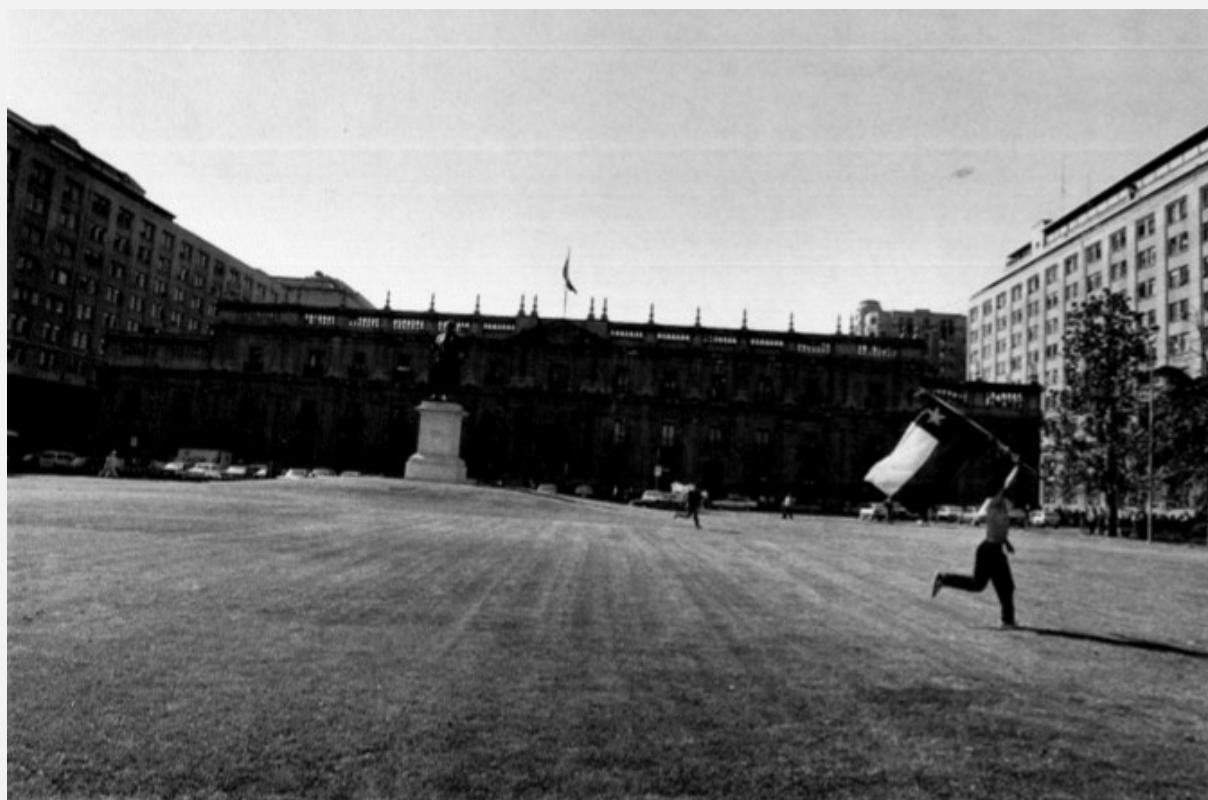
Si pensamos en la circulación de estas imágenes<sup>9</sup> desde el presente, definitivamente la televisión como soporte visual es el artefacto que mayor alcance a la masividad tiene entre los tres. En ese sentido, es importante considerar que como soporte la televisión tiene la capacidad de acercar, comunicar e incluso educar a la población a través de su pantalla. Sin embargo, en Chile, la televisión se erigió como un aparato ideológico del régimen militar, de manera que la herencia que se desarrollará postdictadura se traduce en una mantención de dicha relación entre televisión-pacto de silencio o ley del empate. En ese sentido, incluso durante los últimos seis años de la dictadura, surge un colectivo audiovisual que tuvo como pretensión una “televisión alternativa”, que buscó romper esta barrera visual e ideológica que impuso la TV mientras construía un sujeto neoliberal asociado al consumo.

De esta manera, el neoliberalismo abusa de la imagen, limita en el sentido de la

9 Pensando en todo el *corpus* de imágenes propuesto.

superficialidad, y abusa en la medida del exceso y saturación que opera en la mirada. La memoria es tironeada entre la petrificación nostálgica del ayer en la repetición de lo mismo y la coreografía publicitaria de lo nuevo que se agota en las variaciones del mercado neoliberal (Richard, 2007, p.140).

**Figura 9**



Fonte: *Chile from Within / Chile desde adentro*, Susan Meiselas (1990-2015).

## **Conclusiones: tensiones y porvenir de las imágenes supervivientes de la ditadura**

En conclusión, este artículo no solo buscó indagar en los modos en que el cine y la fotografía en el Chile reciente han aportado a elaborar y problematizar el trauma de la dictadura, sino también en cómo las imágenes nos estimulan a (re) pensar día a día las formas y modos de representar nuestro pasado reciente. Es importante comprender la tensión existente entre las imágenes reproducidas masivamente por la televisión y aquellas más discretas del cine y la fotografía, que componen un sentido diferente al del relato oficial,



establecido. Desde el presente, observamos las diferentes formas de abordar el pasado desde la perspectiva de un *trabajo de las imágenes*, en referencia al diálogo recientemente publicado entre Jacques Rancière y Andrea Soto Calderón (2022), donde los autores remarcan la idea del *proceso de articulación*, lo que significa no situar las imágenes como un enlace junto al discurso, sino observar qué es lo que ocurre en la "arquitectura frágil" de los márgenes posibles que nos entrega la imagen para comprender lo que desean entregar.

En este sentido, en el campo de las de imágenes y del cine, *Imagen Latente* o *Chile From Within*, constituyeron un medio para desafiar y cuestionar aquel archivo truncado, explorando de forma crítica lo que quedó silenciado y fragmentado no sólo durante la dictadura de Pinochet, sino también durante los gobiernos postdictatoriales. En efecto, la "imagen latente" en la fotografía es una metáfora de la memoria y de lo que está presente pero invisible, una memoria que necesita ser revelada y restituida. De allí que esta película se posiciona a contrapelo de la narrativa oficial impuesta por la dictadura, que intentó truncar y controlar la memoria colectiva. Después de la dictadura, la transición democrática implicó un proceso de recuperación y reconstrucción de estos archivos truncados. El cine jugó un papel crucial en este proceso, ayudando a rescatar la memoria colectiva y a confrontar las ausencias y silencios impuestos por la represión.

A su vez, *Chile desde adentro* (1989-2015) es un ejemplo de cómo la fotografía puede servir como un archivo alternativo frente a la truncación deliberada de documentos y testimonios durante la dictadura. De esta manera, la imagen nos enseña que es tal vez en la latencia, en lo intersticial donde podemos componer una memoria donde nos sea posible reflejarnos, como Perseo, para evitar el *shock* de la imagen del horror que nos tetaniza y desarma, como postula De la Parra acerca de las fotos *de Chile from Within*: "es nuestro álbum familiar más secreto" (1990, p. 13). Frente a esta constatación de lo siniestro propuesta por el psiquiatra frente al álbum de fotografías de este período oscuro que no pasa, otro es el relato de *Chile las imágenes prohibidas* (2013),<sup>10</sup> que busca impactar y encandilar al espectador, pero sobre todo apaciguar y adormecer las exigencias de reparación y justicia defendidas por los testigos.

De allí que la imagen sobreviviente de la dictadura corre el riesgo de su desactivación política o su uso tendencioso, lo que equivale en ambos casos a dejar "el pasado en el pasado", con su correlato de bucle histórico y la consecuente crisis actual del régimen de historicidad (Rousso, 2018, p. 21). Conmemorar el Golpe 50 años después, deja en evidencia las múltiples heridas del recuerdo, pero, sobre todo, la desgarradora realidad de la injusticia y la impunidad. Estos dos elementos, provocan la crisis de la identidad social de una gran mayoría de Chile, que ve quebradas sus historias personales, familiares y colectivas.

Como en *Estética de la fotografía* de François Soulages la imagen fotográfica sigue reproduciendo su característica indicial original, su clivaje entre la pérdida y el resto -lo que queda-, única y reproducible infinitamente, pero son otras las trampas que la acosan en sus nuevos modos de producción, circulación, recepción, almacenamiento, etc. En palabras del cineasta Alexander Kluge, "un proyector no proyecta sólo luz 24 veces por segundo, sino la

misma cantidad de oscuridad". La imagen latente previa a la fotográfica, o la dosis de oscuridad necesaria para *ver* la imagen en movimiento, es una metáfora de las imágenes que esperan para ser reveladas, pero aún reveladas esas imágenes son susceptibles de ser trabajadas, y ese trabajo implica condiciones de lectura, de crítica, de emancipación de las miradas y los sentidos. Volviendo a nuestro epígrafe: "El índice histórico de las imágenes no solo dice que pertenecen a un tiempo determinado; dice sobre todo que vienen a ser legibles en una época determinada" y Lezama Lima (1981) en su texto *Imagen y posibilidad*, que "la imagen es la causa secreta de la historia".

Invertir la mirada es mirar la historia al revés, en el reflejo, no para escapar del horror, sino para *enunciarlo* con la voz temblorosa de la imagen.

## Referências

BRAVO, Viviana. *Piedras, barricadas y cacerolas: Las jornadas nacionales de protesta. Chile, 1983-1986*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2017.

BOSSAY, Claudia. *La memoria en el cine chileno de la década de 1990*. Santiago de Chile: Campo contra campo, 2018. Disponible en: <https://campocontracampo.cl/textos/5>. Acceso en: mar. 2023.

CASTILLO, Ana María; SIMELIO, Núria; Ruiz, María José. La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España. *Comunicación*, Sevilla, n. 10, v. 1, 2012.

CORRO, Pablo. *Retóricas del cine chileno*. Ensayos con el realismo. Santiago de Chile: Cuarto Propio; Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica, 2012.

CHECA, Fernando. *Atlas mnemosyne de Aby Warburg*. Madrid: Akal, 2010.

DE LA PARRA, Marco Antonio. *Chile desde adentro*. Gronefot-LOM, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Ecografías de la Televisión*. Entrevistas filmadas. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges; CHÉROUX, Clément; ARNALDO, Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Historia del Arte y Tiempo de los Fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DONOSO, Ángeles. *La insubordinación de la fotografía*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2021.

GARCÍA, Luis Ignacio. *Políticas de la memoria y la imagen*. Ensayos sobre una actualidad político-cultural. Santiago de Chile: UCH, 2011.

DOUGLAS, Lee E. (Org.). *Fragments from a Conversation: Making of This Book*. Spring / Summer, 1989. Exchanges between Susan and Chilean Photographers: Alejandro, Álvaro, Claudio, Héctor, Helen, Marcelo, Óscar, and Paz. In: MEISELAS, Susan (Ed.). *Chile from Within*. New York: W. W. Norton, 1990.

ELTIT, Diamela. La memoria pantalla (acerca de las imágenes públicas como políticas de desmemoria). *Revista de crítica cultural*, Santiago de Chile, n. 32, p. 30-33, nov. 2005.

GARCÍA-HUIDOBRO, Almendra. *La construcción visual de la memoria. Imágenes de la violencia en la postdictadura*. 2024. Tesis (Magíster en Historia del Tiempo Presente) – Universidad Austral de Chile, 2024.

GOMEZ-MOYA, Cristian. *Derechos de mirada*. Arte y visualidad en los archivos desclasificados. Santiago de Chile: Palinodia, 2012.

LACAN, Jacques. *El seminario. Libro 11*. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 2010. [1964].

LEZEMA L, J. *Imagen y posibilidad*. Havana: Letras Cubanas, 1981.

LILLO, G. El cine y el contexto político-cultural en el Chile de la posdictadura. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, p. 31-42, 1995.

MEDINA, Javiera. Cine y archivo: Del archivo como fuente al archivo como producción. In: *La mirada insistente*. Repensando el archivo, la etnografía y la participación en el documental contemporáneo. Quito: Abya Yala, 2018.

MEISELAS, Susan (Ed.). *Chile desde adentro*. Santiago de Chile: LOM Ed., 2015.

MEISELAS, Susan (Ed.). *Chile from Within*. New York: W. W. Norton, 1990.

MONDZAIN, Marié-José. La imagen entre procedencia y destino. In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar la*

*imagen*. Santiago de Chile: Metales Pesados: 2020.

MARCHESI, Aldo. *El Uruguay inventado*. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario. Ciudad de México: Trilce, 2001.

MONTEALEGRE, J. Cenizas de la memoria: testimonio sobre censuras, autocensuras y desobediencia. *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, n. 6, 2014.

MOREIRAS, Alberto. Postdictadura y reforma del pensamiento. *Utopia(s), Coloquio Organizado por el Ministerio de Educación*. Santiago de Chile, 1993.

MUTCHINICK, Melissa. Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad. *Arkadin*, n. 5, p. 44-55, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *El trabajo de las imágenes*. Conversaciones con Andrea Soto Calderón. Buenos Aires: Casus Belli, 2022.

RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

ROLNIK, Suely. Furor de archivo. *Revista colombiana de Filosofía de la Ciencia*, v. I, n. 18-19, 2008.

ROUSSO, Henry. *La última catástrofe. La historia, el presente, lo contemporáneo*. Santiago de Chile: Dibam, 2018.

SCHWARZBÖCK, Silvia. *Los espantos: estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2016.

SOTO CALDERÓN, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.

SOTO CALDERÓN, Andrea. *Imaginación material*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2022.

SOULAGES, François. *Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Visuales de Chile, nov. 2009.

URRUTIA, Carolina; FERNÁNDEZ, Ana. *Bordes de lo real en la ficción: cine chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.