

EL ENFOQUE IMPOSIBLE REENMARCAR LA MEMORIA DE LAS DESAPARECIDAS

THE IMPOSSIBLE FOCUSING
REFRAMING THE MEMORY OF THE MISSING WOMEN

MARÍA CECILIA SÁNCHEZ

Dra. en Filosofía

Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile

mariacecilia.sanchez@uacademia.cl

<https://orcid.org/0000-0002-9543-9264>

*Artículo recibido el 07 de junio de 2023;
aceptado el 10 de julio de 2023.*

Cómo citar este artículo:

Sánchez, M. (2023). El enfoque imposible. Reenmarcar la memoria de las desaparecidas. *Revista Palabra y Razón*, 23, pp. 27-40. <https://doi.org/10.29035/pyr.23.27>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

RESUMEN

A partir de una mirada estético-política, examino la representación de la desaparición política en el marco de la dictadura chilena. Tal reflexión asume el punto de vista de la diferencia sexual al momento de problematizar la retórica de una foto de Paz Errazuriz, aquella que figuró en algunos medios de comunicación bajo el nombre *Viuda*. En octubre de 1985, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld consiguen insertar dicha foto en revistas como *Análisis*, *Apsi*, *Cauce* y el diario *La Época*, ello ocurre como parte de una acción de arte, cuyo propósito es evocar el drama de los desaparecidos mediante el enfoque del rostro de la viuda de un poblador muerto en 1983. El problema es que al reflejar al desaparecido varón desde el rostro de su pareja, esta foto desconoce la existencia de las mujeres desaparecidas. De este modo, la escena visual de la foto lo que hace aparecer es una disputa por el sentido político de la memoria desde la diferencia sexual.

Palabras claves: foto / enfoque / desaparición / diferencia sexual / espejo

ABSTRACT

From an aesthetic-political point of view, I examine the representation of political disappearance in the context of the Chilean dictatorship. Such reflection assumes the point of view of sexual difference at the moment of problematizing the rhetoric of a photo of Paz Errazuriz, the one that appeared in some media under the name *Viuda (Widow)*. In October 1985, Diamela Eltit and Lotty Rosenfeld managed to insert the photo in magazines such as *Análisis*, *Apsi*, *Cauce* and the newspaper *La Época*, as part of an art action whose purpose was to evoke the drama of the disappeared by focusing on the face of the widow of a settler who died in 1983. The problem is that by reflecting the missing man from the face of his partner, this photo ignores the existence of the missing women. In this way, the visual scene of the photo is a dispute over the political meaning of memory from the point of view of sexual difference.

Keywords: photo / approach / disappearance / sexual difference / mirror



CADA, Colectivo Acciones de Arte
Viuda, 1985
Impresión digital sobre papel fotográfico
38,5 x 28 cm
Fotografía de Paz Errázuriz
Cortesía de Fundación Engel

1. Citar al desaparecido desde el rostro enfocado de su viuda

Voy a referirme a un dilema que no ha dejado de inquietarme desde el período de la dictadura hasta hoy. La conmemoración de los 50 años del Golpe Militar de 1973 me parece una fecha significativa para resignificar o reenmarcar la singular e injusta situación de las mujeres desaparecidas y ejecutadas durante este cruel período. Como parte de esta conmemoración, examino una foto que circuló en el período de la dictadura, cuya característica es la de ser visual y discursiva. Se trata de una foto de Paz Errázuriz, quien enfoca el rostro de la viuda de un poblador. Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld consiguieron insertar dicha foto en las revistas *Análisis*, *Apsi*, *Cauce* y en el diario *La Época*, haciéndola circular bajo la palabra

‘Viuda’. Esta inserción es parte de una acción de arte efectuada en el mes de octubre de 1985 a nombre del CADA (Colectivo de Acciones de Arte). A nivel discursivo, el texto que acompañó a la foto es el siguiente: “Mirar su gesto extremo y popular. Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. Entender a un pueblo” (Eltit, 1985, p. 30).

A continuación, expongo por qué esta foto genera angustia, al menos a mí. La foto explicita, sin grandes mediaciones, que lo exhibido es un duelo por el esposo desaparecido, debido a que alguien se muestra, la viuda, y alguien no se muestra, su pareja. Hasta ahí se cumple el propósito de la foto: citar al desaparecido a partir de la viuda. En mi opinión, en este mecanismo de la cita se instala el dilema al que quiero aludir, ya que hay algo que flota en la foto, pero no se muestra y tampoco se cita. A mi juicio, sin proponérselo, la foto es portadora del duelo imposible por las desaparecidas, sumidas en un tipo de anonimato que se mantiene hasta hoy. Es decir, no las lloramos porque ni sus vidas ni sus muertes son aprehendidas, ni siquiera como “vida precaria” (Butler, 2010). Por esta razón, me parece muy lúcida la consideración de Butler de referirse al cuerpo como “ontología corporal” (p. 15), pues este siempre está entregado a otros/as desde que nacemos hasta después de muertos/as (como es la situación a la que me refiero). Discutimos, entonces, con la noción de un cuerpo propio, ya que el cuerpo siempre está expuesto en una suerte de entrega sujeta a daños.

En el examen que quiero desarrollar acerca de la escena espectral en la que nos implica la foto, parto por el problema del enfoque. Desde ya informo que no soy fotógrafa, aunque en cierto modo todas/os lo somos. Como aficionada, puedo decir que enfocar es centrar un objeto, pero la foto mencionada tiene un foco equívoco que cuesta identificar. En relación al rostro enfocado, *La cámara lúcida* de Barthes (2005) nos ha familiarizado con dos formas de percibir las fotos que nos importan. Por una parte, el *punctum* es una palabra latina que refiere el efecto de inmediatez de una alteridad de la imagen, un indicio que nos afecta emocionalmente porque nos pincha. A la vez que, con el *studium*, la fotografía se ofrece como un material de desciframiento o explicación de la intencionalidad de su punto de mira en un contexto cultural. Como semiólogo, Barthes desconfía de toda evidencia visible, acusándola de naturalizar un poder. Pero, desde una mirada ‘salvaje’, lo que prevalece es la inmediatez. ¿Qué puede decirse de la foto *Viuda*, por así llamarla? ¿Acaso tiene la potencia de la inmediatez, o sea el *punctum* según es definido por Barthes? O bien, ¿más que visibilidad sensible tiene la potencia de una lectura que se sirve de la presencia del rostro femenino al modo de una letra? Si es así, ¿podría tratarse de un cuerpo no presente, pero narrado? Algo de eso hay, ya que la foto da para hablar tanto de *studium* y de *punctum* (2005, pp. 57-60). Si se la observa emocionalmente, se aprecia el

inquietante rostro solitario de la foto, evidenciado desde la palabra ‘viuda’, debido a que las palabras del pie de página la dividen en dos partes para señalar el drama de los desaparecidos. En mi caso, la *punzada* que me afecta es que en el espacio aludido se reconoce al desaparecido y no a la desaparecida. Falta del todo el reconocimiento o el sufrimiento por ellas. Con todo, la foto tiene una intencionalidad. En la entrevista que le hace el periodista de la revista *Cauce*, Ernesto Saúl, a Diamela Eltit, se dice que el grupo CADA se propuso:

[...] invertir los parámetros funerarios que ha habido en los trabajos de arte (rostros de muertos y desaparecidos) al llevar el rostro de una mujer viva. Y segunda cosa fue que a esa mujer viva se le pone el rótulo de ‘viuda’, que es una cosa muy fuerte en Latinoamérica, que es una de las cosas atávicas que aporta una serie de significaciones (Eltit, 1985, p. 30).

En la misma entrevista, Eltit agrega que el rostro de la foto “apela a un rostro latinoamericano, rostro muy nuestro, popular y social, que nos pertenece a todos” (1985, p. 30). Debe subrayarse, entonces, que el cometido político de esta foto es hacer patente la existencia de los desaparecidos en los medios de comunicación, pues, por lo general, se negaban o se los tachaba de ‘presuntos’ o de hipotéticos desaparecidos; suerte de artilugio de los medios que apoyaban y apoyan hasta el día de hoy la dictadura. Como una cita de la muerte, ‘la muerte a través de la vida’, la foto mencionada tiene la virtud de invertir el efecto de ausencia que produce el rostro de los desaparecidos, a quienes se les aprecia desde la espectralidad de una fotocopia desvaída. A diferencia de las fotos fotocopiadas, el retrato de la *Viuda* muestra una presencia: un rostro femenino que tiene la responsabilidad de invocar una ausencia: su pareja o marido desaparecido. Podría decirse que la foto juega con una de las claves de la lingüística: el significante representa o remite a un significado. Asimismo, pareciera que esta foto también nos enfrenta a dos lenguas y a dos significados articulados por un anverso y un reverso que, de paso, remite a la relación refleja entre un hombre y una mujer.

Me interesa advertir que, desde la diferencia sexual, la foto descrita es equivalente al baile de la ‘cueca sola’; variante del baile tradicional ejecutado por mujeres parientes o esposas de los desaparecidos a modo de un duelo nacional, siendo instaurada por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en 1978. En esta figuración, es una mujer la que, al bailar sola un baile de pareja, se muestra en el lugar de quien sobrevive portando la foto del desaparecido evocado. Irónicamente, esta soledad es referencial; está destinada a resaltar el lugar del desaparecido casi como una emanación el hombre único de la historia universal, que borra por completo

a las desaparecidas. Una variante de la 'cueca sola' es bailada por Francisco Casas y Pedro Lemebel, integrantes del colectivo las *Yeguas del Apocalipsis* en la Comisión de Derechos Humanos, el 12 de octubre de 1989 (López, 2018, p. 217). Esta vez, el baile se realiza sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos. Este es el único caso en que se trató de desplazar el reclamo por los detenidos-desaparecidos incluyendo a homosexuales y asesinados a lo largo del continente, pero aun así no se habló de las desaparecidas.

Si volvemos a la foto, por una parte, se aprecia a la viuda como el signo del otro que no está; aunque, por otra parte, al operar como el signo de un desaparecido varón, el rostro femenino se imposibilita para representar, encarnar o siquiera aludir a una desaparecida, puesto que no se concibe la existencia de viudos ni en la foto ni en la cueca. Admitamos, que si esta foto se comentara hoy no se le podría dejar pasar el peso que tiene en la foto la heteronormatividad y la concepción tradicional de la familia. A propósito del efecto de borradura que opera en la foto, debe recalarse que sí hubo desaparecidas durante la dictadura,¹ pese a que la foto de la viuda y la cueca sola subrayan únicamente la ausencia masculina. El texto añadido a pie de la foto permite desenfocar la escena frontal del rostro de la mujer para reacomodarla en un foco ausente.

Así presentado el dilema, reitero que busco problematizar el modo de la representación estético-política de una de las mayores catástrofes ocurridas en Chile, cuyo cometido fue ponernos enfrente de la escena del crimen de los desaparecidos y desaparecidas a causa del Golpe Militar de 1973. No olvidemos que la presencia/ausencia de la foto y la del baile de la cueca en solitario relatan el paso que va de la vida a la muerte. Si toda foto muestra un cuerpo que ha sido, esta foto es especialmente fantasmal, ya que uno de los cuerpos (el masculino) lo es doblemente, pues al momento de tomar la foto había dejado de existir como para ser alcanzado por la impresión mecánica que se usaba en ese tiempo.

2. Los vivos y los muertos. Entre la luz y la oscuridad

En el caso de la política y su relación con el espacio público, Hannah Arendt ha establecido varias ecuaciones entre luz e inmortalidad y su contraste metafórico entre oscuridad y muerte; equivalencias usadas para referirse a cuerpos que brillan (los políticos) y a cuerpos oscuros, cuyo lugar

¹ Hay sitios que dan cuenta de 72 desaparecidas y 118 ejecutadas. Ver de Del Solar Benavides, A. (s/f). <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/monumento-a-las-mujeres-victimas-de-la-represion-politica>. En otros documentos se habla de 135 mujeres desaparecidas, detenidas o asesinadas, lo que equivale al 6% de todos los desaparecidos. http://www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_mujeres/MSmovmujeres0004.pdf

de circulación se circunscribe a la esfera privada, en el sentido de que sus actos se encuentran privados de luz y, por lo tanto, de sentido. Para Arendt (2001), estar vivos, pero ‘muertos para el mundo’ supone no ser ‘alguien’ en el mundo, no tener iniciativas (p. 201), en definitiva, no aparecer en público. Si volvemos a la foto y la examinamos desde la perspectiva política de la visibilidad arendtiana, resulta paradójico constatar que el rostro visible es uno no- político, porque es una mujer que refiere a su pareja; más bien está vivo en términos de la vida animal (*zoé*), según la línea divisoria que la autora establece entre la esfera doméstica y la supervivencia animal y la vida buena o política como vida propiamente humana. Por lo mismo, es una ‘máquina’ o ‘animal’ equivalente a un esclavo o trabajadora sexual, pero ella misma no sería humana, pues forma parte del humanismo que inventa lo humano según normas excluyentes, nos diría Preciado (2019, p. 125). Si este rostro llega a entenderse de modo político, se debe a que asiste a otro que no es visible. En este sentido, la *Viuda* es semejante a la María Magdalena del cristianismo, quien alcanza algo de la santidad de Cristo debido a que lo asiste en su muerte. De ser así, en el registro de las categorías de Arendt, la viuda no pasa de ser un ‘qué’ silencioso en vez de un ‘quién’ o ‘alguien’ que se revela en su aparecer (Sánchez, 2015, pp. 23-26). Lo curioso es que la viuda no está sola; acompaña a su marido, revelando su condición de muerto político en la desdichada trama de la dictadura. Por este motivo, él pasa a ser uno de esos seres únicos que logra reponerse del anonimato. No obstante, ¿qué pasa con ellas y sus respectivas singularidades? Sabemos que la foto hace aparecer al otro, pero ¿quién devela su lugar vacío?

Cabe recordar que para Arendt habitar una trama política supone un nacer político que singulariza a ‘alguien’ sobre la base de un acto, pero también consiste en producir una historia que se registra en documentos y monumentos. En este último caso estamos hablando de ‘obras de arte’ (Arendt, 2001, p. 208), pero no porque se es productor de su propia vida, sino porque alguien revela la acción del otro. En este caso, la *Viuda* deja ver la desaparición del marido y el marido la hace ver como viuda. ¿El hacedor de esta obra quién es? No es ninguno de ellos, pues se trata de la historia que quiere contar el CADA, revelando de paso al autor invisible tras la escena, que en este caso es la dictadura. Si seguimos el hilo de lo que señala Arendt, cuando una obra de arte releva un hecho o acontecimiento lo que se busca transmitir es el significado de este, en especial el significado de un drama, de manera análoga a como el coro de la tragedia griega corre el velo de un entramado político. Sin embargo, en la trama entre la viuda y el marido hay alguien que se queda aislado o expuesto al olvido.

De todos modos, no puede desconocerse que en la publicación de esta foto hay una grandeza enorme, porque no se trata de un arte de galería. Eltit

lo aclara cuando sostiene que esta foto aun siendo la poética de la tragedia de la desaparición, pasa a ser masiva y colectiva al ser un inserto en un medio de comunicación. Eltit indica: “Por ejemplo: su gesto ‘extremo y popular’ tiene un sentido poético. Pensamos en ‘extremo’ por su sufrimiento, pero a la vez entra en tensión con la fotografía”, debido a que lo popular es “lo masivo y colectivo de esa vida extrema” (1985, p. 31). Gracias a su masividad, esta foto lleva un pie de página que la vuelve legible. Si reparamos en este aspecto discursivo concordamos con Susan Sontag, citada por Butler (2010, p. 99), quien en *On Photography* hace ver la necesidad de un pie de foto que ayude a interpretarla, debido a la parcialidad de cada foto.

3. El rostro femenino como metáfora- espejo-cristal-hyle

En lo que sigue, quisiera detenerme en el mecanismo estético de la foto, ya que las realizadoras de la Acción de Arte señalan que la foto *Viuda* es una fotografía artística. Con el propósito de examinar lo artístico de la foto cito primero al filósofo y ensayista español José Ortega y Gasset (2007), quien se propuso revelar las ambigüedades de lo mirado o enfocado por un yo vidente de modo fenomenológico. Ortega y Gasset quiere resaltar el subjetivismo ingenuo en el que cae la relación sujeto/objeto, dado que el objeto visualizado es parte de un yo que tiende a ignorarse como yo. Cuando comenta las características de un objeto estético en parte repite el escrito de Heidegger *El origen de la obra de arte*, ya que Ortega y Gasset pasa de la consideración de la presencia corpórea o cosística de la obra a la peculiaridad del objeto estético en tanto que intimidad. Con todo, se aleja de Heidegger, especialmente cuando compara a un objeto estético con un ‘cristal’, aproximándose a la tradición de la mirada del *cogito*. La esencia de un cristal, dirá, “es mirar a través del cuerpo cristalino” (2007, p. 139). Es curioso, pero, a juicio de Ortega y Gasset, en el objeto estético se daría esta condición: hay cosas que nos permiten ver a través de ellas cuando nos sirven de tránsito hacia otras. En este punto exclama: “¡extraña misión de humildad!” (Ortega y Gasset, 2007, p. 139). Esta situación de humilde tránsito rápidamente la adscribe a las mujeres al citar una expresión de Cervantes referida a lo femenino: ‘un cristal transparente de hermosura’. Así, llega a decir que las mujeres, tanto en lo corporal como en lo espiritual, parecen condenadas a ser tránsito hacia otros seres: al amante, al hijo y, agrego por cuenta propia, al hermano --como en Antígona de Sófocles. Por lo mismo, negación de sí mismas. En este sentido, Ortega y Gasset fija la identidad de las mujeres a partir de su condición de ‘transparencia’, equivalente a la posición metafórica de un objeto estético. Si esto que establece Ortega y Gasset es así estamos lejos de que la *Viuda* muestre su ‘propia cara’, como indica el título de la entrevista a Diamela Eltit en la revista *Cauce* (1985, p. 30). Al contrario, la *Viuda* es un humilde tránsito o reflejo hacia lo mirado por la vía de un *tropo* como la metáfora.

Bien sabemos que la metáfora es un cuerpo espectral que nos empuja a otro mundo u objeto puesto que cumple un servicio de traslado. Si volvemos a la foto en cuestión, nos encontramos con este mecanismo: la imagen de la mujer anónima se encuentra en tránsito: es una suerte de plasma o reflejo que, por su condición de metáfora, refiere la desaparición del ausente. Su imagen es, entonces, la de una no-identidad. Así, pese al enfoque de primer plano de esta mujer, la imagen se encuentra desenfocada, debido a que cumple la función de una transparencia. Según la formulación de Eltit y Rosenfeld, se necesita que ella desaparezca o que sea transparente para hacer aparecer la intimidad de la desaparición del otro. Justamente, por este encargo o misión es que esta fotografía debe ser cuestionada desde la diferencia sexual.

He citado a Ortega y Gasset y su concepción del arte para hacer ver sus trasnochadas categorías sobre la diferencia sexual. Eltit y Rosenfeld sostienen un feminismo avanzado, pese a que en esta foto se les escapa su adhesión, quizás inconsciente, al modelo del reflejo que Luce Irigaray cuestiona por formar parte del falocratismo del estadio del espejo de Lacan. En su libro *Espéculo de la otra mujer* (2007), Irigaray es crítica de categorías tales como Todo, Uno, Mismo, Espíritu, debido a que son conceptos totalizantes que al proponerse universalizar al género humano hacen desaparecer la diferencia sexual. Con respecto al pensamiento de Platón, pone en entredicho la 'luz' y el 'sol', usualmente asociadas a la razón. Igualmente, la 'caverna' o 'cripta' las entiende como metáforas del cuerpo femenino y también como lugares de encierro de las mujeres, según puede leerse en *Antígona*: la conocida obra de Sófocles citada a menudo por Irigaray. El contraste entre la luz y las sombras es importante para entender su rechazo al ocularcentrismo, debido a su parentesco con el falocratismo. ¿Qué tiene que ver este parentesco con el estadio del espejo de Lacan? Primero, habría que señalar que Irigaray vincula el planteamiento de Lacan y Freud, desde los cuales las mujeres son definidas por sus carencias en contraste con la presencia del pene en los hombres. En el caso del yo, es por medio de un espejo que reafirmo cuanto valgo. En esta duplicación especular las mujeres son el espejo que devuelve una imagen de la valía de un hombre, quedando absorbidas como 'lo mismo'. Una de las soluciones que propone Irigaray es pasar al otro lado del espejo como en *Alicia en el país de las maravillas*, es decir, resistirse a ser ese reflejo y habitar ese otro espacio que denomina "Mystérique", combinando el misterio con el "hablar histérico" del síntoma (Irigaray, 2009, p. 101). Si volvemos a la foto, podemos apreciar el melancólico rostro de la mujer viuda haciendo de espejo, es decir operando como un cristal metafórico, tal como define a las mujeres Ortega y Gasset, certificando que la economía de la foto es especular.

Bajo esta economía, bien vale la pena considerar también la perspectiva de Walter Benjamin, para quien la tecnología reproducible, si bien acrecienta el poder humano, también es un arma que vuelve 'quebradizo al cuerpo humano', además de darle un valor de culto cuando es alcanzado por el 'ojo artificial' (Buck-Morss, 2005, p. 211). En el caso del cine, se grafica muy bien hasta qué grado el camarógrafo traspasa el cuerpo al operar sobre este como un cirujano que lo interviene con su cámara (Benjamin, 2003, p. 80). En el caso de los desaparecidos, se puede aseverar que la foto los presenta quebrados; sobre todo a quienes los representan y pasan a ser una materia o *hyle* traspasable para llegar a un significado.

4. Hablar o gritar: el problema de la igualdad

Si desciframos o vemos la foto a partir de la perspectiva aristotélica de Jacques Rancière (2005), que le permite unir arte y política, habría que decir que esta foto evidencia el modo en que la comunidad hace ver su división, puesto que cobra cuerpo un cuerpo ausente en la esfera de lo sensible, en donde se lucha por pasar de una aritmética vulgar a una geometría de la igualdad, denegada en ese momento de la dictadura. La mujer, en este caso, la *Viuda*, ¿es el signo de la igualdad? En el caso de la foto, el desaparecido encarna el derecho a formar parte de lo visible y no la mujer que comparece como viuda y menos quienes no son representadas por este signo o signifiante. Habría que decir, entonces, que las desaparecidas quedan "fuera de la cuenta" y de la visibilidad. Rancière reconoce que siempre habrá identificaciones imposibles, ya que algunas que no consiguen cobrar cuerpo. Así, la alteridad se hará ver por lo general bajo nombres impropios, puesto que no es la identidad la que está en juego. Por analogía a la división que establece Aristóteles entre lenguaje y grito en su *Política*, habría que decir que en la foto el desaparecido 'habla' a través del rostro de la viuda para comparecer en el espacio común; en cambio, las desaparecidas no representadas sólo 'gritan' de modo ininteligible (Rancière, 2014, p. 100).

Además del 'grito', que es la forma de quedar fuera de lo político en un modo del habla política y, por extensión, de lo visible, los textos de Rancière ofrecen una cierta posibilidad de salvar a las desaparecidas de su fuera de escena. Me refiero a la manera en que el autor entiende lo 'anónimo' (2005, p. 83), ya no como sustancia, sino como una forma de subjetivación que también forma parte de la representación artística. Bajo la figura del anonimato entiende al plebeyo y al proletario, quienes no tienen nombre o no lo transmiten a la historia. Se trata de enunciaciones colectivas de personas sin historia que ni siquiera buscan hacerse reconocer. Semejante al desdibujamiento de la elite durante la Revolución Francesa, el anonimato también está en Flaubert, quien escribió libros sobre 'nada' con la lengua

de ‘vidas silenciosas’, según ocurre con *Madame Bovary* (Rancière, 2005, p. 85). Este devenir-anónimo tiene su propia estética en la que el muerto, la muerta o desaparecida se resiste a ser tapada con tierra o desaparecer en el mar.

5. Reenmarcar la memoria

A propósito de la pregunta por la cuestión del marco o del enfoque y las decisiones que conlleva, me aproximo ahora al subtítulo de la entrevista de Diamela Eltit, que el periodista tituló *Reconocer su propia cara*. Curiosamente, en la foto no hay una mujer que tenga una cara propia, más bien la viuda ‘presta su cara’, sin calzar en modo alguno con ese gesto que reconocemos como dar la cara sustentada en un yo autosuficiente. Por este motivo, esta cara es precaria, es un ‘rostro extremo’, como indica el pie de foto. Si esta mujer es precaria, mucho más las desaparecidas, quienes en modo alguno son aludidas en la foto y ‘brillan por su ausencia’, según una conocida expresión que se ajusta bien aquí.

¿Habrá que esperar o reenmarcar el problema, según establece Butler (2010) a propósito de las vidas precarias cuya vida o duelo depende de otros? Bien sabemos que los cuerpos jamás se enmarcan en un sentido pleno, pero es la política de la escritura o la política de la *praxis* de la visualidad la que debe interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Si arte y política son una forma de relación, puede decirse que hay más o menos política en una imagen según se consiga captar no la presencia, pero sí la memoria de quien salió de la escena del mundo por medio de la violencia. Queda abierta entonces la posibilidad de un reenmarcamiento de los derechos humanos para hacer salir a los afectados de los lugares sombríos de ciertos modos de formas visuales empleadas en la esfera del arte; me refiero a los procedimientos que privilegian un médium metafórico al que se le expropia su lugar.

A modo de una muy provisoria conclusión, si de la diferencia sexual se trata, propongo problematizar toda imagen que refleje a otra porque termina en lo ‘Mismo’, es decir, en un patriarcado que devalúa un reflejo para privilegiar a otro. Sin embargo, también discrepo con Irigaray en su propuesta de convertir a las mujeres en una opacidad irrepresentable, pese a que lo puramente visual no es confiable en el caso de las mujeres si se las mantiene en el ‘régimen escópico’ del reflejo (Jay, 2007). Si políticamente se considera el aparecer de la singularidad política por sobre la simple visibilidad del ojo, habrá que considerar las posibilidades de la narración por sobre las perceptuales, lo que no significa renunciar a la foto, sino que aprender a narrar fotográficamente o a nivel escultórico sobre la base de una relación plural con el otro antes que como reflejo de otro.

Por último, una pregunta queda en el aire: ¿cómo se expresa hoy la precaria memoria de las mujeres desaparecidas o ejecutadas durante la dictadura militar? En 2006 se les levanta el Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión Política. Paradójicamente, el monumento consiste en un muro de cristal. Sin embargo, este monumento no fue admitido en el Paseo Bulnes, pese a que podría haberlas vinculado más directamente con La Moneda. Años después se autoriza su instalación en la explanada sobre la estación Metro Los Héroes, pero todavía carecen de una visibilidad que recalque la memoria antes que la representación meramente retinal. En el lugar de su instalación no se cuenta con señaléticas ni con información alguna. Este abandono reafirma que nuestros cuerpos y su memoria siempre están en manos de otros/as. Por lo mismo, creo contribuir políticamente a su memoria con este texto cuyo cometido es reenmarcar el problema, no desde la identidad de las desaparecidas, sino desde sus singularidades políticas fuera del marco del espejo o del cristal. Siguiendo a Irigaray, Rosi Braidotti (2002) recomienda hablar de la diferencia como lo ‘otro de lo Otro’, para no caer en lo otro de lo Mismo o sujeto dominante (p. 41). Cuando se opera con sus identidades desde el reflejo lo que se propicia es una ‘democracia exclusiva’ que incluye a los hombres, pero no a las mujeres (Fraisser, 2003, p. 53). El carácter específico de esta ‘exclusión’ tiene que ver con la producción de la exclusión sin explicitarlo o enunciarlo, pues, como bien lo hace saber Fraisser, los hombres representan el universal y las mujeres lo particular. En cambio, en la época clásica las mujeres viven bajo demarcaciones estrictas. De este modo, es importante precaverse del problema en el que la misma Simone de Beauvoir incurre cuando habla de las mujeres desde la antítesis de un sistema binario. La ‘diferencia’ en la que cabe insistir debe descentrar la categoría de Hombre del humanismo moderno porque su androcentrismo deja sin derechos ni representación a aquellos/as que simplemente no caben en esta categoría.

Enmendar los recursos simbólicos de la representación y de la memoria de las mujeres violentadas, ya sea por la dictadura, el femicidio doméstico, laboral o callejero, supone des-sustancializarlas y también desmontar la mirada escópica a la que nos acostumbra el patriarcado cultural.

Bibliografía

“Chile. Mujeres asesinadas o desaparecidas durante la dictadura militar. Septiembre 1973 a marzo 1990” (2005). Información obtenida del Informe Verdad y Reconciliación. En [Archivochile.com/Mov_sociales/mov_mujeres/Msmovmujeres0004.pdf](http://archivo-chile.com/Mov_sociales/mov_mujeres/Msmovmujeres0004.pdf). En <http://archivo-chile.com>

- Arendt, H. (2001). *La condición humana* (trad. R. Gil Novales). Paidós.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (trad. A. Varela Mateos). Akal.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. A. E. Weikert). Itaca.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (trad. Mariano López). Interzona.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (trad. B. Moreno Carrillo). Paidós.
- Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (trad. J. Sala-Sanahuja). Paidós.
- Del Solar Benavides, A. (s/f). “Monumento a las mujeres víctimas de la represión política hoy brilla por su ausencia”. <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/monumento-a-las-mujeres-victimas-de-la-represion-politica>
- Eltit, D. (1985). Balance de una acción de arte. Reconocer su propia cara. En *Cauce*, Entrevista de Ernesto Saúl (semana del 22 al 28 de octubre). Recuperado el 11 de julio de 2023. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0047434.pdf>
- Fraisse, G. (2003). *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad* (trad. M. Martínez Solimán). Cátedra.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno* (trad. R. Sánchez Cedillo). Akal.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer* (trad. R. Sánchez Cedillo). Akal.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (trad. F. López Martín). Akal.
- López, M. (2018). Fosa Común. En N. Richard (Ed.), *Arte y Política 2005-2015. Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. Metales Pesados.
- Ortega y Gasset, J. (2007). Ensayo de estética a manera de prólogo. En *La deshumanización del arte*. Austral.

Preciado, P.B. (2018). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Anagrama.

Rancièrè, J. (2014). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan* (trad. P. Betesh). Nueva Visión.

Rancièrè, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (trad. M. Arranz). Museu de'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona.

Sánchez, C. (2015). Luce Irigaray: desmontajes de la familia patriarcal u orden falocrático. *Paralaje*, 12, 8-17.

Sánchez, C. (2015). Hannah Arendt: La singularidad humana como efecto de lo político. *Revista de Humanidades de Valparaíso*, 6(2), 9-28.
DOI: <https://doi.org/10.22370/rhv2015iss6>