

CAMINAR CON IMÁGENES. METODOLOGÍAS POSIBLES PARA LA REESCRITURA DE LAS HISTORIAS^{1,2,3}

WALKING WITH PICTURES.
POSSIBLE METHODOLOGIES FOR REWRITING STORIES

Viviana Silva Flores⁴, Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile

Resumen

Las imágenes son potentes armas de resistencia y catalizadoras de la experiencia que nos permiten trabajar nuestro pasado-presente. A partir de la problematización del relato histórico y su representación, en esta propuesta vinculamos imágenes de registros y emblemas nacionales, e imágenes de las artes visuales con la historiografía, cruzando y entrelazando las especialidades con el fin de generar en sus vasos comunicantes nuevas reflexiones y conocimientos. Metodológicamente trabajamos en los *entres*, en la inter y transdisciplina, y mediante el pensamiento *con* imágenes que nos lleva a caminar entre sus lazos visuales.

Para articular nuestra propuesta, tomamos como casos de estudio fragmentos diversos de la H/historia y construcción simbólico-visual, cultural-identitaria de Chile —ligados a lo “patrio” y ancestral— para, a partir de sus confluencias, así como de posibles resistencias epistémicas, revisar, construir y de-construir las narrativas oficiales con el fin último de contribuir a la articulación de metodologías posibles para la reescritura de las historias.

Palabras clave

H/historia; imágenes; metodologías; pensamiento con imágenes; reescritura de las narrativas

Abstract

Images are powerful weapons of resistance and catalysts of experience that allow us to work our past-present. Starting from the problematization of historical representation, in this proposal we link registered images and national emblems, and images of visual arts with historiography, crossing and intertwining the specialties in order to generate new reflections and knowledge in their communicating vessels. Methodologically we work among the 'betweens', in the inter and transdisciplinary, through thinking with images, which leads us to walk between their visual ties. To articulate our proposal, we take as case studies diverse fragments of the history and symbolic-visual, cultural-identity images of Chile —linked to the “homeland” and ancestral origin— for from its confluences, as well as possible epistemic resistances, revising, constructing and de-constructing the official narratives with the ultimate aim of contributing to the articulation of methodologies for rewriting stories.

Keywords

H/history; images; methodologies; rewriting stories; thinking with images

Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo.

George Didi-Huberman.

Qué es la historia sino el campo de batalla del presente.

Jennifer Ponce de León.

Caminamos con imágenes y estas son una forma de relacionarnos. El tiempo es nuestra dirección. En las imágenes chocan y se distancian los tiempos; en ellas también se condensan estratos de memorias. Para Benjamin (2008 [1940]), la imagen aparece en el corazón mismo del proceso histórico, porque la historia se disgrega en imágenes, imágenes dialécticas. Tal es su poder y su fragilidad: “poder de *relampagueo*, como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas” (Didi-Huberman, 2011, p. 168). El *pensamiento con imágenes* sitúa a los estudios visuales y al *método warburgiano*⁵ en el horizonte, invitándonos a prestar atención tanto a las fotografías, como a los cuadros, películas, dibujos, diagramas, íconos, entre otros tipos de fuentes visuales; e incitándonos a reclamar que el conocimiento no se concentra en un solo lugar ni en un determinado grupo de personas. Tampoco pertenece *per se* al espacio académico y/o artístico, más bien, es múltiple y colaborativo atendiendo a la complejidad del mundo en que vivimos.

La percepción artística y de las imágenes implica una construcción social de la mirada, que cede espacio a procesos de recepción toda vez que interrelaciona visualidad con discurso, cuerpos, afectos, sistemas, figuras, obligándonos a valorar los fenómenos de manera conectada y desde una perspectiva amplia al interpretar la realidad. En una época como la actual, en la que vivimos bajo el llamado *posfascismo*⁶ y en que las revueltas populares cobran auge en diversas partes del mundo, se torna primordial trabajar con las imágenes, puesto que forman parte de nuestro tejido sociocultural y “dotan de legibilidad el acontecimiento en el presente” (Fernández Polanco, 2014, p.18), disputando la construcción de nuestros imaginarios. Ahora bien, con ello no queremos decir que cimentar nuestras formas de vida dependa únicamente de las imágenes y el pensamiento con ellas. Tampoco que las entendemos como representaciones puras, unívocas y aisladas, sino como derivas y agenciamientos

de una producción predominantemente *cultural*, efecto del *trabajo del signo* que se inscribe en el espacio de una sensorialidad fenoménica, y que nunca se da por tanto es estado puro, sino justamente bajo el condicionamiento y la construcción de un enmarcamiento simbólico específico (Brea, 2005, p. 8).

Por consiguiente, trabajar de su lado nos permite abrir nuestros campos de visión y posibilidades reflexivas resultantes del tejido de sus diversos hilos.

Pensar *con* imágenes, en palabras de Aurora Fernández Polanco (2014), donde “el ‘con’ denota colaboración, cooperación, pensar con-juntamente con imágenes que ya ellas están pensando, planteándose problemas en términos visuales...” (p. 218) implica convivir, especular, afectarnos por imágenes de múltiples campos que regulan y conforman nuestra vinculación en/con el entorno. Ya decía W.J.T. Mitchell, parafraseando a Heidegger, que vivimos en la época de la *imagen-mundo* donde el mundo es concebido como imagen (Mitchell, 2017, p. 14), lo que quiere decir, que estas son nuestra forma de obtener acceso al mismo, pero también, como planteó Nelson Goodman, “maneras de *hacer mundos*” (citado en Mitchell, 2017, p. 15). De ahí que el problema de la mirada, de la observación de las imágenes, de las artes visuales y la representación requiere de especial atención, pues son constitutivos de esta última en su interacción, transmitiendo conocimientos desde su óptica singular, desde su expresión particular y desde la experiencia que vivimos con ellas.

Caminar con imágenes busca presentar algunas intuiciones y preocupaciones en torno a metodologías posibles de investigación que involucran el *pensamiento con imágenes*, atendiendo que en ello opera lo *inter* y *transdisciplinar* (Thompson, 1990 y Nicolescu, 2002), de cara a repensar nuestros modelos en las discusiones académicas presentes. Para ello trabajamos desde la vinculación de las imágenes con la disciplina histórica —que no historia del arte—, cruzando y entrelazando ambas especialidades con el fin de generar nuevas reflexiones y conocimientos en sus vasos comunicantes. Siguiendo a pensadores en la línea de Walter Benjamin (2008 [1940]), George Didi-Huberman (2011, 2013), así como en parte, al pensamiento de los pueblos originarios andinos (quechuamara), que conciben el tiempo-espacio en términos no lineales ni progresivos, sino de manera cíclica y dialéctica⁷ (Orrego Echeverría, 2018), optamos en esta investigación por un trazado no lineal de la historia y el tiempo en relación con la (su)pervivencia de las imágenes. Atendemos con ello a sus reverberaciones en el presente y, por lo mismo, aspiramos a modificar o al menos afectar⁸ nuestro porvenir mediante los efectos que las visualidades críticas —desde producciones culturales— provocan, abarcando momentos de violencia estatal frente a las cuales las (re)presentaciones simbólicas y la documentación de/con imágenes nos han servido como narración y como intransigencias ante la hegemonía dominante. Un pensamiento con imágenes asentado en el anacronismo que nace “en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia” (Didi-Huberman, 2011, p. 48). Así, el objetivo de este texto —además de lo señalado— es contribuir a levantar las memorias de los tiempos en las confluencias imágenes-historia. Para ello trabajamos con imágenes simbólicas que forman parte

Figura 1
Representaciones de los escudos de armas de Chile



Nota: Primer escudo; escudo de transición y escudo actual.
Fuente: Adaptado de Alarcón, 2012, s.p.

de la construcción identitaria nacional y con algunas obras visuales en las que ha habido un rol diligente en el sentido de activo, resuelto, vivo, pero también, laborioso u oficioso, que dialogan con las problemáticas propuestas. Imágenes, obras que significan y que generan, o podrían generar, esa otra escritura de la historia.

Para iniciar esta propuesta, hemos situado la reflexión desde algunos acontecimientos de la H/historia⁹ chilena acaecidos un 3 de septiembre en diversas épocas, día elegido para presentar, en una primera instancia, algunas de estas intuiciones en el marco del II Coloquio Internacional de Postdoctorados Fondecyt en Historia y Arte de Santiago de Chile¹⁰. Acontecimientos que utilizamos como casos para pensar y articular nuestras ideas y que aquí retomamos y ampliamos abarcándolos desde su *potencialidad*. Esa posibilidad de ser y existir en un futuro que pasa en la historiografía, pero también en el cine según Pablo Aravena (2019) —en las imágenes diríamos— “por la generación, en el lector o espectador, de un absoluto extrañamiento ante el presente, que es la puerta a la toma de conciencia del carácter contingente (artificial, deliberado y aleatorio) de todo presente” (p. 40). Desde la perspectiva de la investigación artística, potencialidad que opera en el pensamiento con imágenes y que nos permite revisar, construir y de-construir las narrativas oficiales, pues “una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos)” (Didi-Huberman, 2013, p. 26).

Perfilar la nación

Un 3 de septiembre de 1948, bajo el manto de la Guerra Fría, el entonces Presidente Gabriel González Videla dictó la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, más conocida como “Ley Maldita”, que tuvo el fin de proscribir la participación política y la existencia legal del Partido Comunista chileno, entre otras restricciones a las libertades individuales, sindicales y de prensa. Dicha ley establecía que:

quienes fuesen indisciplinados y desobedientes a las fuerzas armadas o de policía y a los superiores jerárquicos de los poderes republicanos; que quienes fomentasen la rebelión contra las instituciones nacionales, perturbasen el orden, la tranquilidad y seguridad del país y, organizarasen o estimulases paros y huelgas entre otras actividades de similar naturaleza, recibirían penas de presidio, reclusión, relegación, cesamiento de funciones y multas bajo el amparo de la defensa de un Estado democrático¹¹.

Ciento treinta y seis años antes, en 1812, un 3 de septiembre se creó el primer escudo de armas o escudo de la nación bajo el mando de José Miguel Carrera y en conmemoración de la Primera Junta Nacional de Gobierno. Traemos aquí estos hechos, entre los muchos que podríamos mencionar, porque ambos se aproximan de alguna manera a las problemáticas que trabajamos en la investigación posdoctoral vinculada a este artículo. El primero en específico por la violencia, represión y censura ejercida para con un sector de la población chilena desde el Estado ante cualquier signo de desobediencia. El segundo, y en él nos detendremos, porque implica un diseño, la construcción de una imagen desde la institucionalidad para pensarnos como sociedad. Pasamos a describir dicha imagen.

Diseñado en un óvalo, el primer Escudo de la nación, siguiendo las palabras del fraile español Melchor Martínez¹² (1848) y escritas por orden del Rey en el libro: *Memoria histórica sobre la Revolución de Chile. Desde el cautiverio de Fernando VII hasta 1814*, retrataba

una robusta columna, en cuya cúspide aparecía un globo, y en su cumbre una lanza y una palma cruzada; sobre todo esto se descubría una radiante estrella encumbrada con alguna distancia. A la siniestra de la columna estaba un gallardo joven vestido de indio, y a la diestra una hermosa mujer con el mismo traje (p. 130).

El dibujo que recrea esta descripción muestra la hoja de la palma, símbolo de victoria desde la antigüedad, sobre la lanza española. Cada uno de “los indios” cubre sus partes íntimas con una tela y lleva un trarilongko atado a su cabeza. Ambos aparecen de pie y sostienen armas locales: él un basto y una lanza, ella un arco de flechas o similar. Sobre el conjunto de la imagen reza la inscripción en latín: *post tenebras lux* en la parte superior y *aut concilliés aut ense*, en la inferior, cuyas traducciones serían: “Después de la oscuridad, la luz” y, “O por consejo o por espada”, respectivamente.

Ahora bien, el diseño de este escudo cambió al poco tiempo descartándose como imagen representativa de la nación naciente y, con su reemplazo, desapareció como vestigio material el que fuera su diseño. Por tanto, la imagen de este primer emblema existe solo como representación de la representación tras su interpretación, un dibujo hecho relativamente afín a la citada descripción, que es una narración mediada por la mirada del colonizador, con la que se inauguró y finalizó el reconocimiento de lo indígena en el imaginario cultural chileno. Esto, porque el nuevo diseño tras pasar el país por el período que conocemos como Reconquista Española (1814-1817) y bajo el mando de Bernardo O’Higgins, fue repensado y las figuras indígenas suprimidas del mismo, persistiendo todos los demás componentes del dibujo, pero con otra composición (Figura 1). A su vez, las consignas en latín fueron eliminadas y reemplazadas por la palabra “Libertad” (1819), término que igualmente es retirado en los siguientes diseños y que, tal como las figuras indígenas, nunca más ha estado presente. El problema de la representación (o nuestra representación) es lo que nos inquieta. Retomaremos más adelante sobre ello.

Repensar metodologías posibles

*Amo la historia.
Pero ese amor no es recíproco,
siempre que la llamo me atiende un contestador que dice:
“Inserte su logo aquí”.*

Hito Steyerl.

La problemática de la representación (histórica) es de larga data, sin embargo, hoy más que nunca, debemos continuar preocupándonos por ella. Esto, porque nuestra época es la época de las pantallas —a partir de la cámara y su consecuente rastro fotográfico agudizado con la televisión y hoy con internet— en consecuencia, inevitablemente abordar la construcción del relato histórico nos lleva a atenderlas de cara a comprender, de la mejor manera posible nuestras formas de ser, hacer y pensar(nos).

En la actualidad su influencia es ineludible y así como nos invocan, nos invitan a desactivar las miradas únicas y deterministas proyectando a la par, cuestiones ideológicas y políticas. Por su parte, la H/historia la conocemos a través de fragmentos, trozos de tiempo que en su interpretación y formulación generan un marco cultural en el que nos desenvolvemos. Como todo relato, su escritura atiende al “lugar de enunciación” desde cual emerge. Esta categoría —fundamentada en la teoría poscolonial y el deconstructivismo— parte del reconocimiento de nuestras subjetividades y de la imposición de unos discursos sobre otros, de unas historias sobre otras. Y es que, “cuando hablamos del Lugar de Enunciación estamos hablando de *locus social*, es decir, del lugar social desde donde los grupos se originan” (Ribeiro, 2018, p. 17), un punto de vista crítico que incluye nuestro sexo, género, raza, clase social y, en este caso, profesión, para desarrollar nuestro trabajo, para pensarnos y existir. Ahora bien, desarrollar investigación desde nuestro lugar de enunciación sigue siendo un espacio conflictivo en los marcos de la academia, dado el predominio de lo científico con su binarismo objetividad/subjetividad que plantea a las y los sujetos separados del objeto de investigación.

En nuestro caso, abordamos el proceso investigativo desde nuestro lugar, el cual viene de la práctica artística. Por lo que, trabajar desde los estudios visuales en vinculación con la disciplina histórica —y la teoría o filosofía de la historia— implica asumir un espacio fronterizo no habitado en el que las metodologías se van difuminando y, con ello, los escritos y lecturas “contaminando”. Proceso interdisciplinar en el que hay un trabajo de cooperación e integración de conceptos, metodologías y prácticas entre dos o más disciplinas (Thompson, 1990, citado en Riveros, Meriño y Crespo, 2020a), y transdisciplinar que “se preocupa por aquello que está entre las disciplinas, a través de ellas y más allá de toda disciplina” (Nicolescu, 2013, pp. 24-25), constituyendo otras formas de conocimiento incluso, más allá del conocimiento académico y que, de alguna manera, representan las ideas, principios y necesidades de otras y otros actores sociales.

En el sentido de lo anterior mencionado, dicho abordaje se observa como

un carácter ‘sinérgico’, es decir, que en este proceso se construya una nueva forma de conocimiento que trascienda los límites dados por la articulación lineal de las disciplinas. [...] Más allá de la cooperación de disciplinas (multidisciplinariedad) y la integración de disciplinas (interdisciplinariedad), la transdisciplinariedad representa la coproducción de conocimiento que trasciende los límites disciplinarios, académicos y epistémicos (Riveros, Meriño y Crespo, 2020b, p. 8).

Puntos de contacto y tensión, a fin de que nuestras actividades e investigaciones no sucedan de forma aislada y dispersa sino de manera integral, como encuentros de saberes con los que movilizar diversas perspectivas epistemológicas y metodológicas, no obstante, sin perder el acento en el lugar particular que las origina. Por ende, saberes en ocasiones producidos lejos de las lógicas académicas imperantes para atender a lo oculto y subalterno, a la mixtura y al encuentro. Y es que, como ha señalado el filósofo Sergio Rojas (2015),

lo más interesante en nuestras áreas de trabajo está sucediendo en las fronteras disciplinarias [...] en donde nos encontramos es en las fronteras. Esta no es una línea, sino un territorio, y es un lugar de exposición, de difícil traducción y a veces de intemperie conceptual para el discurso teórico porque es necesario revisar y reelaborar las categorías (s.p.).

Reelaboración que diversos centros y facultades están atendiendo y que, en todo caso, no pierde de vista la trama simbólica del capitalismo cognitivo que en los circuitos académicos y culturales alimenta cada vez más la actual abundancia de discursos inter, multi y transdisciplinares. A menudo, las apelaciones a la interdisciplinariedad obedecen más a iniciativas impuestas por el mercado y sus administradores, atendiendo a un supuesto llamado a la “excelencia” que en realidad la dictan los presupuestos, cuestión que desde una perspectiva crítica nos invita a reformular, o al menos, a repensar nuestras categorías¹³.

Por otra parte, si bien, la Historia y el Arte en tanto disciplinas han estado unidas desde antaño formando una especialidad particular que ha dependido de las imágenes para andar, no es ni ha sido lo mismo en la historiografía tradicional que, aunque en ocasiones utiliza las imágenes, no siempre es considerándolas por derecho propio¹⁴. En cambio, de lo que aquí hablamos es de trabajar desde un sentido en concordancia con las imágenes, con sus asociaciones metafóricas y los saberes, conscientes e inconscientes que nos permiten una serie de resonancias y relaciones en tanto nuevos conocimientos. *Pensar con imágenes*, parafraseando a Aurora Fernández Polanco (2014), implica montarlas, moverlas de un lugar a otro y de una época a otra, no solo de manera comparativa para describirlas sino empleándolas como objetos teóricos, “lazos visuales” —diría Hito Steyerl— “capaces de articular discursos y visiones compartidas” (2018, p. 222).

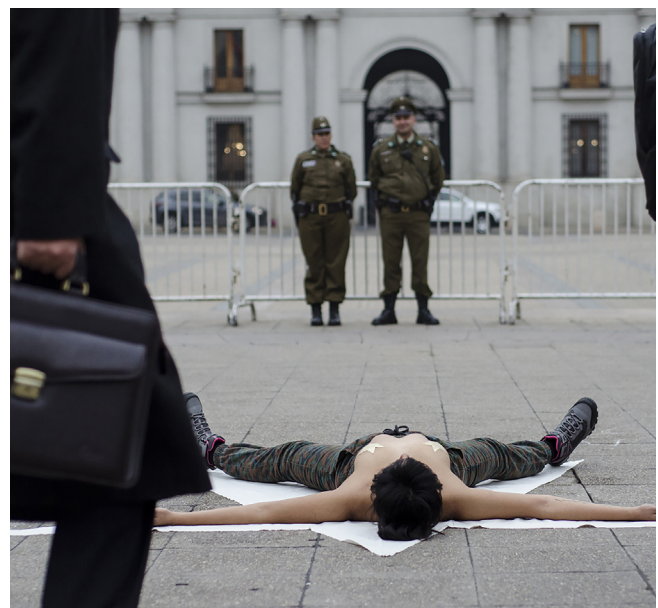
Crear lazos visuales

Desde la producción artística, el lugar —tal vez— más evidente de falta de respuestas y seguridades y, a la par, un espacio por excelencia abierto e incesante de cavilaciones y preguntas, se generan fugaces campos de

detención de la mirada que nos invitan a reformular las narrativas. Una producción reflexiva que, siguiendo a la filósofa e historiadora Susan Buck-Morss (2005), en tanto laboratorios experimentales de imágenes, nos devuelven percepciones sensoriales de un mundo anestesiado y cubierto por narrativas oficiales (p. 159). En este sentido, las imágenes —materializadas en diversos soportes— han dejado de ser una interpretación de lo que ya ha sido, para convertirse en puntos nodales que nos afectan y dan forma a sistemas políticos, sociales y naturales, exponiendo el carácter problemático del conocimiento.

Figura 2

Nuestra estrella no ilumina, Paula Baeza Pailamilla, 2017



Nota: Imágenes de la performance. Fotografía de registro por Lorna Remmele para el Encuentro A(R)MATE, Santiago, 2017. Fuente: Cortesía de la artista ©.

Pensemos nuevamente en una imagen simbólica para el contexto nacional: la actual bandera chilena. Adoptada el 18 de octubre de 1817, se conforma por los colores blanco, azul y rojo, cada uno de ellos con su propio significado, y una estrella de cinco puntas ubicada en el rincón azul. Dicha estrella deriva de la *wunēlfe*, el planeta Venus o lucero del amanecer usada por toquis mapuches durante la Guerra de Arauco y que, en la actualidad, sigue siendo un importante símbolo de este pueblo. Origen soterrado en medio de las múltiples banderas con estrellas pentagonales del mundo que si bien, alude a “lo mapuche”, lo hace desde un imaginario oculto, tergiversado, abstraído de su connotación original, como imagen escindida.

En julio de 2019 la performer Paula Baeza Pailamilla, quien produce desde una mirada mapuche, trabajó con este símbolo patrio en la obra/exposición *Nuestra estrella no ilumina*¹⁵. La misma consistió en una serie de tres acciones en el espacio público —realizados años anteriores— en las ciudades de Santiago, Concepción y Lota, en las que la artista fue “grabando” con cinceles en el suelo, la silueta de la estrella de la bandera actual hecha previamente en una tela blanca como plantilla. Estos “grabados” o “tallas” marcados sobre el pavimento, los realizó en lugares emblemáticos de estas ciudades. En Santiago frente al Palacio de la Moneda, en Lota en las ruinas de la fábrica de ladrillos *Lota Green* y en Concepción, en la plaza de la Independencia. La exposición, materializada a través de los registros de estas acciones, consiste en dos audiovisuales, una fotografía y la plantilla de la estrella, así como un muestrario de imágenes que dan cuenta de ella y son el testimonio de las acciones realizadas en el marco de su propuesta.

Ahora bien, con esta obra y sus imágenes, Baeza Pailamilla (Figura 2) interroga uno de nuestros símbolos patrios acercándonos a la reflexión respecto de la violencia que esconden algunos de ellos, mientras repasa cómo han ido forjando nuestra identidad sobre la base de selecciones: ciertas memorias y olvidos que hacen aparecer unos cuerpos sobre otros. La estrella pentagonal elegida como imagen sobre la que trabajar, derivada del símbolo ancestral mapuche que “ilumina nuestro porvenir”, manifiesta una contradicción, dado que utiliza aquella que ha sido reappropriada por el Estado chileno cuando cambia y sustituye la imagen ancestral por la pentagonal. En esta obra es significativo también que, en la acción realizada en la capital, la artista se recuesta sobre la estrella frente al palacio de gobierno con su torso desnudo, que lleva sobre sí un par de estrellas doradas en cada uno de sus pezones. Con ello, su cuerpo de mujer mapuche, moreno y semidesnudo entra en escena recordándonos aquellos cuerpos que la Historia ha borrado a lo largo de los años. Nación(es), identidad, H/historia, cuerpos, son algunos de los

conceptos presentes en esta obra, conceptos acumulados como capas en la opacidad de la imagen de este astro que, para quien observa con detención tanto la acción como su posterior registro, es desorientada/o impulsándole a generar alguna relación con nuestra historia y su construcción ideológica. Y es que, “las imágenes encontradas se ‘reencuadran’ en múltiples dispositivos, cine, video, instalaciones, se performan también, se reinterpretan. No se trata con ello de reconstruir eventos pasados sino de que las obras provoquen una serie de operaciones prospectivas” (Fernández Polanco, 2015, p. 54) con las que orientarnos en el conocimiento del mundo, incluso desde su inquietante ambigüedad.

Pensar en circular. Reflexiones de ida y vuelta

Si bien, la investigación que da origen a este ensayo no trata sobre emblemas patrios ni símbolos, tampoco específicamente sobre la representación o el imaginario de lo indígena, en nuestra memoria y construcción sociocultural identitaria esto último *lo toca*. A partir de la noción de que las imágenes y las imágenes del arte son *potentísimas armas de resistencia* (Brea, 2005, p. 13) y catalizadoras de la experiencia, nos estamos preguntando *con ellas* sobre su estatuto, pero, sobre todo, sobre su capacidad de afectación cuando se trata de la representación histórica —política-social— de un país o, mejor dicho, de una colectividad. Lazos visuales que nos llevan a navegar y viajar de una imagen a otra, vinculando diversos momentos al hilo del pensamiento. Un carácter relativamente disperso, pero, a pesar de ello, identificable, que nos permite llegar a cuestiones epistémicas y, sobre todo, políticas y estratégicas.

Figura 3
Moneda actual de 100 pesos



Fuente: Banco Central de Chile.

Dicho esto, retomamos la reflexión sobre el escudo nacional. Iniciábamos este ensayo recordando la imagen desaparecida del primer escudo de armas que nos parece está inscrito en la H/historia chilena casi como una anécdota. Una imagen que en su breve paso como emblema patrio no ha tenido mayor atención, pero volver a ella nos ha servido y sirve para pensar los problemas del presente, la representación histórica y las metodologías posibles a la hora de reelaborar las narrativas.

Si este primer emblema ha desaparecido y con él ha desaparecido también del imaginario nacional nuestra identificación con lo indígena, queremos atender con este hecho y esta imagen, a que esta fue quizá el único trazo en la Historia que en algún momento consideró pensarnos como mapuche. La Historia y su representación visual se han encargado de “limpiar” toda huella no blanca que puedan atravesar nuestros cuerpos. Tras ella, nunca más nuestros orígenes desde la oficialidad —sin olvidar a las/los aymara, quechua, yaganes, kaweskar que menos han estado inscritos— han sido incluidos de los grandes relatos, en el imaginario que nos han —y hemos— construido como pueblo chileno. Nunca más hasta que a fines del año 2001 comenzó a circular la actual moneda de 100 pesos que incluye la imagen de una mujer mapuche y, por cierto, en su reverso, la del escudo nacional (Figura 3). Objeto directamente vinculado con el consumo, el comercio, el cual como objeto de transacción merece un análisis aparte respecto de sus imágenes y símbolos que también, desde la oficialidad, va construyendo nuestro relato identitario. Así, “revisitar las imágenes del pasado implica traerlas al presente. Desde ellas se establecen nuevas relaciones que no se ordenan a través del relato de la historia, sino como reminiscencias, emergencias del pasado en el presente” (Giunta, 2014, p. 34). Las imágenes materializadas como articulaciones históricas y simbólicas determinan lo que es visible y cognoscible funcionando políticamente de acuerdo con una distribución de posiciones de poder que están en relación con el propio ejercicio de la mirada, del *ver* —en línea con Foucault y Rancière—. La mirada se funda en saberes previos que nos permiten contextualizar pero que, al volver a mirar, al ver como si fuese la primera vez, nos permite también descubrir nuevas concepciones sin desdeñar lo aprendido en el camino.

Revisitar estas imágenes del pasado nos ha llevado a pensar no solo sobre nuestro lugar de enunciación situado metodológicamente en lo inter y transdisciplinar propio de una investigación ubicada en las fronteras como la nuestra, sino que también en el trato que mantiene en la actualidad el Estado para con los pueblos originarios (Figura 4). Una vez más, en la violencia ejercida sobre el

pueblo mapuche que en los últimos años sufre de allanamientos, militarización, asesinatos, desapariciones —como podemos ver también en la película *Mala junta* (2016) de Claudia Huaiquimilla—; es decir, en la violencia ejercida sobre los/nuestros cuerpos.

Figura 4

Caso Luchsinger Mackay: video de detención a machi Linconao en descargo de defensa



Nota: Fotograma video-archivo, UFRO Visión, 2017.
Fuente: Ufromedios.

“Por la razón o la fuerza” es el lema del actual escudo nacional inscrito en todas las monedas. “O por consejo o por espada” llevaba apuntado el primer emblema. Ambas consignas, ¿no son acaso las formas que ha tenido y tiene hoy el Estado de relacionarse con el pueblo mapuche en Wallmapu? ¿No es la forma que ha tenido y tiene de relacionarse con quien desobedece la norma, con nosotras y nosotros sus ciudadanos? *Mirar*, parafraseando a Alfonso Armada cuando introduce el libro de John Berger del mismo nombre, ¿sería entonces un intento por recuperar el sentido de la historia? Un sentido de la historia como nuestro paso por aquí, que es comprendido por todas y todos consiguiendo ser recordado y compartido. Una historia que nos libra de las esclavitudes impuestas por quienes nos quieren convencer de que no hay historia que valga (2013 [1980], p. 7).

Concluir

Las preguntas recién expuestas no intentan ser respondidas de manera exhaustiva en este texto. Son más bien invitaciones a continuar estas reflexiones de ida y vuelta, caminando entre imágenes diversas. Y es que, “reflexionar sobre las formas en que un discurso distintivamente en imágenes puede o no transformar la información sobre el pasado en hechos de un tipo específico” (White, 2010, p. 222) es el asunto que aquí hemos estado desmarañando; pues, siguiendo con el autor, “toda historia escrita

es producto de procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación, exactamente, como aquellos usados en la producción de una representación fílmica” (p. 219). Procesos y metodologías fundadas tanto en el cuestionamiento como en la negativa a respuestas inequívocas que revalorizan los imaginarios, tales como la deconstrucción de las identidades esenciales planteadas por Chantal Mouffe (1999), que son condición necesaria para una democracia radical. Solo al descartar la visión única, racional y “transparente”, así como universal y homogénea —cuestión que estamos extrapolando al problema que nos ocupa— podremos avanzar hacia una multiplicidad de saberes y conocimientos radicalmente democráticos que tome en cuenta las diversas dimensiones de lo que implica ser humanos.

Así, considerando como punto de partida el potencial latente de las imágenes en las que lo parcial y fragmentario como material es el lugar desde el que trabajar, podemos pensar, crear y visibilizar nuevas/otras narrativas de la historia “porque la realidad, como, por supuesto, la historia (no es más que un pliegue construido de algo que creemos es la Realidad con mayúsculas)” (Aznar, 2014, p. 43) y, tanto el relato histórico como el visual, y en ello el artístico, son herramientas que nos permiten imaginar esos otros escenarios posibles. En un momento como el que vivimos donde el neoliberalismo, es decir, la gestión empresarial de la vida a través de las políticas estatales y paraestatales realiza sendos montajes comunicacionales que recuerdan a una otrora no tan lejana oscura época y que, sin más, mató a Camilo Catrillanca (2018), a Johnny Cariqueo (2008), a Matías Catrileo (2008), entre otros y, a pesar de no tener certezas creemos que también a Macarena Valdés (2016), preguntarnos y trabajar con las imágenes y la investigación debe tener un sentido que no se aleje de la historia y de la realidad social en que nos encontramos. ¿Cómo trabajar en ello? es parte del problema metodológico que enfrentamos. Hacerlo en sus fronteras a modo de integración es parte de la propuesta. Nuestra invitación es a actuar así *en los entres*, en diversos puntos de contacto y siempre a mano de las visualidades. Zonas que crean lenguajes para articular y proporcionar otras formas de acceso al conocimiento, mediante alianzas e hibridaciones puesto que, la historia no es una sino muchas. Y en ello las imágenes, en tanto movimientos en el ámbito de lo sensible, *tocan lo real*, aunque no sean la realidad (Didi-Huberman, 2013), imaginando otras escrituras por venir.

A modo de epílogo: Memoria presente

Para finalizar y a modo de epílogo, pero en línea con la articulación de nuestro texto, no quisiéramos dejar de traer a la memoria que un día 3 de septiembre del año

Figura 5

A los 3 días de septiembre, Paula Arrieta, 2012



Nota: Instalación: cuadros y resma impresa con 300 hojas. Fuente: Cortesía de la artista ©.

2005 a manos de la fuerza de seguridad nacional de la policía, desaparece al sur de Chile en la ciudad de Puerto Montt, el joven mapuche José Huenante Huenante. Su imagen con el transcurso de los años se ha ido desvaneciendo, sin embargo, para algunas de nosotras continúa como acontecimiento latente. Es la propuesta de la artista Paula Arrieta con la obra *A los 3 días de Septiembre* (2012) (Figura 5). En ella, una resma de papel con 300 impresiones del rostro de José Huenante se encuentra a disposición del público para ser llevada junto con una serie de cuadros escritos con palabras que repiten y reiteran el nombre de Huenante. La primera de las hojas apiladas con el rostro en dicha resma es una imagen apenas visible, pues la tinta es de un gris tan claro que la misma escasamente se nota. Sin embargo, en la medida que el o la espectadora va sacando una a una las hojas, la tinta va oscureciendo, para finalmente configurar claramente el rostro del joven —ya en negro— sobre la última página de la resma. La cuestión es evidente: el gesto de la artista hace aparecer el rostro y con ello la vida de Huenante, pues en la medida en que lo observemos, su vida deja de desvanecerse. Un gesto de memoria que apela a que seamos conscientes pues, como señala la artista, “la voluntad de verdad y de justicia solo puede responder a un ejercicio de consciencia permanente” (Arrieta, s.f.). Su obra nos recuerda algunas de las piezas del artista colombiano Oscar Muñoz como *Narcisos* (1995-2011) o *Proyecto para un memorial* (2005) en las que un rostro se desvanece constatando en ello el paso del tiempo y la imposibilidad de fijar en una imagen

la desaparición o la muerte. Solo que esta vez de manera inversa, aunque no por ello menos poética, como si al sobrecargar de tinta el papel una vida pudiese fijarse y hacerse presente.

Si bien, el paso del tiempo ha ido desgastando su recuerdo que se pierde entre los vaivenes del mercado y del *no-tiempo*, no podemos dejar de subrayar que la imagen de Huenante debe ser traída de regreso, no sólo de manera simbólica sino como justicia pendiente en el presente. Con su memoria nos despedimos, a olvidarlo resistimos. Y es que resistir, en palabras de Miguel Benasayag “no es solo oponerse, sino crear, situación por situación, otros modos de vida y otras relaciones sociales” (Benasayag, citado en Fernández-Savater, 2015, s.p.). Y “hoy más que nunca, toda investigación constructiva tiene que enseñar una nueva resistencia” (Holmes, 2007), para que, finalmente, tantas balas no sigan cayendo y que las caídas, no hayan sido en vano.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, H. (25 de agosto de 2012). *Historia de los símbolos patrios. Identidad y Futuro*. <https://identidadyfuturo.cl/2012/08/25/historia-de-los-simbolos-patrios/>
- Aravena, P. (2019). *Un afán conservador. Intervenciones, reseñas y columnas*. Inubicalistas.
- Armada de Chile. (s.f.). *Tradición e historia. Efemérides Navales*. <https://www.armada.cl/armada/tradicion-e-historia/efemerides-nales/septiembre/3-de-septiembre-de-1812/2014-02-17/095032.html>
- Arrieta, P. (s.f.). *A los 3 días de septiembre*. <https://paula-arrieta.org/a-los-3-dias-de-septiembre/>
- Aznar, Y. (2014). Desde una memoria impertinente: las imágenes de la maternidad de Elna. En D. Wechsler (Ed.), *Pensar con imágenes* (pp. 33-51). Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa/UNTREF.
- Banco Central de Chile (s.f.). Moneda de 100 pesos [Fotografía]. www.billetesymonedas.cl
- Benjamin, W. (2008 [1940]). *Sobre el concepto de historia* (Obras I, Vol. 2, VI). ABADA.
- Berger, J. (2013 [1980]). *Mirar*. Editorial Gustavo Gili.
- Brea, J. (Ed.) (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. AKAL.
- Buck-Morss, S. (2005). Estudios visuales e imaginación global. En Brea, J. (Ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp.145-159). AKAL.
- [Caso Luchsinger Mackay: video de detención a machi Linconao en descargo de defensa]. www.ufromedios.cl
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Ediciones Círculo de Bellas Artes.
- Fernández Polanco, A. (Ed.) (2014). *Pensar la imagen/Pensar con las imágenes*. Delirio.
- Fernández Polanco, A. (2015). Prácticas “estéticas” contemporáneas. Documenta X. En A. Fernández, Y. Aznar y J. López (Eds.), *Prácticas artísticas contemporáneas*. Centro de Estudios Ramón Areces S.A.
- Fernández-Savater, A. (24 de abril de 2015). Miguel Benasayag: Resistir no es sólo oponerse, sino crear, situación por situación, otras relaciones sociales. *Interferencias*. https://www.eldiario.es/interferencias/Miguel-Benasayag-Resistir-situacion-relaciones_6_380821943.html
- Giunta, A. (2014). *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Fundación arteBA.
- Holmes, B. (2007). *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>
- Huaiquimilla, C. (Directora). (2016). *Mala junta* [Película]. Lanza verde; Molotov Cine; Pinda Producciones.
- Ley de Defensa Permanente de la Democracia del Ministerio del Interior. *Diario Oficial* 18 de octubre de 1948. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9027.html>
- Ley N° 21.208 modifica el Código Penal para tipificar acciones que atenten contra la libertad de circulación de las personas en la vía pública a través de medios violentos e intimidadores y fija las penas aplicables al saqueo en las circunstancias que indica, del Ministerio del Interior y Seguridad Pública. *Diario Oficial* 30 de enero de 2020. <https://www.diariooficial.interior.gob.cl/publicaciones/2020/01/30/42566/01/1720321.pdf>
- Martínez, M. (1848). *Memoria histórica sobre la Revolución de Chile. Desde el cautiverio de Fernando VII hasta 1814*. Imp. Europea.
- Mitchell, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil.
- Mouffe, C. (1999). Feminismo, ciudadanía y política democrática radical. En *El retorno de lo político* (pp.107-126). Paidós.
- Nicolescu, B. (2002). *Manifiesto of transdisciplinarity*. SUNY Press.
- Nicolescu, B. (2013). La necesidad de la transdisciplinarietà en la educación superior. *Trans-Pasando Fronteras*, (3), 23-30. <https://doi.org/10.18046/retf.i3.1624>
- Oporto Valencia, L. (2015). *Los perros andan sueltos. Imágenes del postfascismo*. Editorial Universidad de Santiago de Chile.

- Orrego Echeverría, I. (2018). Tiempo-espacio en el pensamiento andino. En *Ontología relacional del tiempo-espacio andino: diálogos con Martin Heidegger* (pp.75-140). Ediciones Universidad Santo Tomás.
- Ponce de León, J. (2017). La batalla del presente: Pocho Research Society, Archivo Caminante y Etcétera... En B. Kelley y R. Zamora (Eds.), *Hablar y actuar. Arte, pedagogía y activismo en las Américas* (pp.55-67). The University of Chicago Press.
- Ribeiro, D. (2018). Breves reflexiones sobre Lugar de Enunciación. *Relaciones Internacionales*, 39, 13-18. <https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2018.39.001>
- Riveros, P., Meriño, J. y Crespo, F. (2020a). *Documento N°1. Las diferencias entre el trabajo multidisciplinario, interdisciplinario y transdisciplinario*. Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Universidad de Chile.
- Riveros, P., Meriño, J. y Crespo, F. (2020b). *Documento N°2. Las diversas definiciones de transdisciplina*. Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Universidad de Chile.
- Rojas, S. (22 de diciembre de 2015). Reflexión estética contemporánea. Entrevista de Alex Ibarra al filósofo Sergio Rojas. *Le Monde Diplomatique*. <https://www.lemondediplomatique.cl/Reflexion-estetica-contemporanea.html>
- Silva, R. (2012). Memoria e historia: entrevista con François Hartog. *Revista Historia Crítica*, 48, 208-214. <https://doi.org/10.7440/histcrit48.2012.10>
- Silva, V. (2017). *Enunciar la ausencia: imágenes de desaparición forzosa en prácticas de arte contemporáneo*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Steyerl, H. (2018). *Arte Duty Free: el arte en la era de la Guerra Civil planetaria*. Caja Negra.
- Thompson Klein, J. (1990). An interdisciplinary lexicon. En *Interdisciplinarity: History, Theory and Practice* (pp.55-73). Wayne State University Press.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.
- White, H. (2010). Historiografía e historiofotía. En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (pp. 217-227). Prometeo.

Notas

- 1 Recibido: 27 de mayo de 2020. Aceptado: 13 de mayo de 2021.
- 2 Este ensayo forma parte del proyecto ANID/Conicyt, Fondecyt postdoctoral N° 3190432, bajo el patrocinio del Instituto de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad de Valparaíso.
- 3 Agradezco a Pablo Aravena Núñez sus aportaciones y comentarios para el desarrollo de este escrito.
- 4 Contacto: silvaflores.viviana@gmail.com
- 5 El método warburgiano llamado así como deriva del trabajo del

historiador del arte Aby Warburg (1866-1929), se basa en la relación ingente entre textos e imágenes, con un rotundo predominio por estas últimas y su yuxtaposición meditada sobre las palabras. Una teoría de las imágenes mediante la cual, el historiador realizaba una lectura interpretativa de las producciones visuales con acento en la memoria social y cultural, que posibilitan rastrear, tanto en fuentes escritas como en fuentes visuales, el sentido simbólico del objeto que se está analizado y, con ello, realizar una historia de la cultura. Entre las preocupaciones que dan pie a esta metodología, se encontraba la figura del artista, la sicología de la creación y el proceso de producción de imágenes e ideas. Para más, ver Warburg (2010).

6 Siguiendo a la filósofa Lucy Oporto Valencia (2015), entendemos el concepto de *posfascismo como brotación de lo siniestro*, que para el caso chileno refiere a “la ocurrencia o irrupción del fascismo por otras vías, más allá del fascismo histórico o el régimen fascista, en medio de la aparente normalidad, paz y cotidianeidad de la llamada transición a la democracia. Su trasfondo es un Estado de derecho pervertido de raíz, debido al peso de los crímenes inexplorados de la dictadura, cuya sostenida impunidad durante la postdictadura es una versión de *la violencia que busca legitimarse en la historia a través de la ley*, en términos de Armando Uribe” (p. 32). Es decir, que hay una continuidad bajo la que vivimos, referida al profundo espíritu de la dictadura y posdictadura chilena, que ha impregnado todas las facetas de nuestra vida de manera transversal bajo una violencia, cosificadora y alienante, “normal” y legal que otorga apariencia de estabilidad, paz y orden.

7 El concepto *tiempo* en el pensamiento andino es muy complejo y profundo como para abordarlo en este texto. Sin embargo, cabe señalar que nos referimos a este, en razón de la concepción dialéctica y no lineal del mismo, además de las relaciones espacio-temporales que implica su cosmovisión, que en ninguno caso se separan. Para el pensamiento andino el *tiempo* no es cuantificable matemáticamente ni permite la proyección de la imagen de “un tiempo que avanza” o “progresar” como ocurre en la racionalidad occidental. Más bien es *espacio-tiempo*, tiempo en cuanto *pacha*, una relacionalidad cósmica, copresente con el espacio, como el ir y venir. De ahí que la manera de entender y de vivir el tiempo difiere de la noción secuencial *pasado-presente-futuro*. De hecho, en el quechumara el pasado siempre está orientado hacia el futuro, tanto en lo simbólico como en lo lingüístico y, lo que en Occidente está temporalmente adelante, en el futuro, para el pensamiento andino está atrás, en el pasado. Por ello, es que tienen una visión cíclica y dialéctica (que es a la que referimos), en la que se puede decir que la o el andino “camina de cara hacia atrás, con la mirada en lo permanente, que no es propiamente el presente, ni menos aún el futuro, sino el pasado común vivido y que se concretiza en el presente del ‘ahora’”. (Orrego Echeverría, 2018, p. 134)

8 En la teoría de la historia de Benjamin, se promueve una historiografía penetrada por la memoria, afectada y afectiva, donde no es posible diferenciar entre Historia como escritura e historia como paso del tiempo. Hacer Historia, escribirla, será modificar el pasado y presente. En su conocido texto de 1939, *Sobre el concepto de historia*, plantea que el tiempo está abierto, por tanto, también la historia y no es esta una cuestión del pasado, sino un tiempo activo. Además, al excavar desde el presente en los hechos (y desechos) del pasado, nada nos obliga a ir en una dirección u otra más que la coherencia. Por contraparte, es el historicismo el que cierra el tiempo situándolo en un ámbito diferente del presente, por lo que debemos desconfiar de aquella que nos han contado y que ha sido escrita por los vencedores (citado en Silva, 2017, pp. 128-129).

9 La expresión H/historia refiere al mismo tiempo al concepto Historia (aquella escrita con mayúsculas) que registra y representa la versión oficial y, a la historia: la pequeña, minoritaria y fuera del relato público-institucional. Al unir las en un vocablo, damos cuenta de la consideración de ambas acepciones. Según Renán Silva (2012), este uso va en línea con la antigua separación que diferenciaba entre el concepto *Geschichten*, que aludía al acontecer, e *Histoire*, el concepto de historia en sí mismo, pero que, desde 1780 se unen en una única noción común dentro del lenguaje ordinario, tanto para la realidad experimentada como para su conocimiento científico: la *Geschichten*. Sin embargo, en el ámbito académico desde hace varios años se intenta volver a “separar” estos conceptos, o al menos distinguirlos, entendiendo que la Historia escrita, encerrada en una versión oficial, juzga y condena. Por contraparte, una historia con minúscula refiere a la crónica que ha acontecido e incorpora a todas y todos. De estas maneras se usan en este artículo.

10 El presente ensayo deriva de la ponencia “Investigar en los entres y en ningún lugar. Metodologías posibles para la reescritura de las historias” presentada en dicho coloquio en la Universidad de Los Andes el 3 de septiembre de 2019. Para esa oportunidad, presentamos un borrador preliminar que abordaba la revisión de temas, problemas y orientaciones metodológicas de nuestras investigaciones, atendiendo a la invitación del encuentro, cuestión que aquí tratamos solo de que, prestando atención al foco argumentativo de nuestra propuesta, más que a lo metodológico propiamente tal.

11 Según información de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, esta ley fue dictada un 3 de septiembre, aunque la misma fue publicada en el *Diario Oficial* recién el 18 de octubre de dicho año. Se derogó 10 años después. No deja de ser curioso que, tras el 18 de octubre reciente, que marca el inicio del último estallido social en Chile, una de las primeras medidas levantadas por el actual gobierno han sido leyes represivas frente al descontento popular. La llamada “Ley Antisaqueos” si bien polémica ya aprobada, prohíbe la “alteración de la paz y del orden público” especialmente en casos de saqueos, pero también en manifestaciones y protestas sociales bajo el rótulo de la defensa de la democracia y la libertad nacional.

12 Melchor Martínez fue un fraile franciscano y cronista español que llegó a la ciudad de Chillán como misionero viviendo en medio de una comunidad mapuche. Vinculado con la Corona, escribió el libro mencionado por orden del rey, y en él describe el diseño del nuevo escudo de la naciente república gracias a la cual hoy tenemos una suerte de imagen de él.

13 A la hora de repensar las categorías nos parece interesante la propuesta de Brian Holmes acerca de lo “extradisciplinar”. Para el autor, esta sería: “un nuevo tropismo y un nuevo tipo de reflexividad que implica tanto a artistas como a teóricos y activistas en un tránsito más allá de los límites que tradicionalmente se asignan a su actividad, con la intención expresa de enfrentarse al desarrollo de una sociedad compleja. El término «tropismo» expresa el deseo o la necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exteriores; mientras que la noción de reflexividad indica ahora un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso. [...] complejo movimiento de ida y vuelta, que sin negar la existencia de diferentes disciplinas nunca permite dejarse atrapar por ninguna de ellas...” (2007, p. 2).

14 Al respecto, recomiendo el texto de Aurora Fernández Polanco aquí citado *Pensar la imagen/Pensar con imágenes*, especialmente su ensayo: “Nuestras imágenes: breve genealogía de un conflicto disciplinar” y el de Hayden White, “Historiografía e historiofotía” de 2010.

15 Para conocer más sobre la obra de la mano de la artista, ver video: <https://www.balmacedartejuven.cl/comunidad-baj/muestra-nuestra-estrella-no-ilumina-en-galeria-baj-bio-bio/> Las acciones realizadas en Lota y Concepción fueron hechas en el marco del II Encuentro de Performance Política. La de Santiago para el Encuentro A(R)MATE, todas en 2017.