

# Huellas de destrucción\*

Alejandro Martínez\*\*

## [RESUMEN]

En este trabajo presento la relación entre destrucción y huella para indagar cómo se puede reconstruir materialmente aquello que ha sido destruido. Analizo la obra visual *Stellar* (2015), del artista peruano Giancarlo Scaglia, y la película *Nostalgia de la luz* (2010), del director chileno Patricio Guzmán, para proponer cómo ambos artefactos plantean la destrucción como la producción de otras materialidades (en forma de huellas) capaces de dar trazos sobre su previa forma y hacer factible un tipo de sentido político que la totalidad material no hace posible. Para ello, encuentro en estos artefactos diferentes tecnologías de mediación que interrogan la legibilidad de las huellas. *Stellar* utiliza la técnica del *frottage* como modo de hacer presente la ausencia por medio del calco y revela en su materialidad vestigios de un evento del pasado y las dificultades que limitan su memorialización. *Nostalgia de la luz*, en cambio, propone tanto un entrenamiento visual sobre cómo leer las fisuras de la destrucción material, resultado de políticas estatales de borrado, como una sofisticada revisión sobre las complejidades de las políticas de archivación de huesos humanos como formas de violencia que configuran otras huellas a ser leídas. De esta manera, los dos objetos que estudio en este artículo me permiten plantear formas de entender la destrucción como un proceso del cual solo podemos leer mediados por huellas. Las huellas de destrucción no solo permiten reconstruir una historia, sino que revitalizan una memoria que resiste a pesar de su borrado ligada a políticas estatales de la desmemoria. Leer las huellas de la destrucción significa invertir los procedimientos de la desmemoria política, aunque ello no implique resolver un conflicto del pasado o cerrar el duelo, sino más bien la posibilidad de recordar pese a todo.

**Palabras clave:** memoria, destrucción, huella, Chile, Perú.

doi 10.11144/javeriana.mavae16-1.hdde

Fecha de recepción: 5 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 17 de octubre de 2020

Disponible en línea: 1 de enero de 2021

\* Artículo de investigación.

\*\* Licenciado en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello, magíster en Ética Social por la Universidad Alberto Hurtado, magíster en Spanish and Portuguese por Princeton University y doctorando en esta misma universidad.  
ORCID: 0000-0002-0297-9270.  
Correo electrónico: alejandrom@princeton.edu



## CÓMO CITAR:

Martínez, Alejandro. 2021. "Huellas de destrucción". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (1): 250-271.  
<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.hdde>

## Traces of Destruction

### [ABSTRACT]

In this paper, I present the relationship between destruction and traces in order to investigate how it is possible to materially reconstruct that which has been destroyed. I analyze the visual work *Stellar* (2015), by Peruvian artist Giancarlo Scaglia, and the film *Nostalgia de la Luz* (2010), by Chilean director Patricio Guzmán, to show how both artifacts propose destruction as the production of other materialities (in the form of traces) capable of giving hints about their previous form and make feasible a type of political sense that the material totality does not allow. To this end, I find in these artifacts different mediation technologies that question the legibility of the traces. *Stellar* uses the technique of *frottage* as a way of making absence present by means of tracing and reveals in its materiality the vestiges of an event of the past and the difficulties that limit its memorialization. *Nostalgia de la Luz*, on the other hand, proposes both a visual training on how to read the fissures of material destruction, the result of state policies of erasure, and a sophisticated review of the complexities of the policies of archiving human bones as forms of violence that configure other traces to be read. In this way, the two objects I study in this paper allow me to propose ways of understanding destruction as a process that we can only read about through traces. The traces of destruction not only allow us to reconstruct a story, but also revitalize a memory that resists despite its erasure linked to state policies of oblivion. Reading the traces of destruction means reversing the procedures of political dismemberment, even if this does not imply resolving a past conflict or putting an end to mourning, but rather the possibility of remembering in spite of everything.

**Keywords:** memory, destruction, traces, Chile, Peru.

## Rastros de Destruição

### [RESUMO]

Neste trabalho, apresento a relação entre destruição e rastro para indagar como aquilo que foi destruído pode ser reconstruído materialmente. Analiso a obra visual *Stellar* (2015), do artista peruano Giancarlo Scaglia, e o filme *Nostalgia de la Luz* (2010), do diretor chileno Patricio Guzmán, para propor como ambos os artefatos sugerem a destruição como a produção de outras materialidades (na forma de rastros) capazes de dar sinais sobre a sua forma anterior e possibilitar um tipo de sentido político que a totalidade material não torna possível. Para isso, encontro nesses artefatos diferentes tecnologias de mediação que questionam a legibilidade dos rastros. *Stellar* utiliza a técnica do *frottage* como forma de tornar presente a ausência por meio do traçado e revela, em sua materialidade, vestígios de um acontecimento do passado e as dificuldades que limitam sua memorização. *Nostalgia de la Luz*, pelo contrário, propõe tanto um treinamento visual sobre como ler as fissuras da destruição material, fruto das políticas estatais de apagamento, quanto uma revisão sofisticada sobre as complexidades das políticas de arquivamento de ossos humanos como formas de violência que configuram outros rastros a serem lidos. Desse modo, os dois objetos que estudo neste artigo me permitem propor maneiras de entender a destruição como um processo do qual só podemos ler mediados pelos rastros. Os rastros de destruição não só nos permitem reconstruir uma história, mas também revitalizar uma memória que resiste apesar do seu apagamento ligado às políticas estatais de esquecimento. Ler os rastros da destruição significa inverter os procedimentos do esquecimento político, embora isso não implique resolver um conflito do passado ou encerrar o duelo, mas, sim, a possibilidade de lembrar apesar de tudo. Ler os vestígios da destruição significa inverter os procedimentos do esquecimento político, embora isso não implique resolver um conflito do passado ou encerrar o luto, mas, sim, a possibilidade de lembrar apesar de tudo.

**Palavras-chave:** memória, destruição, rastro, Chile, Peru.

Nuestras historias más cercanas las hemos mantenido a un nivel de ocultamiento, de encubrimiento, hay como un contrasentido, como que no queremos acercarnos a esa prehistoria cercana, como sería casi una prehistoria acusatoria.

Lautaro Núñez

La doctrina de los escombros producidos por la *época* debe completarse con una doctrina del proceso de desmontaje que es tarea del crítico.

Walter Benjamin

## Introducción

> En este trabajo busco indagar la relación entre destrucción y huella. Quiero preguntarme cómo se puede reconstruir materialmente un pasado que ha sido destruido. ¿Es posible revertir la destrucción para volver a un estado material anterior? ¿Es posible leer y completar una totalidad a partir de su fragmento? ¿Se puede reconstruir, pues, lo que ha sido destruido? ¿Qué tipo de reconstrucción se logra al hacerlo? A partir de estas preguntas, quiero indagar cómo los vestigios de eventos del pasado materializados en forma de huellas permiten pensar desde la destrucción en una posible reconstrucción. Sin embargo, ¿qué tipo de tecnologías de mediación nos permiten ya no solo leer esas huellas sino acercarnos a estas? ¿Cómo descodificamos aquello que ha sido destruido? Para explorar estas cuestiones, trabajaré con la obra visual *Stellar* (Scaglia 2015) y con la película *Nostalgia de la luz* (Guzmán 2010). Propongo que ambos artefactos comprenden la destrucción no como un proceso de completa borradura o escisión material, sino como la producción de otras materialidades (en forma de huellas) capaces de significar y dar trazos sobre su previa forma. Más aún, quiero proponer cómo las huellas de destrucción hacen factible un tipo de sentido político que desde la totalidad material no se hace posible. Para ello, ambos artefactos dan cuenta de diferentes tecnologías de mediación que interrogan la legibilidad de las huellas. Indago entonces cómo estas tecnologías sugieren modos de leer la destrucción que no implican recuperar el pasado como totalidad, sino más bien abrir líneas e interrogantes a partir de huellas que resisten materialmente los intentos de borradura de diversos acontecimientos políticos para permanecer como los restos sin asumir de la historia oficial.

Richard (2002, 190) examina el problema de las borraduras de la historia. Durante la transición chilena la maquinaria neoliberal borra la memorialidad de las huellas. En este sentido, Richard se pregunta cómo “entre medio de tantas borraduras, de tantas desintensificaciones del recuerdo histórico, ¿a qué lenguajes de la crítica [podríamos] recurrir para tomar partido en la tensión entre memoria y desmemoria?”. Este trabajo intenta responder, en parte, a esa pregunta. La memorialidad de las huellas requiere un aparato de interpretación que denomino tecnologías de mediación. Estas tecnologías permiten comprender las huellas como trazos memorísticos que persisten sobre eventos políticos que sobreviven de manera irresoluble en el presente.

Como explica Sarlo (2005, 24), la importancia de la memoria radica en permitir una revisión crítica del pasado y en ser una pieza central para “la transición democrática”, pues “ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido” (24). En este sentido, indago la posibilidad de leer la destrucción por medio de las tecnologías de mediación y en cómo este aparato de lectura puede ser extrapolado. Las tecnologías de mediación posibilitan un entrenamiento visual para ver más allá de lo destruido. Así, conecto esta idea de tecnologías de mediación con la conceptualización que Hirsch (2008) hace sobre posmemoria. Hirsch propone el concepto de *posmemoria* como un modo de leer los actos de memoria de la generación que hereda el testimonio o el trauma colectivo de una generación anterior. Estas experiencias son transmitidas (mediadas) a la segunda generación, la cual, a su vez, las toma como sus propias memorias (106-107). Ahora bien, quiero ir más allá de la relación generacional que piensa Hirsch para preguntarme cuáles son algunas de las posibles tecnologías para que la memoria surja afuera en espacios que han sido destruidos. Busco entender cómo las tecnologías de mediación permiten poder leer vestigios de una temporalidad pasada y recuperar, a pesar de todo, una memoria sometida a su borradura.

Figura 1. Scaglia, Giancarlo, Stellar, 2015. *Frottage* y tinta de grabado sobre papel japonés, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima (24 abril 2015).



## Stellar

Entre el 24 de abril y el 17 de mayo de 2015, se exhibió en Lima la muestra *Poética del resto (Stellar 1)*, del artista peruano Giancarlo Scaglia, bajo la curaduría de Gustavo Buntinx.<sup>1</sup> La serie de grabados *Stellar* constituyó la sección central de la muestra.

A primera vista, *Stellar* parece ser una enorme superficie de fondo de negro pintada con manchas blancas (figura 1). En ese primer vistazo, *Stellar* recuerda a las *action paintings* de Jackson Pollock. Su dimensionalidad, su uso mínimo de colores y el aparente desorden de las manchas sugerirían que se trata de una obra más bien ligada al expresionismo abstracto. Sin embargo, al acercarnos a ella, vemos que no se trata de una tela o un lienzo. Como si la obra buscara llamar la atención sobre su propia materialidad, como si comprenderla dependiese de poner en primer plano y entender el funcionamiento de su soporte, vemos que se trata de un grabado.

*Stellar* se realiza a partir de la técnica del *frottage*. Es decir, *Stellar* resulta de la impresión de un objeto sobre una superficie; es, pues, el vestigio de una materialidad que no vemos. La técnica de *frottage* marca materialmente una ausencia. Más que la copia o registro de un original, se constituye en cita a una realidad a la cual no podemos acceder. *Stellar* se presenta como huella de un espacio al que (ya) no tenemos acceso. Así, quiero pensar de qué modo el *frottage* como tecnología de mediación permite traer en forma de huella un espacio o materialidad inaccesible en presencia plena. Quiero entender cómo funciona el *frottage* en esta obra como una huella de destrucción y tratar de reconstruir, a partir de ese fragmento, el evento al cual refiere.

Algunas de las piezas de la serie *Stellar* superan los 3 × 3 m y ocupan gran parte de las paredes de la sala de exhibición. Materialmente, *Stellar* se realiza sobre papel japonés, soporte ideal para calcar. Visualmente, *Stellar* se compone de, por lo menos, tres planos. Un plano blanco visible en los bordes superior e inferior; un plano de color negro, fondo central de la pieza; y una serie incontable de manchas blancas de distintos tamaños y formas sobre el fondo negro. En cierto sentido, las manchas blancas llaman la atención sobre el soporte, como si pudiésemos atravesar la tinta y quedarnos solo con la materialidad del papel. Más aún, podríamos pensar que las manchas blancas no son el papel sino la propia pared de la sala de exhibición, también pintada de blanco. *Stellar* resalta el soporte tanto material como espacial donde se encuentra, pues pareciera sugerir un afuera del plano. Asimismo, la oposición entre la tinta negra y los espacios en blanco del papel puede leerse también como la oposición binaria luz y oscuridad, la oposición presencia y ausencia y, como revisaré más adelante, la distinción entre vida y muerte. Por otra parte, la dimensionalidad de *Stellar* genera el efecto de hacer minúsculo al espectador. El cuerpo entonces construye también el sentido de esta obra. *Stellar* requiere un espectador no estático que al moverse deba acercarse y alejarse, como si indagase detectivescamente las manchas del artefacto visual. *Stellar* apela al cuerpo del espectador, al mismo tiempo que materialmente da cuenta de la ausencia de otros cuerpos.

*Stellar* hace referencia a una masacre. Scaglia realiza esta obra calcando algunas edificaciones situadas en la isla El Frontón. Ubicada cerca de la costa del Callao, en Perú, la isla fue sede desde 1917 hasta finales de la década de los ochenta de una prisión. Entre el 18 y el 19 de junio de 1986, la prisión formó parte de una revuelta en varias cárceles de Perú que ha quedado en la historia nacional conocida como la matanza en los penales.<sup>2</sup> Haya de la Torre (1987, 15) califica el hecho de una “ejecución salvaje” y explica que “una fuerza bélica infinitamente superior aniquiló a 248 personas, que, si bien se habían amotinado, estaban en absoluta inferioridad de condiciones”.

El 18 de junio de 1986, por órdenes del viceministro de interior de Perú, Agustín Mantilla, se inició en el país un operativo que consistió en la represión y posterior ejecución de los prisioneros amotinados durante las revueltas. La Marina utilizó “para atacar al Pabellón Azul [de El Frontón] ametralladoras pesadas, cañones antitanque de 81 milímetros y dos cañones sin

retroceso" (18). A pesar de rendirse, los amotinados fueron ejecutados. "Conforme a la versión de dos sobrevivientes, un grupo de rendidos se entregó [...]. Estos internos fueron separados y ejecutados sumariamente" (19). Posteriormente, la Marina tomó la decisión de demoler el Pabellón Azul, incluso con internos aún vivos dentro de ella.<sup>3</sup> Ciento veintiún personas fueron asesinadas durante el operativo militar. *Stellar* busca traer este evento por medio de las huellas físicas que resultan de la destrucción material de la cárcel El Frontón. Los agujeros en las ruinas de las edificaciones carcelarias se inscriben como los signos físicos de la balacera, como las huellas de la destrucción estatal. Asimismo, la deformación de los bordes de *Stellar*, pues los grabados no están enmarcados en un cuadro, reflejan el estado derruido de los muros de los edificios producto de su demolición.

*Stellar* da cuenta de un estado de suspensión temporal del cual solo vemos sombras y luces sin definir. Las manchas blancas constituyen el reflejo físico de los espacios destruidos por las balas, a la vez que son también signos de los cuerpos sin nombre de los asesinados. Si bien se conocen los nombres de los presos, el procedimiento de aniquilación borró cualquier tipo de identidad, cualquier dignidad del cuerpo, lo que dificulta la posibilidad de identificar los restos. Hoy día, no han sido identificados los restos humanos de cada una de las víctimas.<sup>4</sup>

Indagando aún más, señalé que *Stellar* opone la luz a la oscuridad a través del uso de los colores blanco (del papel) y negro (de la tinta). Sin embargo, el color negro no apunta a la ausencia de los cuerpos sin nombre, sino más bien lo hacen las manchas blancas. Las manchas blancas plasman el producto de la destrucción, de la violencia. El fondo negro representa aquello que permanece del pasado, aquello que la violencia de Estado no ha podido borrar; una materialidad inerte, no significativa, en espera de ser iluminada. La oscuridad no sería equivalente al olvido, sino más bien a una memoria latente, una memoria en espera de aparecer, una memoria sobre la cual solo tenemos huellas. Por otro lado, las manchas blancas son el índice del vacío dejado por los cuerpos. Son esos puntos que en la memoria quedan destacados por su ausencia. Las manchas blancas son huellas de cuerpos en espera de ser identificados. La multiplicidad de manchas o puntos blancos alude a la dificultad de identificar cuerpos singulares en un contexto en el que se ha buscado su borramiento. La multiplicidad apela no a un cuerpo singular, sino a una colectividad borrada y, por tanto, constituye un gesto político para recuperar, desde lo múltiple, aquello que ha sido sometido a la destrucción y al olvido.

*Stellar* como artefacto visual media nuestro acercamiento hacia este espacio, pues logra fisurar la excepcionalidad de la isla y nos deja acceder por medio de una huella. Como marca el propio título, *Stellar*, las estrellas, como huellas de un pasado remoto, guían tanto nuestro camino como marcan la finitud de un espacio y una temporalidad que ya no existen en el momento de su vislumbriamiento. Incluso, materialmente, *Stellar* media nuestro camino a través del *frottage*. El *frottage* como tecnología de mediación construye a partir de una destrucción. No se trata de que el elemento a registrar tenga que estar destruido, sino que el hecho de copiarlo produce también una ruptura, pues saca de su contexto tan solo la sombra de una materialidad. El *frottage* hace alusión a una borradura, a algo que fue y ya no está, pues marca el "eso-ha-sido". En ese sentido, el *frottage* es histórico y político, porque revela en su materialidad vestigios de una temporalidad pasada y las relaciones de poder que limitan su memorialización. Con esto último, comprendo que la imposibilidad de presenciar la materia calcada, y de solo poder mirar su impresión (su calco en forma de *frottage*), alude también a una distinción de sujetos: aquellos quienes pueden presenciar la materia en sí y aquellos que solo pueden acceder por medio de su huella. Como dice Pindyck (2018, 16), "*frottage* and poetic erasure depend on an explicitly marked start and begin from a point of recognizing what is already there: text, stain, smudge, surface, tear, modes of production, former students, residues of labour, history, ancestry, community and so on" (el *frottage* y la borradura poética dependen de un inicio explícitamente marcado y parten de un punto de reconocimiento de lo que ya está ahí: texto, mancha, borrón, superficie, rotura, modos de producción, exalumnos, residuos de trabajo, historia, ascendencia, comunidad, etc.).

La técnica de *frottage* construye, pues, distintas capas, cual si fuese un palimpsesto; es un contenedor de huellas. Por medio del *frottage*, *Stellar* elabora una huella de destrucción, un significante que difiere la inscripción de significados estables dado que la propia distancia material de lo grabado apunta a un contexto inasible. La mediación del *frottage* es una mediación ante todo material, de intentar movilizar un espacio físico y un evento histórico que ha sido ocultado. El *frottage* descontextualiza para poder contextualizar y pone en el centro la huella como dispositivo, que, pese a todo, permite acercarnos a aquello afectado por las tecnologías del distanciamiento y la desmemoria.

Al comienzo de este apartado aludí a la semejanza de *Stellar* con la *action painting*. Si bien histórica y estéticamente no pertenece a ese movimiento pictórico, sí comparte algunas inquietudes y formas en común. Así, traer la *action painting* para pensar *Stellar* no es fortuito, sino que nos permite pensar el funcionamiento político de las huellas. Parto, entonces, de la pregunta que Slifkin (2011, 232) insta sobre cómo percibimos hoy la *action painting* y cómo el distanciamiento histórico no deja vernos hoy la “naturaleza trágica” de esas obras. Al revisar el trabajo del crítico de arte Harold Rosenberg, Slifkin encuentra que su concepción de la *action painting* estaba vinculada no solo a la actividad física del artista para realizar sus pinturas, sino también a la representación de la actividad dentro de la misma obra. Ejemplifica que, en *Excavation* (1950) de Willem de Kooning:

The rough and often incomplete lines, the smeared and fractured half-recognizable forms, and the evidence of former shapes that have been painted over or significantly modified produce a temporal matrix within the canvas. The viewer is asked to see each mark as a response to a previous act, what Rosenberg called ‘a dramatic dialogue’ between the painter and the canvas. By *leaving the traces* of the creative process visible upon the canvas, de Kooning presents a sort of play-by-play account of the formal decisions and even the physical motions that went into the painting’s formation. (Las líneas ásperas y, a menudo, incompletas, las medio reconocibles formas manchadas y fracturadas, y la evidencia de formas anteriores que han sido pintadas o modificadas significativamente producen una matriz temporal en el lienzo. Se le pide al espectador que vea cada marca como respuesta a un acto anterior, lo que Rosenberg llamó “un diálogo dramático” entre el pintor y el lienzo. Al hacer visibles las huellas del proceso creativo en el lienzo, De Kooning presenta una suerte de reporte detallado sobre las decisiones formales e, incluso, de los movimientos físicos que hicieron parte de la creación de la pintura).

*Excavation* muestra el proceso temporal de su creación. Cada línea produce una huella de su producción material y física. Dejar las huellas emancipa al espectador, es decir, lo libera de una contemplación pasiva y meramente receptora, y hace que este reconstruya más bien las intensidades de la forma a través de su mirada. El espectador mira la memoria materializada del trabajo artístico.

Slifkin (2011, 241) añade también que la naturaleza trágica de la *action painting* puede generar que los espectadores se sientan en la situación representada y se pregunten qué harían ante tal evento.<sup>5</sup> Añade también que las *action paintings* operan de modo que el espectador puede intentar “the dramatic content underlying such ostensibly abstract and highly personal imagery” (el contenido dramático que subyace a tales imágenes altamente personales y abstractas). Por último, señala que esta naturaleza trágica se basa en reconocer aquello que el “héroe” no puede ver (242). Esta idea me parece sugerente en tanto se vincula con lo que propongo de las tecnologías de mediación que permiten dar cuenta de las huellas de la destrucción. Por tanto, pareciera que estas tecnologías, al igual que la naturaleza trágica de la *action painting*, permite ver aquello que otros no ven. Nos

ofrecen un entrenamiento visual para captar a pesar de todo. En otras palabras, vendría a desafiar una idea de la visualidad como visualización de la autoridad. Por tanto, el *frottage* funciona como una técnica contravisual para discutir la hegemonía visual de la historia como visión heroica.<sup>6</sup>

Retomando *Stellar*, el espacio de exhibición da cuenta también del carácter mediador del *frottage*. Si *Stellar* es la huella de un lugar al que no podemos acceder, nuestro acercamiento se da también mediado desde un tercer lugar: un espacio físico, como en la exhibición *Poética del resto* a la cual he hecho referencia, un espacio impreso, como en el catálogo de esta, o un espacio virtual: una pantalla. En cierta forma, estas mediaciones también implican la visibilización de una destrucción. Más que una destrucción física, se trata de un quiebre de la experiencia. Para tratar de solventar en parte esta ruptura, *Poética del resto* interviene sobre la imposibilidad de llegar a la isla El Frontón, al traer ya no solo una huella (*Stellar*), sino también materialidades de ese espacio. Frente a *Stellar* se exhiben piedras sacadas de la isla. En cierto modo, el espacio de exhibición busca “recrear” la isla. Me interesa cerrar este apartado concentrándome en dos puntos: las piedras expuestas frente a *Stellar* y la manera en que Scaglia logra llegar a la isla.

En el centro de la sala de exhibición, frente a la serie *Stellar*, se despliega una serie de piedras. La relación entre ellas y *Stellar* permiten completar el sentido que he venido armando. Por un lado, efectivamente se trata de piedras que el artista trae de la isla El Frontón, algunas piedras naturales y otras escombros. Así, ambos tipos de piedras se entrecruzan y establecen que tanto la isla como la cárcel pertenecen a una misma institución estatal. Isla y cárcel se vuelven sinónimos por ser espacios heterotópicos; lugares fuera de todo lugar, “una utopía que está hecha para borrar los muertos” (Foucault 2010, 9). Las piedras, en su ensamblaje, se exhiben como marcas de ese lugar “preciso y real” (19), como diría Foucault, de las heterotopías de desviación (23).<sup>7</sup>

Por otro lado, las piedras también parecieran haber salido del propio *Stellar*, es decir, los espacios en blanco que vemos, que dan cuenta de la materialidad faltante de los muros de la cárcel, parecen completarse con las piedras de la exhibición. Las piedras son claras huellas de la violencia, puesto que son los fragmentos que quedan de los muros destruidos, como restos o materias vibrantes (a la Bennett) del acontecimiento político (la matanza de los penales).<sup>8</sup> Exhibir las piedras implica un intento de recrear el espacio de la isla; una espacialidad llena de fragmentos que se conecta con *Stellar*, pues calca las edificaciones destruidas. Las piedras, a su vez, parecen ser pruebas materiales de lo que queda de aquel lugar, mientras que *Stellar*, como calco, sería la sombra de lo no resuelto.

Asimismo, en otra pieza de la exposición, las piedras también están clasificadas como archivo fotográfico, casi forense (figura 2). Las fotografías de las piedras parecen ser casi retratos criminales.<sup>9</sup> Cada fotografía de la serie se compone de un fondo simple (el suelo en el que la piedra es colocada) y en el centro de la imagen la imagen de una piedra (con excepción de una donde aparece una pluma) como si se tratase de un rostro. Ahora bien, cada piedra cobra en esta serialización también su singularidad, su posibilidad de ser identificada por sus características físicas. Si consideramos que algunas de ellas son los fragmentos de la cárcel El Frontón, parecen referir a los cadáveres de los presos. Son, al mismo tiempo, huellas y evidencias. Son, por así decirlo, la materialización de la no vida que apunta a las vidas perdidas. Las piedras, casi lápidas, expresan la ausencia de los cadáveres, como testigos y testimonios de la destrucción. Las piedras son materia vibrante que cuestionan la pasividad de las materialidades no vivientes, pues ofrecen un relato sobre la vida después del fin, un relato que solo se materializa en la no vida, un relato que la visualidad como visibilización de la autoridad ha intentado ocultar.





V  
V

Figura 2. Giancarlo Scaglia,  
*Catálogo de piedras*, 2015.  
Sala Luis Miró Quesada  
Garland (24 abril 2015).

Además de las fotografías de las piedras, una de las imágenes de la serie presenta una pluma. Allí se da un cruce entre lo orgánico y lo inorgánico. Podríamos pensar que se trata no solo de dar cuenta de la cosificación de los restos, sino de cómo los restos tienen también su propia forma de vida. Acá las piedras, esa “no vida”, está presente como huellas de destrucción de la “vida” que una vez habitó la isla. Las piedras viven en su capacidad de relatar la destrucción y de dar señales de la isla. En este mismo sentido, también hay que considerar cómo en las propias piedras están inscritos restos orgánicos. Las manchas blancas de las piedras pueden ser producto de la salinización, pero también del guano.<sup>10</sup> Pareciera que estos restos vienen justamente a tensionar los límites entre el *bios*, el *zoe* y el *geos*. Es decir, entre vidas cualificadas, vidas no cualificadas y la no vida. Si lo abordamos desde la geontología, el *Catálogo de piedras* sería un discurso crítico que pone en evidencia de qué modo, aunque ciertas formas del poder contemporáneo buscan establecer límites entre la vida y la no vida, ambas en realidad coexisten en simultáneo.<sup>11</sup> Se trata de mirar en la no vida formas en las que el poder actúa también sobre la vida, en especial, cuando la “vida” pareciera estar desvanecida.

La última relación que quiero establecer entre huella y destrucción en el trabajo de Scaglia consiste en cómo el artista accede a la isla. Para llegar a ella, Scaglia engaña a unos agentes de la Marina al presentarse como un astrónomo aficionado. “Si decía que era un deudo de alguna de las víctimas de la masacre, me botaban de inmediato”, aclaró en una entrevista (Gallegos 2015). Las estrellas, y de ahí posiblemente el nombre de la obra (*Stellar*), se utilizan como medio para entrar en un espacio prohibido. Así, el pasado más lejano (las estrellas) produce menos preocupación al Estado que el más cercano (los restos en la isla).<sup>12</sup>

Las estrellas también cobran otra forma de inscripción como huellas en el trabajo de Scaglia. En la exhibición *Poética del resto* realizada en Chile en 2017, se incluyó su *Libreta de trabajo*.



V  
V  
Figura 3. Giancarlo Scaglia,  
*Libreta de trabajo*, 2015.  
Libreta de trabajo con  
dibujo de constelación de  
escombros, Galería Patricia  
Ready, Santiago (5 julio 2017).

La libreta de trabajo registra una aparente constelación. En la exhibición, una página de la libreta (figura 3) muestra una serie de puntos identificados con nombres unidos con líneas y un texto en la parte inferior con la hora y la frase “Can mayor”. Ahora bien, aunque puede parecer el registro de una constelación, la Galería Revolver la presenta en su página web bajo el título “Libreta de trabajo con dibujos de constelación de escombros.”<sup>13</sup> A partir de la libreta, los escombros frente a *Stellar* pueden leerse dispuestos de manera no azarosa. La libreta arma un relato sobre cómo leer la disposición de las manchas, de las piedras, de las estrellas, y, a su vez, puede leerse como un falso documento que legitima la visita de Scaglia a la isla como observador de estrellas.

La libreta de trabajo viene a mostrar cómo la entrada de la ficción implica un modo de repensar el pasado y de hacer posible su crítica desde el presente. La libreta se usa como “prueba” en tanto muestra que el artista fue a “ver estrellas”, pero al mismo tiempo su contenido es otro registro de las huellas de destrucción de la isla. Las estrellas, en su lejanía, pueden estar “muertas”, aunque las sigamos viendo. En cierto modo, Scaglia consigue ofrecer una tecnología de mediación que consiste en codificar la destrucción del presente por medio de un pasado (las estrellas) que parece no incomodar políticamente.

*Stellar* resiste el proceso de olvido y las tecnologías de desmemoria del Estado peruano en torno a la masacre de El Frontón. A pesar de la prohibición estatal de acceder a la isla, *Stellar* logra abrir una entrada en forma de huella. Su materialidad casi fantasmagórica lleva al espectador a acercarse también como sombra a este espacio de memoria. Es decir, la isla no se convierte de por sí en un espacio de memoria, en un lugar de conmemoración pública, al que se pueda acceder y caminar sobre sus ruinas, más bien pone en tensión justamente la imposibilidad o la dificultad de hacerla un lugar de memoria. Esto es, no se trata de un lugar donde se refugie y cristalice la memoria, pero tampoco implica que las huellas sean solo un modo de resistir, como diría Nora (1989), la desaparición de la memoria tradicional. La distancia hacia la isla evidencia cómo las contradicciones del pasado sobreviven en el presente por medio de aquellos lugares fantasmales (aislados geográfica pero también legalmente) a los que no se puede acceder. De ahí que la huella, más bien, permite un acercamiento que hace del fragmento un modo de cita por el cual releer el pasado y su tensionar político que pervive en el presente.

## Nostalgia de la luz

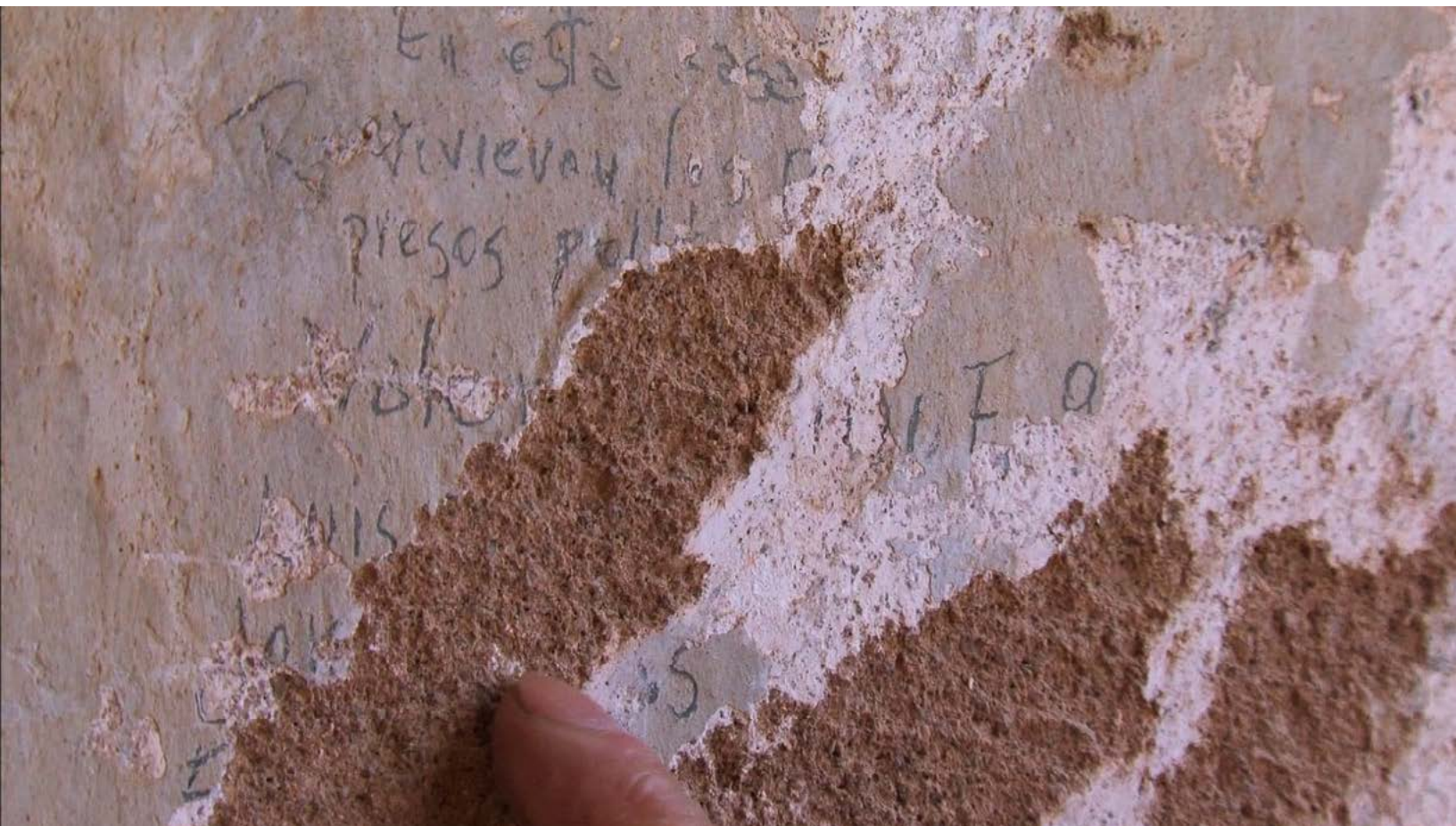
El film *Nostalgia de la luz* (Guzmán 2010) inicia aparentando ser un documental sobre astronomía, para luego relatar diversas historias sobre la dictadura de Augusto Pinochet, entre ellas, la historia del grupo de mujeres que durante décadas han recorrido el desierto de Atacama en busca de los restos de sus familiares detenidos desaparecidos. Ahora bien, al igual que en *Stellar*, en *Nostalgia de la luz* también se propone una relación entre las estrellas y la muerte. El calcio, elemento presente tanto en los cuerpos celestes como en los cuerpos humanos, se vuelve un tropo a lo largo del documental. La materia de la que está hecha la vida en nuestro planeta tiene presencia también fuera de este. En una escena, George Preston, un astrónomo norteamericano, explica cómo el calcio de nuestros huesos tiene su origen en el propio *big bang* del universo. “We are part of the universe. And the calcium in my bones was there from the beginning” (Somos parte del universo. El calcio de mis huesos estuvo ahí desde el principio). En cierta forma, parece señalar cómo nuestra propia existencia constituye una huella del origen del universo, pues podemos leer la historia de millones de años en vidas finitas como las nuestras. Así, quiero entender cómo *Nostalgia de la luz* insiste una y otra vez en de qué formas podemos leer la historia y en cómo preservar lugares de memorias cuando nos enfrentamos a su borradura, a su destrucción o, incluso, como las estrellas, a su lejanía.

Una de las secuencias del documental tiene lugar en las ruinas de Chacabuco, “el campo de concentración más grande de la dictadura de Pinochet” (Guzmán 2010). Guzmán narra en voz en *off* que las ruinas del campo son también las ruinas de una mina del siglo XIX y las casas de los otrora mineros fueron usadas como celdas para los prisioneros políticos. “Los militares solo tuvieron que poner el alambre de púas”, explica Guzmán. Este espacio cerrado, cercado, en medio del desierto, es también un espacio borrado, un espacio cuyo acceso, a pesar de no estar restringido (como en el caso de la isla El Frontón), sí se dificulta por ubicarse periféricamente en un lugar inhóspito.

En una de las entrevistas del documental, Luis Henríquez, ex preso político, narra su vivencia como prisionero en Chacabuco y cuenta que formó parte de un grupo de observadores de estrellas. “Aprendimos a leer constelaciones”, dice. A pesar de no tener un telescopio, el doctor Álvarez, un médico aficionado a la astronomía, también detenido en Chacabuco, les enseñó a fabricar un aparato para leer constelaciones. “Un trípode con un círculo encima que tenía marcadas las horas. Sobre ese círculo había una cosita como un balancín y en la parte de arriba tenía una agujita y dos palitos cruzados que era el alza y la mira prácticamente”, explica Henríquez. Ahora bien, en la escena que sigue la cámara muestra en primer plano una pared fisurada en Chacabuco. La pared contiene una serie de palabras que no podemos leer con claridad (figura 4).

Entre la aparente ilegibilidad de las grietas, Luis Henríquez logra descifrar los nombres de los presos. A pesar de las fisuras, que pueden ser provocadas por el tiempo o por una tecnología política de destrucción y olvido, Henríquez puede leer. Así como el telescopio que construye para leer las constelaciones le permite mediar entre el cielo y la tierra,<sup>14</sup> su visión, marcada por su memoria, funciona como modo de mediación para que otros (en este caso, los espectadores) podamos leer los nombres de los prisioneros.<sup>15</sup> Las huellas de la destrucción cobran legibilidad. No se trata tan solo del testigo que ofrece su testimonio.

Figura 4. Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*. 2010; Chile: Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk, Cronomedia, 2010.



Quiero entender el carácter pedagógico de esta escena, pues nos ofrece un entrenamiento visual sobre cómo leer la destrucción, no solo como vestigio de un evento histórico, sino como la posibilidad de una parcial reconstrucción de la experiencia. La escena sugiere la posibilidad de que, incluso, en procesos de violencia y destrucción estatales quedan fragmentos, indicios, que pueden permitir reconstruir aquello que se intenta desdibujar. En este caso, la política de la desmemoria proyectada en las paredes destruidas se quiebra, pues el gesto de Henríquez nos permite entender que en las fisuras, en las huellas de destrucción, subsisten rastros de legibilidad.

En una escena posterior, el arqueólogo Lautaro Núñez maneja por el desierto y se detiene en medio de la carretera. Señala en lo alto de un cerro unas piedras dibujadas con rostros geométricos. Se trata de un detalle en medio del desierto difícil de percibir, más aún, desde el movimiento de un auto. El arqueólogo detiene el vehículo y señala. Tras bajar la ventanilla del auto y acomodarse sus lentes de sol, pasamos de un plano medio donde vemos a Lautaro a un plano detalle de la cámara que a la vez realiza un *zoom* para hacer más visible los dibujos que se encuentran distantes.

En ese cerro recto, planito como pizarrón, son dos caras humanas que representan tal vez máscaras grabadas en las rocas por los caravaneros prehispánicos que pasaban por esta quebrada que la consideraban como un paso natural hacia San Pedro de Atacama. Lo interesante es que estos íconos son similares a aquellos que están grabados en la banda opuesta. Ahora, este es el camino prehistórico [...] que va pegado al arte rupestre. El camino moderno se sobreimpuso a este camino. Ahí a la derecha también se pueden ver figuras de pequeñas llamas con personajes. (Lautaro Núñez, en Guzmán 2010)

Figura 5. Patricio Guzmán.  
*Nostalgia de la luz*, 2010;  
Chile: Atacama Productions,  
Blinker Filmproduktion,  
Westdeutscher Rundfunk,  
Cronomedia, 2010.



Las llamas dibujadas podrían pasar desapercibidas por el lugar donde se encuentran: un cerro de gran tamaño que, además, presenta grietas en sus rocas. La visibilidad que Núñez le da depende de una tecnología de mediación históricamente formalizada en parte por su formación en arqueología. Existe, pues, un entrenamiento visual capaz de permitirle leer los dibujos. Retomo la escena de Henríquez, porque, comparándola con la de Núñez, el documental parece sugerir cómo la mediación, si bien puede partir de un testigo, puede producir también una tecnología que posibilita que otros aprendan a leer las huellas.

Por otro lado, las fisuras, los dibujos y las inscripciones en el cerro o en las ruinas no son las únicas huellas de destrucción visibles en el documental. Los huesos, como restos, cobran también en este un punto de reflexión sobre las políticas de la desmemoria. Así como en el caso de las ruinas de Chacabuco parecen estar en funcionamiento diferentes tecnologías de destrucción para intentar borrar las huellas del pasado, el documental también da cuenta de las políticas de desaparición de los restos humanos en diversos momentos de la historia chilena. Entonces ¿qué posibilidad hay para recuperar o cómo se reconstruye el cuerpo despedazado, violentado, fragmentado? ¿Cómo entra en la memoria? La película no da una respuesta unívoca a este problema ni lo circunscribe solo al ámbito de los desaparecidos políticos durante la dictadura. Por tanto, quiero analizar cómo se visibilizan dos grupos de cadáveres en el film: primero, qué ocurre con los huesos de las comunidades indígenas del norte de Chile, y segundo, qué ocurre con los huesos de los detenidos desaparecidos de la dictadura de Pinochet.

En una secuencia, Guzmán (2010) narra cómo los primeros habitantes de Atacama enterraban a sus muertos bajo las estrellas. Sin embargo, los restos de estas comunidades indígenas fueron movidos de sitio. "Los científicos recogieron los restos de estos hombres antiguos y los ordenaron meticulosamente. Los estudiaron como las hojas únicas de un libro único y hoy los conservan como se guarda un tesoro", relata Guzmán. Esos restos son exhumados (desplazados) para relocalizarlos dentro de un museo. Su relocalización implica al mismo tiempo una descontextualización de y una violencia a la memoria colectiva. El documental parece cuestionar la manera en que estos huesos en el museo evidencian cómo el aparato científico racional moderno construye sentidos por medio de borrar las tradiciones funerarias de los pueblos a los cuales pertenecieron. La tecnología de mediación realizada bajo este protocolo científico implica un acceso al pasado por medio de la violencia y permite visualizar por medio de las borraduras culturales.

Comprendo esta borradura en parte bajo las reflexiones de Andermann (2007, 57) sobre la relación entre visualidad, violencia y espacio museístico en el caso del Museo de la Plata, en Argentina. Al revisar la primera edición de la revista del museo (1890-1891), Andermann encuentra cómo una de las exhibiciones se centraba en los esqueletos de comunidades indígenas, dispuestos casi como "trofeos". Así, afirma:

The museum also works violence on the gaze itself, making it complicit with what it beholds and reminding us that spectatorship and objectness are questions of life and death. It not only plays on the violence of the radical otherness (and objectness) that it places before its visitors' eyes, but also on the violence of exhibiting itself: the superior violence of the museum apparatus that has contained the excess of otherness in its image of order. (El museo también ejerce la violencia sobre la mirada en sí misma, la hace cómplice de lo que contempla y nos recuerda que el espectador y la objetividad son cuestiones de vida o muerte. No solo juega con la violencia de la alteridad radical (y objetividad) que pone ante los ojos de sus visitantes, sino también con la violencia de exhibirse: la violencia superior del aparato del museo que ha contenido el exceso de alteridad en su imagen de orden).

Como en el caso estudiado por Andermann, en *Nostalgia de la luz* también se marca la relación entre violencia y visualidad con respecto a los huesos de las comunidades indígenas. Estos huesos, más que dar cuenta de las huellas del pasado, más que ofrecer un relato histórico, ponen en evidencia las formas de violencia cometidas sobre el otro para la construcción de la cultura de cierta modernidad occidental, de modo que es el Museo de Historia Natural su materialización institucional.

En la siguiente escena vemos el esqueleto de una ballena en el centro de una sala museística. Precisamente allí también se da esta visibilización de la ciencia occidental moderna como modo de mediación que implica la conquista de la naturaleza y la imposición del hombre como medida. Los huesos de la ballena, el animal conocido de mayor tamaño, se exhiben como trofeo. Ahora bien, su exhibición implica también un pasado no humano cuya visualización no causa mayor conflicto político. La ballena puede ocupar el centro de la sala y ser vista sin mayor incomodidad. Sin embargo, no ocurre lo mismo con otros huesos mostrados en el documental. Como diré más adelante, las políticas de exhibición y archivación de los huesos revelan también una tensión entre diversas temporalidades y sus relatos históricos.

En el caso de los restos de los detenidos desaparecidos, varias escenas ofrecen diferentes perspectivas de la violencia y la destrucción de la memoria. Primero, en el caso de las mujeres que recorren el desierto de Atacama en busca de los cuerpos de sus familiares, se explica cómo solo logran encontrar fragmentos de huesos. Según explica Lautaro Núñez, los militares lanzaron primero los cuerpos de las víctimas en el desierto y con el tiempo regresaron para moverlos de lugar. Núñez especula que debieron haberlos movido con una retroexcavadora. Por ello, los huesos que se han ido encontrando son más bien fragmentos pertenecientes a los cráneos y a los pies de las víctimas. Nuevamente, Núñez media para explicarnos cómo detecta lo que ha ocurrido. “Nos damos cuenta como arqueólogos que en ese lugar se había producido una remoción de la tierra.” Como en el muro fisurado que Henríquez logra leer, Núñez observa en la tierra del desierto vestigios de marcas y cuerpos del pasado que han sido objeto de un proceso de desmemoria. A pesar de la violencia, del intento de desaparición, esta destrucción sistemática deja sus huellas en el desierto (figura 6).

Figura 6. Patricio Guzmán.  
*Nostalgia de la luz*. 2010;  
Chile: Atacama Productions,  
Blinker Filmproduktion,  
Westdeutscher Rundfunk,  
Cronomedia, 2010.



De manera similar, en una escena posterior, Vicky Saavedra, familiar de un detenido desaparecido, camina por el desierto, recoge unos restos en la tierra y los describe de manera casi forense:

Estos huesitos así que son más planos, pienso que deben ser astillas de fémur o hueso largo de brazo, que normalmente están recubiertos así son bastante lisos. Pero esto tiene que ser de la parte interior de algún hueso por la forma en que está que es poroso. Es un hueso más consistente. Pero están todos blancos por efecto de la calcinación del desierto, del sol. (Saavedra, en Guzmán 2010)

Ahora bien, los “huesitos” no son leídos de la misma manera por cada una de las mujeres que recorre el desierto en busca de los restos de sus familiares. Vicky Saavedra se conmueve por haber conseguido un pie de su hermano y, en cierta forma, el hallazgo le brinda tranquilidad. Sin embargo, Violeta Berríos dice que ella no se puede conformar con tan solo un resto. En el film, ella dice: “Cuando a mí me dijeron que había una mandíbula de Mario, dije: Yo no la quiero. Se lo dije a la doctora que era la Patricia Hernández. Patty, le dije: Yo lo quiero entero. Se lo llevaron entero, yo no quiero un pedazo. Ni los de él solamente, sino que de todos, de todos.” En este sentido, las huellas de la destrucción, la recuperación de vestigios de eventos del pasado, no implican una resolución a los hechos de violencia o una forma de cerrar el duelo. Más bien, las huellas persisten como marcas de remembranza, como signos que al resistir el olvido abren la posibilidad de que diversas tecnologías de mediación ofrezcan sentidos políticos inéditos. Las huellas no restituyen una huella originaria, pero su presencia marca la tenaz búsqueda de reponer un tiempo perdido y de abrir el campo de la experiencia.

En resumen, el film muestra cómo los huesos ingresan al espacio del museo o del archivo. Las políticas de archivación de estos restos implican también formas de violencia que configuran otras huellas a ser leídas. Así, a propósito de los huesos de los desaparecidos, narra Guzmán (2010):

Hoy en día existen otros huesos que no están en ningún museo. Son de calcio, el mismo calcio que tienen las estrellas, pero, al revés que ellas, no tienen nombre. No se sabe a qué alma pertenecieron. Son restos de restos. Restos de los desaparecidos de la dictadura militar que aún esperan ser identificados.

Ahora bien, estos restos sin nombres, estos restos que entran en el archivo, son también huellas de destrucción. Para pensarlos, quiero concentrarme en cómo son archivados y qué ocurre con el espacio donde se archivan.

En la película, se muestran dos modos de archivar huesos. Primero, en el caso de los huesos de las comunidades indígenas, estos se organizan meticulosamente. En una secuencia, vemos cómo están archivados en cajas etiquetadas, en estantes espaciosos ubicados en pasillos amplios por donde se puede transitar para ver cada repisa (figura 7). Vemos un archivo documentado, bajo protocolo científico, donde los cuerpos, hasta cierto punto, tienen “nombre propio.” Sin embargo, el segundo caso que quiero referir muestra un mecanismo de archivación que más bien borra, incluso, la virtual singularidad que una etiqueta científica podría ofrecer. Me refiero a los restos de los desaparecidos políticos. En la secuencia, el espacio de archivación de estos huesos resulta sombrío. A diferencia del primer caso, en este las cajas no están etiquetadas, sino apiladas una sobre otras en estantes estrechos dentro de un archimóvil (figura 8).

El archimóvil consiste en un armario de almacenaje que puede compactarse para ahorrar espacio. En una escena del film, aparece compactado y, posteriormente, se abre. En voz en *off*, Guzmán se pregunta cuánto tiempo permanecerán los restos en esas cajas y si algún día tendrán derecho a un monumento, a tener un espacio en un museo, como el caso de la ballena. En este sentido, a diferencia del museo o de archivos dispuestos en espacios abiertos,





V  
V

Figura 7. Patricio Guzmán. *Nostalgia de la luz*. 2010; Chile: Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk, Cronomedia, 2010.

Figura 8. Patricio Guzmán. *Nostalgia de la luz*. 2010; Chile: Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk, Cronomedia, 2010.

^  
^



el archimóvil produce el efecto de ocultamiento del pasado. Si en el primer caso los huesos de las comunidades indígenas tienen más visibilidad (no por ello se hallan sometidos a un menor grado de violencia), ya que se encuentran en cajas colocadas en estantes fijos, estantes que permanecen siempre abiertos, pues no se compactan como en el archimóvil, en este segundo caso los huesos de los desaparecidos se guardan de un modo que hace notable su falta de visibilidad. En cierto sentido, el archimóvil reproduce las tecnologías de destrucción en tanto da cuenta de cómo la violencia de Estado intenta producir un olvido del pasado reciente. Si en el caso de *Stellar*, la isla El Frontón se convierte en ese espacio inaccesible y fantasmal, en este caso comprendo también el archimóvil como un modo de aislar la memoria, pues archiva las huellas del pasado más reciente y, por tanto, el que produce mayor tensión política. Cuanto más cerca estén las huellas de destrucción, más tecnologías, como el archimóvil, buscan distanciarnos (ocultarnos) de la posibilidad de su decodificación.

El archimóvil podría considerarse como la condición de posibilidad de inscripción archivística al anteceder la clasificación y ordenación del archivo, pues no puede reducirse a su sola presencia. Antes de inscribir signos, el archimóvil muestra el estado de diferimiento propio de la huella. Las huellas y los restos inscriben de por sí un archivo; el archimóvil antecede su legibilidad. El archimóvil deposita huellas sin clasificar, pero que a pesar de su anonimía apuntan al propio dispositivo que las ha silenciado. En *Nostalgia de la luz* (Guzmán 2010), la revelación de lo sucedido con los huesos sin identificar muestra un modo de entender la manera en que las huellas de destrucción permiten revelar la maquinaria y las tecnologías que produjeron su quiebre.

Por último, cierro considerando cómo el documental de Guzmán se vuelve también un dispositivo que registra las huellas de un pasado. Más aún, en la película se cuestiona la posibilidad de que el propio proceso de filmación esté ocurriendo en el presente. El astrónomo Gaspar Galaz cuenta en una entrevista del documental cómo el presente no existe y de qué forma la grabación que se está haciendo se encuentra en el pasado, incluso, en el momento en que está siendo grabada.

La cámara que yo estoy mirando ahora está a unos cuantos metros de distancia y por lo tanto está a unas millonésimas [...] de tiempo atrás en el pasado respecto al tiempo que yo tengo en mi reloj [...] porque la señal se demora en llegar. La luz de la cámara o la luz tuya reflejada se demora en llegar a mí una fracción de segundo [...]. El presente no existe.

Es decir, no se trata solo de que el espectador vea un registro documental que ya sabe que ha sido hecho en el pasado, sino que incluso en el momento de verlo también se está quedando en el pasado. Esto implica que del presente solo hay huellas, indicios. En cierto modo, así como el documental, las tecnologías de mediación son maneras de mirar, aparatos de lectura que posibilitan visibilizar las huellas de la destrucción.

Casi hacia el final de la película, Violeta Berríos dice que le gustaría que los telescopios “no miraran solo al cielo, sino que pudieran traspasar la tierra para poderlos ubicar [los huesos de los detenidos desaparecidos] [...]. Sería como barrer la pampa con un telescopio.” He allí la poética de las tecnologías de mediación. ¿Cómo leer, acercarse, a lo destruido? ¿Cómo intentar ubicar un grano de arena en medio del desierto? Comprendo que *Nostalgia de la luz* responde marcando la necesidad de cambiar nuestro aparato de lectura del pasado con el fin de buscar formas de mediación que devengan en no solo una decodificación de las huellas, sino en tan solo poder reconocerlas. Una forma es la que realiza justamente Scaglia cuando esconde en su libreta de trabajo constelaciones que son, en realidad, registros de los escombros dejados por la masacre de El Frontón.

Ambos artefactos nos plantean formas de entender la destrucción como un proceso del cual solo podemos leer mediados por huellas. Es decir, la reconstrucción del pasado nunca se produce como un relato homogéneo y totalizante. Más bien, se traen sus huellas, indicios, fragmentos, formas de memoria que parten de un elemento mínimo. Las huellas de destrucción no solo permiten reconstruir una historia, sino que revitalizan una memoria que resiste a pesar de su borradura, a pesar de un proceso de destrucción ligado a políticas estatales de la desmemoria. Leer las huellas de la destrucción significa invertir los procedimientos de la desmemoria política, aunque no con ello se obtenga una resolución, sino más bien la posibilidad de recordar pese a todo, de hacer notar aquello ausente.

El verbo recordar, señala Sarlo (2005, 125), tiene un doble significado. “‘Recordar’ habilita el deslizamiento entre lo vivido y ‘recordar’ narraciones o imágenes ajenas o más remotas en el tiempo”. Este doble sentido de recordar implica cómo la memoria no está anclada a un único cuerpo, sino que puede circular; en este caso, por medio de tecnologías y de un entrenamiento visual. Así, considero que las tecnologías de mediación que he revisado tienen como fin último esta circulación de la memoria que lleva a que, por ejemplo, tras ver *Nostalgia de la luz* podamos, gracias a Luis Henríquez, ser capaces de leer también las fisuras de los muros destruidos.

## NOTAS

1. En 2017, la muestra se realizó en Santiago de Chile. Aunque trabajo principalmente sobre la muestra en Lima, destaco también un artefacto incluido posteriormente en la exhibición en Chile. Agradezco a la Sala Luis Miró Quesada por enviarme el material fotográfico que uso para este artículo.
2. La revuelta también sucedió en otras dos cárceles de Perú: en el Pabellón Industrial del Centro de Readaptación Social (CRAS) San Pedro y en el CRAS de Santa Bárbara.
3. “El Fiscal de la Nación pudo observar, en el patio del Pabellón Azul, a un grupo de reclusos rendidos en absoluto silencio, sobre el suelo y apoyados contra las paredes. Informado de que aún se encontraban internos vivos en el interior del Pabellón Azul, realizó una invocación para que estos depusieran su actitud. Luego de eso el Fiscal fue informado por un oficial que debía retirarse del área porque la Marina iba a proceder a demoler el Pabellón Azul. El Fiscal de la Nación se refugió debajo de unas construcciones mientras se produjeron las explosiones de demolición. Luego de la demolición, la Marina impidió el ingreso de los médicos [...]. Luego de la demolición del Pabellón la Marina dio por concluida la operación” (CIDH 1991, 20).
4. “Incluso años después de la matanza, la mayor parte de los restos permanecían en bolsas plásticas, mezclados unos con otros, en el Instituto de Medicina Legal, sin ser identificados. Otros todavía se hallaban sepultados en una fosa clandestina” (*La República*, 2016). Esto se asemeja a lo que reviso más adelante con el film *Nostalgia de la luz* y la archivación de los restos de los detenidos desaparecidos.

5. "Action Paintings, through their tragic, seemingly unsettled imagery, could urge viewers to see themselves in the middle of situations and consequently find it possible to act with resolution in a world where engaged action appears to be difficult to achieve" (Slifkin 2011, 241). (Las action paintings, a través de sus imágenes trágicas y aparentemente inestables, podrían instar a los espectadores a verse a sí mismos en medio de situaciones y, en consecuencia, hacer posible actuar con resolución en un mundo donde la acción comprometida parece ser difícil de alcanzar").
6. De acuerdo con Mirzoeff (2011), la visualidad es un medio para la transmisión y la diseminación de la autoridad, así como una forma de mediar entre su poder y aquellos a quienes sujeta. Mirzoeff explica que la visualidad no es lo visible ni el hecho social de lo visible. La visualidad es la visualización de la historia. Es decir, la visualidad tiene que ver con los procesos visuales que hacen perceptible a la autoridad y el modo por el cual construye su discurso. Para contraponer la visualidad, Mirzoeff propone el concepto de contravisualidad, no como una forma opuesta a la visualidad, sino justamente como la crítica a las relaciones entre autoridad y visualidad. La contravisualidad busca el derecho a la mirada, la posibilidad de "ver" aquello que no ha sido visualizado por la autoridad. Para ello, la contravisualidad se vale de tácticas que deconstruyen o sacuden la visualidad dominante.
7. "[Heterotopías de desviación] los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que la rodean, [...] más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida" (Foucault 2010, 23).
8. Bennett (2010) propone leer la capacidad de agencia de objetos, mercancías, desechos, en fin, de materialidades no humanas sobre la realidad política. Bennett desafía la división entre *dull matter* y *vibrant life* para proponer más bien una materialidad vital que cuestiona la pasividad de los objetos y que tiene incidencia sobre las vidas humanas.
9. Podríamos pensarlas en relación con la frenología. Por ejemplo, Sekula (1986, 14) hace énfasis en cómo surge el archivo criminal en relación con los retratos que los estudiosos de la frenología realizaron. "It was only on the basis of mutual comparison, on the basis of the tentative construction of a larger, 'universal' archive, that zones of deviance and respectability could be clearly demarcated" (Fue solo sobre la base de una comparación mutua, sobre la base de la construcción tentativa de un archivo 'universal' más grande, que las zonas de desviación y respectabilidad podrían demarcarse claramente). El criminal, desde la ciencia de la criminología, surge como un "biotipo". Sus rasgos físicos permiten distinguirlo y, por tanto, ser identificado y excluido de la sociedad burguesa. En este sentido, estas piedras también están clasificadas cual si fuesen retratos criminales.
10. En el fotolibro *El Frontón: Demasiado pronto / demasiado tarde*. Junio 1986-marzo 2009, las fotografías de Gladys Alvarado (2014) muestran las ruinas de la cárcel y cómo el guano ha marcado (sellado) los restos de las edificaciones.

11. Povinelli (2016, 4) estudia el geontopoder, el cual consistiría en “a set of discourse, affects, and tactics used in late liberalism to maintain or shape the coming relationship of the distinction between Life and Nonlife” (un conjunto de discursos, afectos y tácticas utilizadas en el liberalismo tardío para mantener o dar forma a la distinción entre vida y no vida). Povinelli estudia distintos casos sobre la centralidad de la no vida para la constitución del poder en el liberalismo tardío.
12. En el siguiente apartado sobre *Nostalgia de la luz*, referiré también esta tensión de temporalidades.
13. Cabe destacar que Giancarlo Scaglia es el dueño de la Galería Revolver, con sedes en Lima y Buenos Aires.
14. En otra escena, el arqueólogo Lautaro Núñez dice que “a través de la astronomía han creado un telescopio gigante para acercar dos cosas aparentemente irreconciliables: los orígenes de todo y el pasado del todo lo que hoy somos. Son como dos situaciones [...] ellos están recibiendo hoy el pasado, pero a la vez están recibiendo el pasado más pasado de todos que es el origen de todo el sistema”.
15. Como explica Foster (1999), la visión no es solo una operación fisiológica, ni la visualidad sería un hecho social; más bien, la visión también está marcada por hechos históricos y sociales (ix). Nuestra manera de ver arrastra también una carga mnemónica.

[REFERENCIAS]

- Alvarado Jourde, Gladys. 2014. *El Frontón: Demasiado pronto / demasiado tarde. Junio 1986-marzo 2009*. Lima: Micromuseo.
- Andermann, Jens. 2007. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Benjamin, Walter. 2013. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- CIDH (Comisión Interamericana de Derechos Humanos). (1991). Memoria: el caso El Frontón". Consultado: 5 de enero 2020. [www.corteidh.or.cr/docs/casos/neyrayal/fmemcidh.pdf](http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/neyrayal/fmemcidh.pdf)
- De Kooning, Willem, *Excavation*, 1950. Óleo y esmalte sobre lienzo, The Art Institute of Chicago, Chicago.
- Foster, Hal. 1999. *Vision and Visuality*. Nueva York: New Press.
- Foucault, Michel. 2010. *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gallegos, Juana. 2015. "El pintor de El Frontón". *La República*, 21 de mayo de 2019. Consultado: 5 de enero 2020. <https://larepublica.pe/tendencias/192208-el-pintor-de-el-fronton/>
- Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*. 2010; Chile: Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk, Cronomedia, 2010.
- Haya de la Torre, Agustín. 1987. *El retorno de la barbarie: La matanza en los penales de Lima en 1986*. Lima: Bahía.
- Hirsch, Marianne. 2008. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29 (1): 103-128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- La República*. 2016. "Matanza de El Frontón: Otros siete cuerpos identificados son entregados a familiares", 4 de agosto de 2016. Consultado: 5 de enero 2020 <https://larepublica.pe/politica/791290-matanza-de-el-fronton-otros-siete-cuerpos-identificados-son-entregados-familiares/>.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.
- Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations*, 26, 7-24. doi:10.2307/2928520.
- Pindyck, Maya. 2018. "Frottage as Inquiry". *International Journal of Education Through Art* 14 (1): 13-25. [https://doi.org/10.1386/eta.14.1.13\\_1](https://doi.org/10.1386/eta.14.1.13_1).
- Povinelli, Elizabeth A. 2016. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke University Press.
- Richard, Nelly. 2002. "La crítica de la memoria". *Cuadernos de Literatura* 8 (15): 187-193.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scaglia, Giancarlo. *Stellar*, 2015. *Frottage y tinta de grabado sobre papel japonés*, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima (24 abril 2015).
- Scaglia, Giancarlo, *Catálogo de piedras*, 2015. Sala Luis Miró Quesada Garland (24 abril 2015).
- Scaglia, Giancarlo, *Libreta de trabajo*, 2015. Libreta de trabajo con dibujo de constelación de escombros, Galería Patricia Ready, Santiago (5 julio 2017).
- Sekula, Allan. 1986. "The Body and the Archive". *October* 39: 3-64. DOI: 10.2307/778312
- Slifkin, Robert. 2011. "The Tragic Image: Action Painting Refigured". *Oxford Art Journal* 34 (2): 227-46. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcr019>