

## ESTÉTICA E IMAGEN PRECARIA, CRÍTICA Y MEMORIA: PERSPECTIVAS ESTÉTICAS EN TORNO A LAS REPRESENTACIONES DEL PASADO

GUILLERMO LÓPEZ GEADA  
(UNMdP)

*Y si no fuera, persiguiendo todo/ me calmaría y te diría cómo  
Hacer de esta normalidad/ una terraza donde estar  
y desde allí abrir los ojos al mundo.  
(Y si no fuera – Chico Trujillo)*

### Resumen

El presente trabajo se ocupa de rastrear y problematizar algunos aspectos del nexo una elaboración crítica de la memoria y la imagen precaria, en sus diferentes apariciones a lo largo del análisis que Nelly Richard lleva adelante en *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Para desplegar y revisar esas conexiones, procederemos a observar, en el apartado 1, ciertos puntos en común que la imagen precaria o imagen de archivo posee con el concepto de imagen pobre desarrollado por Hito Steyerl. Luego de considerar la cercanía y las diferencias respecto del concepto de imagen pobre, nos detendremos en dos de los análisis que Richard hace respecto producciones documentales y artísticas, para observar en qué aspectos la autora cifra el potencial crítico y negativo de las imágenes para con la producción discursiva y falsamente conciliatoria del período postdictatorial en Chile.

En ese proceso, buscaremos analizar en qué perspectiva estética se apoya la autora para considerar la oposición entre imágenes pobres y “ricas” en su mayor o menor capacidad crítica. Para llevar adelante este segundo momento, nos valdremos de los principales modelos de configuración de la experiencia estética que propone Christoph Menke, para reconocer cuál de ellos subyace a los análisis que Richard hace de *La memoria obstinada* y *No*. Ambas producciones, al valerse de diferentes recursos y procedimientos estéticos, permitirán ver, a través de los aportes de Menke, posibles limitaciones que el

planteo de Richard posee en virtud de apoyarse en una determinada perspectiva estética.

**Palabras clave:** estética – crítica – Menke - memoria – imagen precaria

### **Abstract**

This paper is concerned with tracing and problematizing some aspects of the nexus between a critical elaboration of memory and the precarious image, in its different appearances throughout the analysis that Nelly Richard carries out in *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa* (Chile: 1990-2015). In order to deploy and review these connections, we will proceed to observe, in section 1, certain points in common that the precarious image or archive image has with the concept of poor image developed by Hito Steyerl. After considering the proximity and differences with respect to the concept of poor image, we will stop at two of Richard's analyses of documentary and artistic productions, in order to observe in which aspects the author cites the critical and negative potential of images for the discursive and falsely conciliatory production of memory in the post-dictatorial period in Chile.

In this process, we will seek to analyze on which aesthetic perspective the author relies to consider the opposition between poor and "rich" images in their greater or lesser critical capacity. To carry out this second moment, we will use the main models of configuration of the aesthetic experience proposed by Christoph Menke, to recognize which of them underlies Richard's analysis of *La memoria obstinada* and *No*. Both productions, by using different resources and aesthetic procedures, will allow us to see, through Menke's contributions, possible limitations that Richard's approach has by virtue of relying on a particular aesthetic perspective.

**Key words:** aesthetics - critique – Menke - memory - precarious image

## **I. Guerra de imágenes**

En este primer apartado nos centraremos en los aspectos de la imagen que Nelly Richard trabaja en *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)* y sobre cómo esos aspectos permiten reconocer cierto estatuto precario de la imagen en el marco de instalación y hegemonía del modelo neoliberal, cuya concepción de organización social como sociedad de mercado imponía el predominio de imágenes de alta resolución.

En términos más generales las consideraciones que intentamos recuperar en torno a la imagen, están atravesadas a su vez por la búsqueda de desplegar una memoria crítica, respecto del pasado inmediato de Chile. Los diferentes ensayos que componen el libro, abordan críticamente el período de la transición democrática en lo que fue su política por la memoria y los derechos humanos. El cuarto de siglo que la autora analiza, estuvo gobernado en su mayoría por los partidos de la Concertación, coalición constituida a la luz del triunfo del “no” en el plebiscito de 1988 que significó el fin político del régimen dictatorial de Augusto Pinochet, pero no necesariamente el de su estructura institucional y económica.

Richard señala a su vez la prolongación de un olvido sistemático de los hechos históricos que, desde el golpe de Estado de 1973, el gobierno de facto intentó borrar de la vida de los chilenos. Así, con el regreso de la democracia, el ejercicio de la memoria presenta la forma de una reconciliación pactada y abstracta, de una armonización entre puntos ideológicos antagónicos, donde el presente se maximiza mediante la retórica del consenso y la administración de la cosa pública bajo tecnicismos pretendidamente neutros.

La autora señala en este período postdictatorial tres estrategias del olvido tendientes a desentenderse del pasado y que podemos reconocer en el orden político, institucional y comunicativo o mediático.

La primera estrategia se reconoce en el acuerdo entre el régimen de facto y los partidos de la Concertación Democrática, que guía el recuerdo bajo la búsqueda de unificación y homogeneización de la sociedad. Frente a ello, lo heterogéneo serán aquellos que encarnen el pasado y los estigmas de la violencia, un “ellos” que perturba el intento de alcanzar una reconciliación abstracta y acrítica. La segunda estrategia, ligada a la primera, consiste en la limitación propiamente institucional de obturar e impedir todo acto de justicia

donde la verdad y la culpa encuentren sus responsables. Finalmente, las estrategias de los medios de comunicación, que apuntalan a la dos anteriores, tanto al ocultar el recuerdo que excede a la voluntad homogeneizadora de la memoria oficial, como al obturar todo señalamiento disidente que connote la supresión de una parte de la historia.

Esta consideración general de las estrategias adoptadas en la transición y sostenidas por la Concertación Democrática inscribe a las imágenes en diferentes dominios. No sólo instala a las imágenes en la articulación de memoria y olvido, sino también dentro del orden discursivo adoptado por las posiciones antagónicas que fueron recuperando visibilidad con el paso de los años.

Ese orden se conmovió, según Richard, en 1998, con la sorpresiva captura de Pinochet en Londres. El acontecimiento irrumpió y trastocó la homogeneidad de los discursos sobre la memoria, que sostenían una reconciliación social más impuesta que lograda. Ineludiblemente, las imágenes largamente inhibidas saltaron a los medios y, sobre todo, a la calle.

La contraposición de imágenes que elabora Richard en el marco de la captura internacional de Pinochet, presenta una dualidad que puede pensarse en relación con la distinción entre imágenes ricas y pobres que realiza Hito Steyerl, como veremos más adelante.\_

La captura de Pinochet en Londres movilizó inicialmente a las mujeres, tanto en su defensa y como en su denuncia, que cobraron protagonismo al portar, en sucesivas manifestaciones, imágenes de cualidades técnicas divergentes que escenificaban el enfrentamiento entre la imagen-recuerdo y la simulación fotográfica. La circunstancia se componía así:

El desgaste de la fotocopia en blanco y negro de los retratos de desaparecidos políticos levantados por los familiares de las víctimas se oponía al descarado brillo publicitario del afiche de Pinochet enfrentando valientemente su pre-modernidad técnica a la actual tecno-mediatización de lo social.<sup>1</sup>

---

1 Richard, N., *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*, Villa María: EDUVIM, 2017, pág.40.

Esta descripción y sus implicancias se ordenan consecuentemente de manera que configuran la disputa como una guerra. Por su parte, Pinochet es representado mediante imágenes *full-color*, en forma de afiches, en calcomanías y remeras. Aparecen también leyendas del tipo “Yo amo a Pinochet”, en las que el verbo amar tiene forma de corazón, analogando el estilo con el que la industria del turismo plasma el amor por una determinada ciudad del mundo, en forma de souvenir, sobre objetos de producción seriada como tazas o llaveros.

Es en este sentido que, para Richard, la figura de Pinochet se presenta como una simulación fotográfica. Su calidad, colores, retoques y diseño son propios de la industrialización publicitaria y turística, de la banalidad de la apariencia y la producción seriada. Su contraparte, las fotografías de los desaparecidos cargadas por la mujeres, son fotocopias blanco y negro desgastadas y precarias, una imagen “contemporánea de los panfletos revolucionarios (...) de los años sesenta como un tiempo anterior a la modernización de la política”,<sup>2</sup> es decir, participan de la disputa como lo que Hito Steyerl llamaría “imágenes pobres”.

En *Los condenados de la pantalla* (2014) Steyerl plantea una clasificación similar de las imágenes contemporáneas, cuyo parecido con la distinción planteada por Richard se sostiene en términos generales, aunque el destino de la clasificación sea sensiblemente otro. El artículo *En defensa de la imagen pobre* adelanta en su título la búsqueda de características valiosas en las imágenes precarias. Steyerl comparte el diagnóstico en sobre la transformación de la cultura visual y la reestructuración mediática a partir de las políticas neoliberales de los últimos treinta años y su abordaje de la cultura como mercancía. Steyerl señala que la marginación por defecto que generó el período neoliberal recayó sobre “los materiales visuales resistentes o disidentes [que] desaparecieron de la superficie para sumergirse en un subsuelo de archivos y colecciones alternativas”.<sup>3</sup>

Esta situación se complementa con la reestructuración que los propios Estados atraviesan en términos de políticas de preservación patrimonial, archivo y

---

2 Ibid., pág. 39.

3 Steyerl, H., *Los condenados de la pantalla*, Bs. As.: Caja Negra, 2014, pág. 38.

memoria. Bajo la hegemonía neoliberal, el desmantelamiento de las áreas del Estado cuya tarea apuntaba a sostener, promover y difundir la imaginaria no-comercial de la cultura visual, aparece como otro motivo para el posterior resurgimiento de dichas imágenes. Transcurrido cierto tiempo, con la apertura de canales alternativos para la producción y circulación de imágenes (*streamings*, plataformas digitales, etc.), aquellas imágenes son recuperadas de los márgenes y puestas de nuevo bajo una coexistencia crítica con las imágenes “ricas” que la modelización mercantil de la cultura neoliberal apuntaba a establecer como las únicas válidas. Por la propia jerarquía que las imágenes ricas imponen, este resurgir desde los márgenes reconoce a aquellas imágenes como imágenes “pobres”.

En términos generales, el planteo de Steyerl se extiende a un conjunto mayor de imágenes que excede a la particular condición de las imágenes de los desaparecidos. Abarca, en gran parte, a la producción artística y a la experiencia estética que posibilitan estas producciones. En ese sentido, la recuperación de las imágenes marginadas, implica su reapropiación, reedición e infinita degradación mediante la participación casi anónima de un público que a la vez es productor, y cuya delimitación es prácticamente imposible.

Sin embargo, la valoración de la precariedad de las imágenes pobres encuentra puntos en común con el planteo de Richard. En otro artículo del mismo libro,<sup>4</sup> Steyerl señala, en torno al reconocimiento, exhumación e identificación de desaparecidos, una cualidad diferencial de este tipo de imagen. Además de su marginación por falta de interés político, o por lo apresurado, incompleto o arriesgado del registro, la imagen pobre lleva las marcas de su propia condición de visibilidad, por ello “si bien se oscurece aquello que intenta mostrar (...) es un objeto subalterno e indeterminado, excluido del discurso legítimo”.<sup>5</sup>

Esta consideración sobre la precariedad material de la imagen pobre y su situación dentro de una jerarquía de imágenes “ricas”, expone una visión menos derrotista que la de Richard sobre la guerra de imágenes que desató la

---

4 Ver “Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación” en Steyerl, *Op. cit.*

5 *Ibid.*, pág. 161

captura de Pinochet.<sup>6</sup> Steyerl ofrece cierta consideración positiva de la imagen pobre, al mencionar que:

su pobreza no es una carencia sino una capa adicional de información, que no se refiere al contenido sino a la forma. Esta forma evidencia cómo se trata a la imagen; si es vista y transmitida o si por el contrario es ignorada, censurada y obliterada.<sup>7</sup>

Se marca así una doble condición de la imagen pobre: por un lado, su reinserción en el circuito homogéneo y excluyente de imágenes ricas mediante la reedición colectiva de autores casi indistinguibles que la degradan. Por otro lado, su precariedad material resulta un recurso que denuncia sus propias condiciones de emergencia y circulación, y se presenta como instancia crítica, subalterna e indeterminada frente a su exclusión del discurso legítimo de las imágenes de alta resolución. Esta caracterización reconoce su destino crítico por la posibilidad que la propia tecnología abre, a la vez que vincula el ejercicio crítico a la reapropiación colectiva de las imágenes marginadas por la mercantilización de la cultura.

Son estos dos aspectos los que parecen problemáticos en la postura de Richard, y que conducen a cierta resignación dentro de la mencionada guerra de imágenes en la calles de Chile durante 1998. Por un lado, la interrupción del discurso legitimador de la memoria oficial no proviene de la condición precaria de las imágenes de los desaparecidos, sino de la irrupción que generó la captura de Pinochet en Londres, un acontecimiento foráneo tanto al terreno de la estética como al de la geografía y el derecho chileno.

---

<sup>6</sup> El planteo de Richard en torno a estas cuestiones no omite por completo cierta cualidad confrontativa de los retratos en blanco y negro de los desaparecidos. Pero dicho valor no aparece en la oposición entre imágenes (y su precariedad), sino en la confrontación con la escultura del Memorial del Desaparecido (en el Cementerio General): “La metafísica del dolor que trascendentaliza la piedra esculpida de los cuatros rostros [...] anula la intransferible particularidad de las facciones de los rostros que individualizaba a cada desaparecido en sus fotos carné [...] Las imágenes fotográficas de los desaparecidos combatieron la serialización de la no-identidad [...] al restablecer el detalle fisonómico de los rasgos de identificación de las víctimas” (Richard 2017: 108). Esta problematización (y sus limitaciones) sobre la dialéctica universal-particular del presentar sensible se abordan en la sección 3.1.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 162.

De esta manera, aunque la caracterización de la imágenes de Richard tenga semejanzas estructurales con la de Steyerl, las condiciones desde las que se piensa esa categorización, redundan en derivas muy diferentes en lo que respecta a su potencialidad crítica. La de Steyerl, con una dinámica aún abierta, donde la imagen pobre, por un lado, “opera contra el valor fetichista de la alta resolución” pero, por otro lado, “acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información”;<sup>8</sup> para Richard, en cambio, en este caso puntual, las imágenes se despliegan en una contienda que ya parece decidida.

En la propuesta de Richard, se trata de una confrontación dolorosamente asimétrica entre la imagen-mercancía, simulación fotográfica o imagen rica de Pinochet y la imagen-recuerdo o imagen pobre de los desaparecidos, que parece tener pocas posibilidades de incorporar elementos negativos al ejercicio crítico de la memoria. Esta asimetría dolorosa se patentiza, para Richard, en dos motivos puntuales: uno es que “el grano de los retratos fotocopiados en blanco y negro de los detenidos-desaparecidos se mostraba técnicamente inhabilitado para competir, en nitidez y brillo” y, el otro, cercano al anterior, es que “los *posters* de Pinochet pertenecen a los tiempos de la política como imagen y espectáculo”.<sup>9</sup>

Estos elementos enlazan un determinado modo de *praxis* política a un modo de presentación y representación estético, y figura el devenir de la disputa política como una interiorización de la inhabilitación técnica y estratégica como incapacidad poético-estética. La signatura de los aspectos estético-políticos implicados de las imágenes en disputa no es menor en lo que respecta a su conexión con la idea de un ejercicio crítico de la memoria.

Esta ligazón de la simulación fotográfica (o imagen rica) al modelo de la política como imagen y espectáculo, por un lado, y de la imagen-recuerdo (o imagen pobre) al modelo político de la militancia pre-modernización neoliberal, por otro, aparece como condición predeterminada para la correspondiente oposición ulterior. Este ordenamiento de factores pondera el carácter disruptivo del arresto de Pinochet, al que se subordina la visibilidad pública de las imágenes en blanco

---

8 Ibid., pág. 44.

9 Richard, N., *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*, Villa María: EDUVIM, 2017, pág. 40.

y negro, por sobre la irrupción que dichas imágenes puedan producir en virtud de su propia materialidad.

La magnitud de la asimetría entre ambos tipos de imagen es tal que, fruto de su confrontación se reconoce, por un lado, el funcionamiento de la memoria simulada como producto de las tres estrategias del olvido mencionadas al inicio de este apartado; y por otro lado, la victoria del cinismo cosmético por sobre una ética del blanco y negro. En efecto, Richard señala que la imagen pobre actúa como una condena visual, pero de modo más bien silencioso, es decir, sin fuerza suficiente como para contrarrestar el dominio de la imagen rica. En definitiva, continuando la metáfora bélica, la guerra entre imágenes decanta en el triunfo del tipo de imagen que ejercía el olvido por sobre aquella que lo criticaba.

La formulación de la situación en estos términos permite que nos detengamos en un cuestionamiento que sintetiza el problema de una forma particularmente interesante para lo que queremos analizar aquí. Richard se pregunta: “¿Cómo desbaratar el ordenamiento regular de una visión de conjunto falsamente integradora sobre pasado e historia, atendiendo lo balbuceante y lo zigzagueante de las memorias?”.<sup>10</sup>

Con estas consideraciones en vista, analizaremos en el apartado siguiente, otro caso en el que se tensionan algunos de los criterios aquí explicitados, al tiempo que otros se despliegan bajo otras dimensiones de análisis.

## II. La imagen obstinada

Otro de los trabajos en los que abreva el abordaje de Richard sobre el nexo entre imágenes y memoria crítica tuvo lugar el año anterior a la captura internacional de Pinochet y la ulterior guerra entre imágenes “ricas” y pobres. En 1997 vio la luz el film *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán, producción que Richard sitúa en el marco del retorno de muchos de los creadores exiliados, cuyas innumerables producciones artísticas y culturales realizadas durante el exilio empezaban a notar cómo había cambiado el contexto de su mensaje artístico y político. Luego de años de haber estado “basando sus imágenes y palabras en la referencialidad directa de los contenidos políticos de un mensaje (¡No a la

---

<sup>10</sup> Ibid., pág. 43.

dictadura!)”,<sup>11</sup> el regreso a Chile (y el fin y las consecuencias del régimen dictatorial) los colocaba frente a otras condiciones de producción y recepción.

Si bien la autora enmarca el trabajo de Guzmán dentro de las producciones artísticas y culturales realizadas en el exilio, *La memoria obstinada* es concretamente un documental. Brevemente descrita, *La memoria obstinada* de Guzmán, consiste en la filmación de la proyección de *La batalla de Chile* (1973) ante diversos públicos y, también, en los intercambios y reacciones que la misma dispara. *La batalla de Chile* es, a su vez, otro documental que capta el último año de gobierno de Salvador Allende, y el público que la observa en 1997 va desde exfuncionarios del gobierno de la Unidad Popular (presentes, junto a Guzmán, en el bombardeo a La Moneda) hasta estudiantes de colegios secundarios. Así, tal como podía considerarse a las imágenes de los desaparecidos del apartado anterior, las imágenes de este film son a su vez imágenes-archivo e imágenes pobres.

De un modo similar a lo visto en el primer apartado, se da también en *La memoria obstinada* una oposición entre, por un lado, las imágenes de archivo o imágenes pobres en su blanco y negro, en su materialidad precaria, borroneada y producida en contextos que incluyen el momento mismo del golpe de Estado del '73; por el otro lado, aparecen también imágenes ricas, en tanto su color, calidad y forma de producción “supera” a las primeras, incluyendo desde entrevistas hasta grabaciones en el mismo Palacio de La Moneda. Richard reconoce en esa diferencia entre las imágenes pobres del archivo de 1973 y las grabadas en 1997 un componente clave para el ejercicio crítico de la memoria. Tal es así que *La memoria obstinada* consiste para la autora en un rescate y traslación del hecho histórico que fue la Unidad Popular y el bombardeo a La Moneda.

En virtud de esta oposición, y de los cambios inherentes al retorno del exilio, este film posee dos objetivos: devolver a Chile las imágenes que la superación abstracta del pasado arrebataron a la memoria pública; y medir el impacto que tiene un archivo nunca visto sobre un contexto y frente a un público totalmente distinto al de su producción.

---

11 Ibid., pág. 86.

Respecto del primero de estos objetivos, podemos reconocer cierta semejanza con lo que habían representado las imágenes pobres de los desaparecidos frente el conglomerado abstracto de la memoria oficial unificada. El carácter “balbuceante y zigzagueante” con que las diversas memorias particulares retratadas se plantaron ante la falsamente universalizada memoria oficial, se condice con lo que tiene sitio, para la autora, también en la imagen cinematográfica cuando muchos de los exfuncionarios y militantes de la Unidad Popular atestiguan sus propias imágenes: “la narración de estos personajes de *La memoria obstinada* incrustan los pormenores figurativos de lo *íntimo* en el friso macro-histórico del pasado de *La batalla de Chile*” o bien cuando las escenas privadas bajan el tono heroico-monumental del pasado de lucha “con las pequeñas historias contingentes de un yo que relata, en voz tenue, lo singular-particular que individualiza cada biografía”.<sup>12</sup>

En los pasajes citados, de modo similar la condena silenciosa de la guerra de imágenes tratada en la sección anterior, aparece uno de los rasgos críticos que subyace a la idea de Richard para lograr, mediante producciones audiovisuales, una interrupción de los discursos dominantes basados en aquellas tres estrategias de olvido: la oposición universal-particular, esto es, el señalamiento de elementos históricos-biográficos que quedan fuera de (y como condición para) la homogeneización abstracta de la memoria, evidenciando la falsedad que implica la propuesta reconciliatoria sobre un pasado aún sin revisar.

Estas cuestiones conforman un modo general de abordar la imagen y, en lo que aquí nos interesa, un modo de pensar concretamente la oposición entre imágenes ricas y pobres, a partir de ciertos criterios cuyas implicancias, alcances y desplazamientos comportan algunos problemas. En torno a cómo funciona la oposición de imágenes pobres y ricas en la elaboración de una memoria crítica, se puede notar una diferencia valorativa entre lo trabajado en la sección 1 y el abordaje que Richard realiza de *La memoria obstinada*. Al respecto señala que:

Guzmán intercala las escenas del ayer (blanco y negro) en el presente vivo del hoy (a color) para (...) generar rupturas en la normalidad de un

---

12 Ibid., págs. 90 y 91.

cotidiano transicional que, al verse interrumpido por el acontecer de la memoria, reaccionará frente al recuerdo [...] Más que recordar, *La memoria obstinada* se propone (...) *hacer recordar*.<sup>13</sup>

Dos rasgos importantes aparecen en este pasaje: el primero, ligado a la concepción funcional de la experiencia visual, que conjuga la presentación sensible de la obra con el propósito de *hacer recordar* o generar rupturas en la cotidianeidad que *harán reaccionar* al comprender sensible cotidiano. Este aspecto, en principio, no presenta mayor dificultad, en tanto la imagen-archivo presumiblemente se distingue por sostener cierto vínculo indicial con lo real, por fuera de los ulteriores análisis que amerita su pretendida objetividad.

Al detenernos en el segundo rasgo que aparece en el pasaje citado, aparece cierta dificultad que nos devuelve a la concepción de la imagen pobre de Richard analizada en el apartado uno. Un punto llamativo que aparece es que en *La memoria obstinada* de 1997, la contraposición de las imágenes en blanco y negro con las de color parece tener una clara operatividad crítica. Mientras que esa misma oposición, en el marco de la guerra de imágenes del año 1998, carecía de esa fuerza y se limitaba a ser una condena visual silenciosa, producto de que las imágenes pobres se hallaban “técnicamente inhabilitadas” para competir con las imágenes *full-color* de Pinochet.

Concebida esta diferencia valorativa, en apariencia mínima, nos abocaremos en los que sigue a realizar a rastrear de dónde proviene y en qué se sustenta esta diferencia valorativa.

## II.I. Imagen, archivo y procedencia

En el marco de esta diferencia que señalamos al final del apartado anterior, cabe detenernos en el modo en que la autora concibe las imágenes de archivo, como las utilizadas por Guzmán. Al respecto se señala:

las imágenes de archivo se comportan como evidencias en la medida en que consignan –indicialmente– el “eso ha sido” del suceso histórico

---

13 Ibid., págs. 89-90.

mediante sus aparatos de captación y mostración de lo real. Así y todo, las imágenes requieren ser insertadas en un contexto de análisis crítico de las diferentes pautas culturales que organizan su significación e interpretación sociales para evaluar lo que se oculta tras el mito de la “objetividad” de la técnica como prueba de realidad. Nunca es inocente la selectividad del encuadre [...], la intencionalidad del punto de vista [...] ni la narratividad de la escena [...]. Sobre todo, si de *visión* se trata, debe analizarse la *delimitación del cuadro*, es decir, los bordes que separan de su entorno el cuadro de aparición de las imágenes y las reglas trazadas entre lo visible (lo mostrable) y lo no-visible (lo oculto).<sup>14</sup>

A partir del pasaje citado, podemos empezar a reconocer parte de la raíz de la que procede esa diferencia valorativa respecto de la potencia crítica para la memoria entre el caso del primer apartado y el de *La memoria obstinada*. Si atendemos la primera mitad de la cita, apuntada a las pautas culturales de significación e interpretación, hay, desde luego, matices en torno al sentido abiertamente confrontativo y espontáneo que asumían las imágenes en las calles que apoyaban el arresto de Pinochet y las de *La memoria obstinada*. Estas últimas se desplegaban ante un público delimitado, en una producción que cobró forma según la idea y dirección de Guzmán. Sin embargo, el lapso de sólo un año que separa a una y otra, hace posible profundizar en el planteo de Richard para comprender bajo qué perspectiva se enmarcan una “irrupción por el acontecer de la memoria” y una “inhabilitación técnica para competir” como recorridos posibles para una operatoria visual similar.

Una diferencia que permite observar esta valoración dispar del choque de imágenes ricas y pobres en ambos casos pasa por su procedencia: en un caso, la captura de Pinochet pone el contraste de imágenes en la calle, en el espacio público mismo, mediante una oposición no del todo mediada, regulada o dirigida en su constitución sino producida tumultuosamente como acontecimiento. La contraposición entre imágenes fue renovándose a diario, sin oportunidad de rever, ordenar o editar el modo en que ambos tipos de imagen se unen, oponen y se

---

14 Ibid., pág. 172.

solapan, ya que la movilización supuso, entre otras cosas, un movimiento no uniforme ni articulado, más expresivo que comunicante.

En el caso de *La memoria obstinada*, la contraposición de imágenes se exhibe en espacios predeterminados, en parte por el soporte mismo de su producción, pero en parte también por una decisión *poiético*-estética constitutiva del film: convocar a exfuncionarios y militantes de la Unidad Popular y a estudiantes de secundaria a observar *La batalla de Chile*. Otro aspecto diferente radica en el carácter ineludiblemente editado del film, y en ese sentido constitutivamente mediado y no-espontáneo, por el que la contraposición de imágenes pobres y ricas se ordena en momentos y de modos seleccionados, situando su potencial crítico en términos de acierto o eficacia del autor.

De esta manera, la diferencia por la que *La memoria obstinada* parece ostentar un mayor potencial crítico en la oposición de imágenes ricas y pobres, se afirma en la medida que Richard desplaza el foco de análisis desde la impronta documental y archivista de la imagen a sus determinaciones *poiéticas* y efectos estéticos. Así, por ejemplo, Richard se refiere al trabajo de Guzmán en *La batalla de Chile*, que se divide en tres partes: “el autor ejerce un excepcional recurso autoral de insubordinación cronológica que consiste en hacer que la tercera y última parte [...] sea ‘El poder popular’ y no ‘El golpe de estado’”, y reconoce en ese recurso formal un “subversivo modo de temporalización del recuerdo”,<sup>15</sup> que permite a la memoria esperanzada no dejarse derrotar por el golpe fáctico de 1973.

Estos y otros aspectos del documental reconocen su sitio en el film como elementos que determinan la producción de la imagen bajo aquel propósito de *hacer recordar*. Desde allí pueden observarse otras determinaciones previas a la experiencia de las imágenes, tal como la idea de que la proyección del film sirve “para medir las transformaciones [...] en los personajes” o “para medir, además, el impacto de su reinserción fílmica en un contexto de percepción notoriamente cambiado”.<sup>16</sup>

---

15 Ibid., pág. 167.

16 Ibid., págs. 87 y 89.

Planteada la cuestión en estos términos, la raíz de la diferencia valorativa expresada por el tratamiento dado las imágenes-archivo se traslada a los aspectos *poiéticos* y estéticos de la imagen. Es en este punto fronterizo, entre la imagen pobre considerada archivo-documento y considerada estéticamente, que se juega, al mismo tiempo, tanto el potencial crítico de las imágenes como su logro insuficiente, en un sentido similar al que, como veremos más adelante, lo plantea la estética de Menke.

Solamente diremos aquí, en términos más específicos, que la diferencia valorativa de un procedimiento similar en uno y otro caso se reconoce, no en que en las imágenes pobres de las marchas contra Pinochet carezcan de dimensión estética, sino que carecen de consciencia autoral. Es decir, no pueden ser remitidas a un autor único, al cual concebir como portador de una intención clara, un significado comunicable y un despliegue de recursos autorales que operen de fundamento para transmitir esa intención y comunicar ese significado.

Con este rasgo, podemos decir que la diferencia valorativa observada entre los dos casos considerados, tiene su raíz en el desplazamiento que Richard hace desde la imagen-archivo hacia la imagen-estética. Aún si se considerara un movimiento legítimo, es un desplazamiento concebido desde una perspectiva estética que limita el potencial crítico que se pretendía fundamentar. Esa perspectiva estética cual puede reconocerse a partir de tres puntos clave que aparecieron en este apartado: la oposición universal-particular, la remisión de los procedimientos estéticos a manifestaciones de la consciencia y, por último, la producción, basada en la toma de consciencia del espectador, de un determinado saber práctico, aquí: aquel *hacer recordar* o dicho de otro modo, un recordar mejor, que se oponga desde esa *praxis* a la memoria abstracta y homogénea.

Luego de reconocer estos elementos a partir del desarrollo respecto de la diferencia valorativa abierta entre la confrontación de imágenes ricas y pobres de los casos abordados, pasaremos a ver en qué punto esa pasaje desde la imagen como archivo a la imagen estética, aun siendo legítimo, arriba a un modelo estético cuya forma de comprender el vínculo crítico entre la estética y la comprensión discursiva habitual-filosófica, cumple en sostener el potencial crítico que Richard sostiene como forma de resistir las estrategias de olvido.

### III. Estética y crítica de la filosofía

Como planteamos en el apartado uno, Richard se propone repensar el desafío de ejercer una crítica sobre la memoria y el discurso oficial de la transición democrática. Dicha memoria se articula sobre tres estrategias tendientes al olvido: por un lado, en el acuerdo político con los sectores militaristas que los partidos de la Concertación Democrática sostuvieron bajo la retórica del consenso; por otro lado, bajo la obturación de vías institucionales para obtener justicia; finalmente, bajo la forma en que los medios inhabilitan la aparición de voces que recuperen un pasado disidente.

Al formular el problema en estos términos, se concibe la tarea crítica como un corrimiento del proceder lineal y pretendidamente transparente que presenta a la memoria como un discurrir claro y sin desaprensiones hasta el presente. En la sección anterior vimos que este desplazamiento implica en Richard el respectivo corrimiento de la imagen pobre como archivo hacia su dimensión y efectos estéticos, por los que su potencial crítico aparece con mayor fuerza y precisión.

Esta manera de pensar la actividad crítica apunta a concebir el desorden revulsivo que puede producir el señalamiento del particular “balbuceante y zigzagueante” de las memorias múltiples que fueron excluidas por, y como condición para, la formalización abstracta de una memoria tan general como unívoca.

Desde esta formulación, nos parece interesante pensar esta aspiración a un ejercicio crítico de la memoria en su conexión con los rasgos que apuntalan a la estética, precisamente, como un dominio propicio para la crítica a la producción discursiva de conocimiento, comprensión y sentido, es decir, de aquello por lo que un saber pretende considerarse concluido y universalizable. Así, a partir del movimiento que Richard realiza hacia la consideración estética de las imágenes-archivo precisado en la sección 2.1, nos interesa plantear la cuestión desde la propuesta de Christoph Menke, en la medida que reconocemos ciertos puntos de contacto entre los planteos de ambos.

En virtud de este panorama, en el próximo apartado pasaremos ahora a considerar las semejanzas que el posicionamiento de Richard tiene con una de

las formas pensar la relación entre filosofía y estética. Luego, analizaremos su crítica a la película “No”, para ver las respectivas diferencias que separan la propuesta de Richard de una segunda manera de pensar críticamente el vínculo filosofía-estética, y reconocer en esta diferencia ciertos límites en su propuesta, sobre la base de las perspectiva estética a la que suscribe.

### **III. I. Estética general constituyente: la imagen obstinada**

Respecto de la primera forma de entender el nexo filosofía-estética Menke señala que este se da en términos de una oposición universal-particular. Esta primera forma se enmarca en el surgimiento de la estética como disciplina con Baumgarten, y cifra la atención sobre el contraste entre el modo general del presentar sensible y sus modos particulares (o artificiosos), que se sostiene sobre el interés de alcanzar un mejor entendimiento sobre el comprender general, a través de sus modos particulares.

El surgimiento de la estética en la modernidad encontró como motivación central el interés filosófico por introducir a la sensibilidad dentro del campo del conocimiento, aunque ello supusiera asignarle un rol inferior allí. Como tal, este interés filosófico fue un interés por captar mejor lo que es “el comprender y presentar sensible [...] en su forma habitual, a través de la comprensión de los modos especiales, ‘artificiosos’ del comprender y presentar sensible”.<sup>17</sup> Como tal, la generalidad de este interés constituye, a su vez, el horizonte de asequibilidad para los objetivos que la filosofía prescribe a la estética.

En este sentido, la dialéctica universal-particular acerca el pensamiento discursivo filosófico a la estética resaltando las cualidades del particular, pero lo hace en vistas de una dinámica por la que lo “artificioso” del modo del presentar sensible particular orienta su diferencia hacia la manera general y habitual del presentar sensible. Todo ello deviene, en definitiva, en una mejor comprensión de la manera habitual de comprender. Esto, en los términos del análisis desplegado sobre Richard, compone el primero de los rasgos, el más estructural incluso, que pudimos reconocer en el nexo que establece entre imágenes y memoria.

---

17 Menke, Ch., *Estética y negatividad*, Bs. As.: FCE, 2011, pág. 144.

Al respecto, señalamos que la autora concibe la capacidad crítica de las imágenes inicialmente en el señalamiento de la multiplicidad de historias particulares y disidentes que quedan afuera de la memoria oficial. Esta última, en su carácter de pretendida universalidad, suprimía como tales las particularidades biográficas e históricas que pudieran señalar una omisión en el discurso conciliatorio y unificador del pasado que se impuso durante los gobiernos de la Concertación.

Otro aspecto que Menke destaca de esta primera concepción del vínculo entre el pensamiento filosófico discursivo y las formas particulares del presentar sensible estético, apunta a la concepción del sujeto que este nexo ayuda a informar. Respecto de ello el autor señala que, con esta manera de entender ese vínculo, se formula también la idea de que es posible adquirir consciencia del presentar sensible como una actividad que realizamos, que constituye nuestro propio obrar. Ello implica reconocer que la estética tiene un alcance mayor al de su propio dominio, de manera que, por ejemplo: “de la reflexión estética sobre el fenómeno de la ejercitación artística se distingue [...] que tenemos que concebirlas como ‘sujetos’”.<sup>18</sup>

Esta caracterización se conecta con el segundo punto sobre el que Richard cifraba la posibilidad crítica de la oposición de las imágenes, tal como lo analizamos en II.I. A partir de esta cita de Menke, se comprende el peso que cobra la presencia de una consciencia autoral a la cual remitir el producto de la *praxis* artística. Como mencionamos, al desplazar su análisis hacia el dominio estético, las decisiones *poiéticas* de Guzmán se inscriben como parte del fundamento que sostiene la diferencia valorativa respecto del acontecimiento de Pinochet. En el sentido mencionado por Menke, lo que cobra relevancia es la ponderación de un cierto ejercicio estético, el cual se concibe como la capacidad de un obrar consciente, que da a la obra su carácter de “producida” e individualiza a un sujeto como remitente de un mensaje, una intención y determinados

---

18 Ibid., pág. 146.

objetivos valuados en función de la concreción (o no) de generar un impulso movilizador de la memoria anquilosada.

Una última similitud entre este modo de pensar la relación filosofía-estética con el enfoque estético en el cual Richard apoya la diferencia valorativa entre uno y otro modo de contraponer imágenes ricas y pobres reúne distintas características. Por una parte, damos con aquello que Menke denomina la “vieja controversia entre filosofía y poesía” que, si bien refiere a una disputa filosóficamente antigua,<sup>19</sup> los aspectos que nos interesa resaltar aquí se encuentran formulados ya bajo este problema paradigmático de la estética.

Esta controversia intentaba dirimir, entre filosofía y poesía, “cuál de las dos era la protectora de los conocimientos prácticos que garantizaban la cultura y la comunidad” de manera que “se disputan el lugar de la sabiduría”.<sup>20</sup> Esta característica figura la disputa en términos competitivos, al procurar la ocupación del espacio (aquí) del saber, que en Richard aparece como la competencia por el espacio del recordar. En términos de competencia, el *hacer recordar* entrecruza el reconocimiento de una determinada intención detrás de la obra, con la recepción movilizadora de un determinado público. Es en este cruce donde emerge y se legitima la ponderación de las decisiones *poiético-estéticas* del autor como aquellas que, en palabras de Menke, colocan a la obra en el lugar de proteger un cierto conocimiento práctico, un saber hacer (aquí: el recordar crítico) en función de la cultura y la comunidad de Chile.

En ese sentido, también en relación a los dos puntos destacados más arriba, puede entenderse con algo más de claridad que las imágenes pobres de los desaparecidos estuvieran técnicamente inhabilitadas, precisamente, para competir con la imágenes ricas, mientras que las de *La memoria obstinada* si parecían estar en condiciones de, al menos, dar esa batalla.

En esa misma dirección apunta otra determinación de este primer modo de concebir la relación filosofía-estética, en el cual parece factible que “mediante

---

19 “De una ‘controversia entre la filosofía y la poesía’ habla ya Platón en la *República* (607b). Incluso llama ya a esta controversia ‘vieja’. La estética filosófica, que está entre las disciplinas más jóvenes de la filosofía, continúa con esta vieja controversia.” Ver Menke, *op. cit.*, pág. 153.

20 *Ibid.*, pág. 153.

‘ejercicios estéticos’ en un objeto o tema podemos aprender a distinguir con seguridad ciertas propiedades o cualidades”.<sup>21</sup>

Menke observa que la preocupación filosófica por la estética indaga el presentar sensible en tanto participan en él algunas capacidades para el logro de ciertos productos (imágenes de la percepción, expresiones lingüísticas, etc.) que le dan su sentido a las fuerzas desplegadas bajo el *telos* de una realización lograda. Esta característica determina gran parte del momento estético del análisis de Richard. El pasaje de la imagen pobre como archivo a la imagen pobre estéticamente considerada acaba constituyéndose, bajo la forma de una búsqueda de criterios valorativos para *La memoria obstinada*, como criterio normativo para otros procedimientos estéticos. Ello ocurre al convertir el logro de *hacer recordar* en una medida a partir de la cual se proyecta sobre lo estético una finalidad ajena a su dominio.

Llegados a este punto, podemos reconocer en el posicionamiento de Richard, una serie de movimientos que se adecúan al primer modelo que caracteriza el vínculo filosofía y estética en los siguientes términos:

primero, la reflexión estética es una vuelta regresiva hacia el sujeto; la reflexión estética es referencia a sí mismo [...] Segundo, la acción de fuerzas experimentadas de manera estético-reflexiva es definida teleológicamente, como generación dirigida de ‘universos’ epistémicos (o prácticos); por tanto, el sujeto es [...] entendido como sujeto constitutivo o fundamentante.<sup>22</sup>

Aunque bien intencionado, el posicionamiento adoptado por Richard se atiene a este primer modo de relación entre filosofía y estética descrito por Menke. Así ocurre que no se ponen en cuestión las bases mismas de la comprensión del recuerdo histórico, sino que se critica el sentido de los usos que se le ha dado a la memoria, y se propone hacer un uso contrario, sobre las mismas bases de comprensión vigentes. Por lo que se termina por fundar un criterio normativo extra que, como tal, es excluyente de otras experiencias

---

21 Ibid., pág. 146.

22 Ibid., pág. 107.

estéticas disruptivas del sentido, es decir, agrega reglas al conglomerado de reglas y estrategias que pretendía interrumpir. En ese sentido es que, en lugar de ser crítico *de*, termina siendo competitivo *con* el orden discursivo que busca desarticular, yendo a buscar en lo estético una fuerza que termina contenida bajo una finalidad ajena al dominio del que nace, desestimando en este pasaje a otras estrategias de resistencia al olvido.

Pasaremos ahora a ver cómo esta última consecuencia se traduce en el rechazo de una operatoria de oposición de imágenes en virtud de esta extrapolación de criterios que se importan al interior de la estética. Para ello, nos detendremos en el abordaje que Richard hace de la película *No* (2012) de Larraín para ver allí cómo el rechazo a los procedimientos *poiéticos*-estéticos empleados en ella, se da en función de los aspectos de la relación filosofía-estética aquí desarrollados.

### III. II. Estética fundamental subversiva: la imagen plebiscitada

El conjunto de características que se desprenden del abordaje del acontecimiento del arresto de Pinochet y de *La memoria obstinada*, aparece aplicado en la crítica que Richard formula respecto de la película chilena *No* (2012), de Pablo Larraín. En este caso, el abordaje realizado con aquellos mismos criterios resalta con mayor énfasis algunas de las limitaciones que consideramos, de mínima, atendibles.

La película de Larraín, que fue proyectada un año después de las manifestaciones del movimiento estudiantil de 2011, da cuenta del proceso de armado de campañas en torno al plebiscito octubre de 1988 que resultó en el fin de la dictadura militar de Pinochet. Principalmente se centra en la campaña por el No, cuyo despliegue usó como resorte muchos de los recursos mediáticos y publicitarios de incipientemente dominio pre década de los 90'. Para ello, Larraín se vale de un procedimiento que, desde la perspectiva de la autora, es contrario al de *La memoria obstinada*.

En este caso, no se oponen imágenes en blanco y negro o “pobres” (como forma indicativa del pasado) con imágenes nítidas, “ricas” y de una resolución superior como la que permitía la tecnología en 2012. El procedimiento

característico de la película es precisamente el haber rodado toda la película con las mismas cámaras que se utilizaban para la transmisión televisiva en el año del plebiscito. En un sentido similar al señalado con Steyerl en el primer apartado del trabajo, Larraín ha reconocido que: “una decisión audiovisual especial, la de rodar con cámaras de vídeo analógicas, también representa una forma de resistencia ante la hegemonía estética de la alta definición”.<sup>23</sup>

Esta decisión *poiética* implica una serie de diferencias considerables, ya que no sólo se grabó en una calidad que, para el 2012 y hoy aún más, se destaca por su precariedad y pobreza, su mala definición de colores y baja resolución: además, el film articula ficción y archivo, tomando partes de las franjas televisivas que las opciones por el Si y el No ocuparon el mes previo al plebiscito de 1988. En virtud de ello, y de que algunos de los actores hacen de “sí mismos”, nos hallamos ante pasajes en los que reconocer el tránsito de la ficción al archivo depende de detalles ínfimos, cuando no pasa desapercibido.

En los términos en que venimos analizando las imágenes hasta ahora, podemos decir que nos topamos aquí con un contraste entre imágenes pobres pero que, dadas sus cualidades similares, la película las opone en tanto imagen de archivo e imagen de ficción. La tensión de esa falta de distinción oscila y se traslada a la mirada y la percepción sensible habitual del espectador que, ya en 2012, frecuenta una calidad de imagen técnicamente “superior”.

Por su parte, Richard toma la película de Larraín como una representación estética de la memoria. Que el análisis se enmarque dentro de lo estético, indica la primera diferencia respecto de los abordajes anteriores que, como vimos, partían del archivo o del documental y luego se trasladaban a las determinaciones estéticas de la imagen. Aún por sobre esta diferencia de partida, la autora realiza una serie de críticas que cuestionan el desempeño de *No* para el ejercicio crítico de la memoria. Las más atinadas, a nuestro criterio, asestan en lo que atañe al argumento y la trama. Sobre estos elementos Richard señala adecuadamente que el film prácticamente no refleja los procesos de lucha social que abrieron paso hacia el plebiscito y se concentra en el rol de la franja televisiva de la campaña

---

23 Ver Larraín, P. *Entrevista con el director Pablo Larraín*. No, una película de Pablo Larraín. <https://www.golem.es/no/director.php>

por el No, transida por el predominio del lenguaje publicitario, insignia del período capitalista neoliberal en ciernes.

Por fuera de esos señalamientos, nos interesa reparar aquí en el modo en que Richard desarrolla su análisis respecto de las decisiones *poiético*-estéticas de Larraín sobre las imágenes. Las repercusiones de haber filmado en 2012 con cámaras cuya calidad equipara la de 1988 son, quizás, de mayor peso que aquellos señalamientos sobre la trama y el argumento. La autora observa que

la película *No* lleva el *presente de la grabación* a confundir sus imágenes con el *pasado grabado* [...] impidiéndole a la consciencia del espectador incorporar a su elaboración de la memoria de los cambios político-sociales que ocurrieron en el intervalo de distancia que separa el original de la copia.<sup>24</sup>

Es así que la confusión provocada por la contraposición entre la imagen de archivo y la de ficción, por medio de la calidad pecaría de la imagen, tiene un alcance reflexivo que, en lugar de volverse crítico se vuelve legitimador. De esa manera, se confunde el pasado histórico con la visión de ese pasado, acortando la distancia reflexiva necesaria para reconocer las transformaciones que tuvieron lugar entre uno y otro momento. Aunque por la negativa, podemos ver aquí algunos rastros del criterio de análisis de *La memoria obstinada*, el cual vimos que suscribía a un modelo donde la relación filosofía-estética se comprende bajo cierta linealidad orientada hacia la ulterior toma de consciencia como eje de referencia principal.

Dado este paso en falso, *No* dejaría trunco un recorrido que apuntaba a señalar cómo la campaña por el No anticipaba la idea de la “democracia como producto” y del desplazamiento del compromiso ideológico por el marketing como modelo de comunicación política contemporánea. Eventualmente, para la autora, el paso crítico no llega a concretarse por la forma en la que Larraín confunde el tiempo histórico y el ficcional, exponiéndose así a que el film replique y legitime lo que buscaba criticar.

---

24 Richard, N., *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*, Villa María: EDUVIM, 2017, pág. 129

Buena parte de la crítica realizada a la película se apoya en las implicancias de sus “recursos posmodernos cuya cita irónica burla el dogma de la representación como verdad originaria y trascendente con duplicaciones [...] que vuelven ambigua la frontera entre [...] el modelo y la copia, la realidad y la ficción”.<sup>25</sup> En virtud de estas estrategias *poiético*-estéticas, Richard cree pertinente preguntarse, tal como se hace a la estética posmoderna, hasta qué punto el film crítica el modelo comunicativo neoliberal y hasta donde lo naturaliza y legitima.

Como puede adivinarse, Richard no reconoce un efecto crítico del film, sino más bien un movimiento ahistorizante, por el cual el recuerdo no se moviliza, sino que más bien queda inmovilizado y fijado en su condición de pasado inamovible, por lo que “la sobre-estetización de la copia [...] desestimula esta remecida de la consciencia volviendo socialmente inactivo el recuerdo del plebiscito de 1988 al hacerles guiños coquetos a la posthistoria y a la pospolítica”.<sup>26</sup>

Podemos reconocer aquí cómo la autora sostiene la proyección de los criterios elaborados en su análisis de *La memoria obstinada*, al evaluar las decisiones *poiético*-estéticas de Larraín en función de cuán operativas son respecto del objetivo de *hacer recordar* que predeterminaba la producción de aquel documental. Y esta es otra de las dificultades generales que encontramos en la concepción de la imagen que se desprende de estos análisis. Concretamente, la autora extrapola los criterios desde los cuales evaluaba una producción documental, para analizar una producción audiovisual que ella misma indica como una representación estética de la memoria.

Así, recaen sobre una representación estética los mismos objetivos y finalidades que se pretendían satisfacer a partir de un documental. Con ello pareciera que el pasaje de la imagen como archivo a la imagen estética puede realizarse no sólo linealmente, sino además yendo y volviendo irrestrictamente de un dominio al otro, transportando las exigencias admisibles para un documental hacia una ficción sin mayores inconvenientes.

En la crítica de Richard a la película *No* confluyen de dos elementos que parecen problemáticos: la ironía estética y la espectacularización de la política en

---

25 Ibid., pág. 128.

26 Ibid., pág. 132.

el capitalismo contemporáneo. De manera que el corrimiento irónico de la fidelidad representativa operado por Larraín se traduce, en la concepción de Richard, como un procedimiento que, en su ambigüedad, no sólo confunde el tiempo histórico y el de la ficción, sino que conduce a un apaciguamiento de la consciencia. En ello parece confluir el carácter posmoderno de la ironía estética con la espectacularización contemporánea de la comunicación política que conduce a lo desideologizado, a la posthistoria y la postpolítica.

Son precisamente estos dos elementos los que terminan por dar cuenta, por la negativa, las limitaciones que el planteo de Richard presenta al suscribir al primer modo de relación entre filosofía y estética descrito con Menke. Como dijimos en 2.1, aun cuando fuera legítimo el paso hacia la dimensión estética en la cual la autora cifra el valor crítico de *La memoria obstinada*, el tipo de relación filosófico-estética al que arriba hace primar el aspecto filosófico, discursivo y general del recuerdo, ya que la interrupción de las memorias “balbuceantes y zigzagueantes” particulares que presentaba el documental apuntaban a mejorar la realización de un saber práctico como el de recordar.

Como dijimos también en 3.1, el modelo estético al que adscribe este análisis de Richard se apoya, en parte, en lo que Menke denomina “la vieja disputa entre filosofía y poesía”, en tanto se disputa el resguardo y garantía de un saber práctico, por el que ambos dominios se presuponen como sabedores de algo. Es precisamente en lo que hace “vieja” a esa disputa que el planteo de Richard pasa por alto algunas cuestiones. En términos generales hay, por parte de la autora, un adosamiento de “posmodernidad” tanto al procedimiento irónico de la estética como a la espectacularización de lo político, tal como si se tratara de fenómenos eminentemente contemporáneos. Esto constituye un primer supuesto implícito en la crítica de Richard, que puede revisarse desde la perspectiva estética de Menke.

Para Menke, la ironía y la espectacularización (que él denomina teatralidad) no son aspectos eminentemente contemporáneos, sino todo lo contrario. En lugar de situarse en el extremo posmoderno de la relación entre estética filosófica y política, ambos elementos son la condición por la cual la modernidad debe ser concebida como un período fundamentalmente estético.

Aun bajo un diagnóstico de situación compartido con Richard (y con Steyerl): “la medialización de la política significa [...] una autoeliminación de lo político en cuanto lugar donde los conflictos de una sociedad se expresan y se resuelven”,<sup>27</sup> es posible pensar que existe el riesgo de un error doble al no revisar esta afirmación: primero, asumir que la mediatización política es un problema contemporáneo; segundo, concebir la teatralidad (o espectacularización) de lo político como lo opuesto a la democracia. El filósofo alemán sostiene, en cambio, que la teatralidad de la política está en la base misma de las democracias modernas, precisamente, a partir de que permite plantear en nuevos términos el problema de la representación de la soberanía real.

Esta consideración en retrospectiva no apunta a disolver el problema en función de su antigüedad, sino a incorporar este origen teatral de la democracia moderna como una de sus determinaciones fundamentales. Ello involucra al planteo de Richard en torno a la función de las imágenes en dos sentidos: por un lado, al reponer la intervención de lo estético en tanto aquello que señala el carácter *producido* del poder (no trascendente) como algo que debe hacerse, lo cual remite a sus factores *producentes*, entre ellos, el reconocimiento público.

Por otro lado, conduce al reconocimiento de que el poder soberano admite mediaciones entre su voluntad y sus resultados, en lo que intervienen sus estrategias de presentación estéticas, por las cuales su *praxis* política se torna ambigua ya que dejan de estar garantizados los resultados que ese poder demanda. Bajo este segundo sentido, la estética abre un espacio de indeterminación para la acción del poder soberano, tornándola una soberanía “depotenciada”, al no disponer más de un poder absoluto.

Así, la diferencia a la que conducen reconocer el carácter moderno de la espectacularización de la política es que se tiene que considerar un rasgo constitutivo de las democracias modernas. Lo cual permite sostener, como factor crítico del arte, está remisión del poder a su condición de elemento producido y no dado de forma trascendente.

El otro elemento que Richard considera crucial para la crítica de *No* es la ironía. Esta tampoco es un rasgo de la estética posmoderna, o al menos no

---

27 Menke, Ch., *Estética y negatividad*, Bs. As.: FCE, 2011, pág. 350.

exclusivamente. De igual manera que la teatralidad, la ironía es otro de los motivos por los que la modernidad filosófica ha de considerarse estética. Ello invierte la prioridad y la relación por la que se determinaba el primer modelo estético en el que, como vimos en 3.1, se apoyaba Richard. Dentro de su teoría, Menke reconoce en Schlegel una actualización del concepto ironía, a partir del cual ésta pasar a ser un elemento fundamental del segundo modelo de relación entre filosofía y estética.

Si uno de los rasgos problemáticos de aquel primer modelo era tomar la reflexión estética en referencia a la consciencia del sujeto como instancia última, la ironía, en cambio, da cuenta de un primer intento de “reformular las dos definiciones fundamentales de subjetividad estética de manera que salen del marco de una filosofía del sujeto”.<sup>28</sup> Es precisamente en este corrimiento de la consciencia del sujeto, donde este modelo de reflexividad estética puede volverse crítico de las bases mismas de la comprensión del sujeto. Con ello, lo que volvía “vieja” a la disputa desde la que Richard analiza *La memoria obstinada* y más decididamente a *No*, no es que plantee una disputa, sino que confronte ambos elementos como portadores de un saber conducente a la toma de consciencia. El carácter irónico que Richard crítica a Larraín consiste en oponer formas de reflexividad, lo que, como mencionamos, implica poner evidencia formas de representar que no repliquen la realidad como algo dado, sino como algo derivado, producido.

Esta segunda manera en que Menke concibe la relación filosofía y estética, ya no trata de oponer las formas particulares del presentar sensible a su concepción general para lograr una mejor comprensión de la misma o algún grado de toma de consciencia. Lo que hace la estética es más bien oponer el modo de reflexión filosófica al modo de reflexión estética. La diferencia que introduce el concepto de ironía radica en que la reflexividad estética ya no puede resolverse ni conducir a una toma de consciencia, al menos no en el sentido directo, movilizador y espontáneo que lo señalaba Richard. Por el contrario, el carácter

---

28 Ibid., pág. 107. Las dos definiciones fundamentales de la subjetividad estética a las que se refiere Menke en la cita son la de fuerza y la de reflexión que, en su reconstrucción genealógica del surgimiento de la estética moderna, Menke obtiene de los trabajos de Herder y Mendelssohn respectivamente. Ver Menke, “Subjetividad estética” en *op. cit.*, págs. 96 a 114.

irónico de la obra apunta a aplazar y subvertir cualquier producción definitiva que pueda alcanzarse a partir de una fuerza movilizadora de la conciencia.

Desde este segundo modelo estético, lo que se experimenta estéticamente es la diferencia que hace resaltar, en el acto de presentar y percibir sensible, las fuerzas que dicho acto pone en juego, y que no pueden ser reorientadas hacia algún fin predeterminado. El aspecto crítico de este posicionamiento radica en que señala los mecanismos “oscuros” sobre los que se funda nuestra percepción sensible y de los que no podemos dar cuenta discursivamente. Lo que evidencia este proceder estético es la falta de fundamento de nuestra forma habitual de comprender y presentar sensible y no, como ocurría con aquel primer modelo de lo estético de 3.1, la particularidad “artificiosa” de un tipo de percepción como contrapuesta a su forma universal.

Para Menke la estética rompe ese equilibrio entre universal y particular, porque lo particular en lo estético no se presenta como un caso o un ejemplar que pueda subsumirse bajo una generalidad que lo abarca. Por el contrario “lo particular estético no es un caso sino una excepción de lo filosófico universal, el cual precisamente crea una imagen nueva y distinta de esto universal”.<sup>29</sup> Al ofrecer una imagen distinta del modelo de la reflexividad filosófica por el modo general del presentar sensible que esta supone, la estética constituye una reflexividad no sólo diferente, sino opuesta.

Desde esta segunda perspectiva es posible reconocer en el trato de la imagen realizado por Larraín, la puesta en evidencia de las fuerzas que habitualmente ponemos en juego en nuestras percepciones sensibles. Al ser una obra compuesta enteramente por imágenes cuya calidad, para 2012, no puede juzgarse sino como “pobre”, el contraste se produce, primero, contra la calidad del resto de imágenes con que se interactúa cotidianamente. Este contraste pone a jugar las fuerzas perceptivas en la medida en que pospone cualquier atisbo de “recuperar” el equilibrio visual nítido y de alta resolución a la que se está habituado.

En segunda instancia, la imagen pobre resulta el medio para el contraste entre imagen de archivo y de ficción. De lo cual, y en lo que habilita esta segunda

---

29 Ibid., pág. 148.

concepción de lo estético, es posible señalar el cuestionamiento del archivo como la base misma sobre la que se apoya la producción de memoria.

Por fuera del grado con el que estos efectos puedan ser considerados como logrados, o como propulsores de una transformación radical de la memoria de la transición democrática chilena, lo que nos interesaba aquí era hacer notar el modo en que Richard al centrarse en un modelo estético que privilegia el equilibrio reflexivo de la consciencia por sobre su desborde y transformación permanente, restringe el alcance de la crítica con la que buscaba una interrupción certera del orden discursivo de la memoria oficial.

### **Conclusión**

A lo largo de este trabajo, pudimos vincular los análisis de Richard, Steyerl y Menke sobre la imagen precaria y su rol en el ejercicio crítico de la memoria. Esta última cuestión se formuló en términos de alcanzar una interrupción del discurso homogéneo y conciliador de la memoria que el período de la transición sostuvo abstractamente en Chile.

Con Steyerl fue posible establecer un acercamiento respecto de su concepto de imagen pobre, con la cual el planteo de Richard guarda algunas relaciones estructurales. Sin embargo esas afinidades se diluyen en términos de operatividad crítica ya que, como pudimos ver, en Richard predominaba cierta perspectiva derrotista por la inhabilitación técnica que la imagen blanco y negro de los desaparecidos padecía frente al simulacro fotográfico de la figura de Pinochet.

Avanzado el análisis, la operatoria de oponer imágenes “ricas” y “pobres” que se da en *La memoria obstinada* reconoció un potencial crítico eminentemente mayor que el atribuido al cruce similar de ese tipo de imágenes en la calle durante las manifestaciones en defensa y en denuncia del exdictador apresado. Esta diferencia valorativa entre uno y otro caso, condujo a rastrear la diferencia de origen que se expresa en esa gradación del potencial crítico entre ambos.

A partir de allí reconocimos ciertos rasgos estructurales con que Richard analizaba *La memoria obstinada* sostenían grados de acuerdo considerables con un modo de concebir la relación entre el proceder de la discursividad-filosófica y el

de la estética en los términos que Menke describe el surgimiento de la estética moderna. A partir de su afluencia con este modelo es que nos permitimos considerar cierta limitación en torno a aquella búsqueda de interrumpir el orden discursivo y falsamente conciliador de la memoria oficial.

Una de esas limitaciones consiste en que, al centrar la interrupción discursiva de las imágenes en la oposición universal-particular, el señalamiento crítico de ese particular excluido pierde fuerza en tanto termina orientándose hacia una incorporación, de aquel recuerdo particular, a esa memoria general. Como se dijo, es un procedimiento que se despliega en vistas de mejorar y reelaborar el recuerdo general, cifrando en la contraposición de un trazo de memoria frente al conjunto de otros recuerdos la interrupción de su producción discursiva desde otra producción discursiva. En la medida que se reconoce cierta linealidad en la crítica, Richard coloca la disputa por la memoria en un terreno en el que, al mismo tiempo, reconoce ciertas inhabilitaciones técnicas para competir, como vimos en el apartado 1.

Otra limitación, sucedánea de la anterior y desplegada en 2 y 2.1, se apoya en el sostenimiento de la paridad discursiva en la que recae el planteo de Richard al situar el problema de la memoria en términos de producción de consciencia. Pudimos observar que la atribución de una consciencia autoral, con una intención o un cierto mensaje que dar, aparecía como una diferencia cualitativa en la articulación de las imágenes precarias que se reflejaba en la ulterior movilización y toma de consciencia en los espectadores. Es decir, al pasar a la dimensión estética Richard plantea la crítica en términos de una comunicación lograda. Lo cual posibilita, como vimos en 3.1, que se le adosen objetivos y finalidades externas (aquel *hacer recordar*), cifrando el potencial crítico de la imagen precaria en el cumplimiento de requisito predeterminado.

La limitación que ello representa pasa por la trivialidad en la que la crítica de la imagen cae desde el punto de vista estético, dado que su valor se intenta fijar en condiciones externas a su propia materialidad y experimentación indeterminada que, de esta manera, no ofrecen una configuración de la experiencia disidente de la experiencia habitual comunicativa con la que memoria oficial despliega sus estrategias de olvido abstracto. Finalmente, pudimos

reconocer, en 3.2, cómo se hacía patente la adscripción a un modelo estético que pondera la producción discursiva, más que su interrupción, al ver cómo la crítica a *No* consiste en señalar el incumplimiento de las finalidades preestablecidas, extrapolando lo que puede ser válido para una imagen de archivo, hacia lo que puede ser la potencialidad crítica de una imagen, como menciona la autora, “sobre-estetizada”.-