

Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía¹

Gabriela Raposo Quintana²

Resumen

La noción de imagen es abordada desde un amplio espectro que nace como correlato teórico-conceptual al trabajo de campo de una investigación que se está desarrollando en Villa Francia, ciudad de Santiago, Chile. La imagen es yuxtapuesta a la conformación del lugar y de la memoria, a la presentación de relatos orales, así como también a la configuración de diversas formas de intervenciones urbanas conmemorativas. A través de estas dimensiones, la imagen se presenta tanto en su plano mental como imagen mental e imaginación, como en su plano material a través de la elaboración o reproducción de imágenes. Así, la imagen puede expresarse en diversas narrativas tales como el relato oral o la representación material del recuerdo. Particularmente se enfatiza en el rol de la fotografía como vehículo y expresión de memorialización.

Palabras Clave: imagen, memoria, narración, fotografía

Narratives of the image: Memory, relate and photography

Abstract

The notion of image is approached from a wide spectrum that it is born as a theoretically - conceptual correlate to the fieldwork of a research that is taking place in Villa France, Santiago, Chile. The image notion is juxtaposed to the arrangement of place and memory, the presentation of oral statements, as well as the configuration and reproductions of diverse forms of urban commemorative interventions. Across these dimensions, the image appears so much as mental image and imagination, as well as material production and reproduction of images. The image notion can express in such diverse narratives as the oral relates or the material representation of memory. Particularly this paper emphasizes the role of photography as vehicle and expression of memorialización.

Key Words: image, memory, narration, photography

¹ Se trata de la tesis doctoral titulada “De la muerte al lugar: territorios de olvido, memoria y resistencia. Villa Francia, huellas de la dictadura militar 1973 – 2008”, para optar al grado académico de Doctora en Arquitectura u Estudios Urbanos, en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Fecha estimada de entrega de la tesis en Marzo 2010.

² Geógrafa. Doctora © en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile. Becaria CONICYT. gabriela@raposo.cl

Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía

Estas notas nacen de una investigación aún en desarrollo, cuyo eje central problematiza en torno a la configuración de los lugares, como espacios significados a partir de experiencias que son memorizadas y rememoradas³. La investigación, explora en las diversas expresiones ya sean estas prácticas temporales (acciones), o bien, representaciones que -como expresiones materiales y simbólicas-, significan los lugares asociados a la muerte y la violencia política en Villa Francia⁴. Ejemplo de estas expresiones son los murales presentes en la población, el monumento o la grutita (animita), entre otros. Este documento en particular, aborda la noción de imagen, la cual se introduce como correlato teórico-conceptual al quehacer investigativo de campo que involucra fundamentalmente el trabajo con relatos orales, recopilación fotográfica, y observación etnográfica de inscripciones, textos y otras intervenciones urbanas en espacios públicos, haciéndolos dialogar con las nociones de memoria y conmemoración.

En términos conceptuales, el acto de fijar en la memoria y el de traer a la memoria, por un lado, suponen la existencia de una imagen, en este caso una imagen mental, sobre la que recae el significado (Taine y Bergson, citados por Sarte, 1970; Langland, 2005), imagen que se aproxima al recuerdo seleccionado que se ha memorizado, y que posteriormente reaparece en los relatos orales, como descripciones-interpretaciones. Por otro lado, el acto de celebrar para recordar -es decir conmemorar-, también conlleva la mediación de una imagen: se trata de representaciones o imágenes materiales de aquello que se conmemora y significa. En algunos casos, éstas se construyen a posteriori, basándose en un recuerdo y aquello que se quiere proyectar, por ejemplo, en un mural o en un monumento memorial. En otros casos, como ocurre con las fotografías documentales, éstas tendrán la potencia del relato, como imágenes que se constituyen en íconos de memoria, donde el registro sensible de lo visto las posiciona como discursos de verdad. En el caso de la investigación, el trabajo con los entrevistados ha contemplado la posibilidad de complementar sus relatos orales con imágenes fotográficas y audiovisuales. Esto se ha motivado tanto por el plano de validación que ofrecen las imágenes al sumarse a las narrativas orales, como por su afán evocativo y su capacidad de provocar memorias en los entrevistados.

Imagen y relato oral

Dentro del trabajo de campo, el relato oral o narración se presenta como una herramienta capaz de mostrar y testimoniar la realidad desde los sujetos históricos, más aún, muestra la necesidad o quizá el gusto de querer formar parte de aquello que se relata. La necesidad de hablar, de decir, de contar, ya sea para reafirmar sentidos, o para informar de ellos, parece estar siempre presente. El comunicar lo acontecido, tanto con testimonios escritos como con relatos orales, cumple la función de registrar por medio del uso del lenguaje. El relato, en tanto lenguaje, es y conforma realidad al mismo tiempo. De acuerdo a Guber (2001), ello se debería a las dos propiedades que éste posee: por un lado está la propiedad informativa y comunicativa que surge desde lo que el

³ Este texto en particular, se trata de parte del anexo metodológico de la tesis doctoral de la autora.

⁴ Como eje de campo, la investigación se desarrolla en Villa Francia (comuna Estación Central), población en la ciudad de Santiago reconocida como una de las más fuertemente golpeadas durante el régimen militar. Parte de la conformación identitaria de la Villa se ha levantado a partir de los hechos que aquí acontecieron, así como también, ésta se ha visto reforzada por la capacidad contestataria de la Villa frente al sistema. Las huellas de estos hechos han ido configurando y re-dibujando la singularidad de diversos sitios como marcas territoriales de memorias que resisten, a partir de diversas expresiones tales como murales, romerías y acciones conmemorativas.

lenguaje describe, denominada *indexicalidad*; por otro lado, está su capacidad de construir la realidad sobre la cual informa, denominada *reflexividad*. El contenido del relato oral es el recuerdo parcial y seleccionado de aquello acontecido y memorizado, por lo que en este sentido si bien informa sobre una realidad, al mismo la recrea y reproduce como una realidad interpretada y significada.

Así, el trabajo del relato oral obliga a los entrevistados, más allá de la emisión de una opinión, a sumergirse en su propia intimidad para describir el cómo y por qué significa hechos, acontecimientos y sitios que relata (Rodríguez et al., 1999; Garcés et al. 1999; Narváez, 1988). En este sentido, la información proporcionada a partir del relato, sería la consecuencia de *una orientación e interpretación significativa de la experiencia del entrevistado* (Alonso, 1994:225). La entrevista se enmarca en una situación de relación, donde se reitera la cualidad subjetiva del relato, que cumple con una función emotiva y expresiva a la vez. Luego, si bien los contenidos del relato son interpretaciones subjetivas de lo que se expone, para el entrevistado constituyen la “verdad”, una “verdad” que también es aprendida y capturada a nivel grupal, por lo que el relato es proporcionado como “verdad” que se objetiva a partir de otros relatos. En este caso, nos referimos a la propiedad reflexiva del lenguaje, que se constituye por medio del relato, en una suerte de “acto de conmemoración” del acontecimiento que se describe. Por otro lado, para Santamarina y Marinas, la producción del relato posee un carácter dialéctico, por cuanto las historias construidas por un sujeto, forman a la vez parte de las historias del sistema social donde éste se inserta, así las historias se replican en el sistema “*en la medida en que ese discurso puede circular en la memoria de los sujetos y los grupos*” (1994: 269). Por un lado entonces, es posible identificar un relato individual, y por otro, cuando éste forma parte de un grupo, pasa a constituir parte de una red o tejido de información que formará parte de la memoria e identidad grupal. En este escenario, es conveniente remarcar, que más allá del relato oral, el contenido se expresa también de manera textual, a modo de inscripciones en espacios públicos, tal y como ocurre, por ejemplo, con los rayados de murallas.

“El hacedor de letras es como alguien, alguien con cierto estatus dentro de las brigadas de rayar, o sea ¿me entiendes?, cualquiera puede ir a rellenar pero el trazador es el trazador,” (entrevista a Sandra, 2007).

Fotografía 1 Rayado en homenaje a Miguel Leal, pared ubicada en Av. 5 de Abril, frente a Villa Francia. Septiembre, 2008 (Fotografía propia).



En el caso de los relatos orales, al igual que los autores ya señalados, Rheume reafirma la importancia de la significación personal de los acontecimientos, ya que más allá de presentarse como discurso, “*es un lugar de re-enraizamiento y de experiencia concreta, [...] la historia de vida narrada es la articulación con la experiencia del tiempo y del espacio vivido*” (2000:5). De especial interés es la visión propuesta por este autor, para quien la experiencia que deriva en el relato, es experiencia de vida con reconocimiento de un sustrato físico que forma parte de ella, es el espacio vivido, y en cuanto experiencia narrada, es entonces también espacio significado, en otras palabras “lugar” (Augé, 1999). Las entrevistas realizadas en el marco de la investigación desde la cual se desprende este artículo, tienden a reafirmar lo que el autor señala, ya que en los relatos las indicaciones de “lugaridad”, tanto como las referencias espaciales son constantes: estar aquí, allá, en la calle, en la puerta, al otro lado, en la plaza, en esa esquina o el lugar de los amigos, son indicaciones obligadas más allá del elemento descriptivo, ya que se vinculan al arraigo, la pertenencia, el poder situarse en relación a lo vivido. Concordando con parte de la idea planteada por Rheume, para Narváez la narración, surge como una comunicación temporalizada, “*como expresión de un imaginario socialmente en ejercicio. Por ello, es verdad situada; nunca absoluta*” (1988:21). Así, esta verdad situada, puede comprenderse como la validación de la mirada parcial y subjetiva de quien construye el relato, justamente porque esa es la intencionalidad primera de la entrevista.

Si bien los relatos o narraciones orales pueden ser fuente primaria y corpus de la investigación, que provienen desde el sujeto, y por ello se reconoce el carácter subjetivo y simbólico de su contenido, también es necesario recordar, que este relato no es el retrato de la realidad, sino que su interpretación, es decir lo que Geertz llama la descripción (interpretación) de la interpretación o descripción densa. Discurso interpretativo que construye una imagen de la realidad, que no necesariamente reconstruirá los *hechos y sucesos que la caracterizaron*, por cuanto se trata de una selección interpretada de estos acontecimientos (Piña, 1988). Al respecto Rheume complementa que el relato de vida no da cuenta de acontecimientos pasados externos, sino que lo que se pretende rescatar de ellos son las relaciones de sentidos, en algunos casos, señala, es quien hace el relato quien se preocupa de hacer esa verificación. En este plano, más allá de la narración oral, el discurso relatado puede ser reconstruido también a partir de otras expresiones, tales como la selección de imágenes fotográficas y audiovisuales, como también, cartas personales, diarios, textos y la muestra de escenarios (recorridos comentados).

Gaulejac (1999) resalta algunas problemáticas relacionadas al método de los relatos de vida, destacándose la relación *objetividad/subjetividad, el estatuto del relato y la interpretación*. Respecto de la relación *objetividad/subjetividad*, Gaulejac, haciendo referencia a Bertaux, resalta dos formas de investigación *a)* aquellas cuyos objetos son las estructuras y procesos objetivos, cuyos objetos serían socio-estructurales, y *b)* aquellas cuyos temas son estructuras y procesos subjetivos, definiéndolas como objetos socio-simbólicos, sin embargo ambas constituyen dos dimensiones de la realidad. Esta distinción también es reconocida por Santamarina y Marinas (1994) quienes las distinguen: la primera como un plano de posiciones, y la segunda como un plano de representaciones. Respecto de la dimensión socio-simbólica, Gaulejac incorpora también el estudio de las representaciones, del sujeto y la subjetividad, como también el imaginario y la identidad, ambas últimas en un proceso de co-producción. Este mismo punto es reafirmado por Rheume, para quien hay una parte de los relatos que puede ser entendida como verificable y objetiva, y otra cuya construcción es eminentemente subjetiva. En relación al *estatuto del relato*, señala que todo relato es una reconstrucción, y en este sentido, corresponde al

tiempo que la memoria es capaz de recomponer. Por ello señala que en cada relato hay algo de testimonio y algo de fantasma -al igual que, como se verá más adelante, ocurre con la fotografía- es el redescubrimiento que fluctúa entre una reconstrucción aparentemente objetiva de una realidad y de aquello que se ha vivido. Finalmente, y en relación a la *interpretación*, acercándonos al componente subjetivo del relato, Gaulejac señala que este se interpreta como un fantasma, ya que su posicionamiento como verdad es dado por aquel que emite el relato.

La idea del relato oral en estos términos, remite entonces a la propiedad reflexiva del lenguaje planteada por Guber, es decir el lenguaje construyendo la realidad que refiere. Esa construcción se remite, sin embargo, a una imagen presente en la memoria, en este caso una imagen mental que ha sido capturada y significada, y que es recreada toda vez que esa imagen es rescatada y descrita (interpretada) en cada nueva narración. Esta imagen vinculada a un hecho o a un acontecimiento ya significado, se remite a un tiempo y espacio específicos, lo que sería el contexto en el cual se desarrolla esa experiencia, pero que sin embargo, se resignifica cada vez que se trae desde la memoria, es decir en una situación de otro contexto. Es por ello que los discursos en las narraciones -descripciones (interpretaciones) de las interpretaciones- pueden cambiar en el tiempo, ya que *“no es posible separar un aspecto descriptivo de otro interpretativo; y este último en ningún caso es asimilable a una actividad explícita y conciente, mediante la cual se emite una opinión sobre algo”* (Piña, 1988:31). Son las dos propiedades del lenguaje reconocidas por Guber, indexicalidad y reflexividad, inseparables.

Imagen y materialidad

En párrafos anteriores se ha hecho referencia a la noción de imagen en dos planos: Primeramente, ésta se concibe en un plano mental -imagen mental-, al hablar por ejemplo del recuerdo como forjador de memoria y por tanto de su participación en los relatos de vida, como consecuencia de imágenes memorizadas, interpretadas y descritas. Este recuerdo puede remitirse a un objeto, a una situación o a un acontecimiento, que a su vez puede ser proyectado, ya sea como representación visual, por ejemplo en dibujos, o bien como descripciones (Geertz, 1992), en el caso de los relatos de vida. En segundo lugar, también se ha referido la imagen en términos de materialidad, o la imagen representada como discurso material, lo cual no necesariamente debe corresponder a la proyección de un recuerdo, sino que puede cimentarse en la construcción cultural sobre como deben ser cierto tipo de representaciones materiales, tal por ejemplo las formas de monumentalizar a los personajes históricos. En este acápite se tratarán ambas ideas, ya que la imagen y la materialidad dentro del trabajo de campo, son al mismo tiempo fuente y objeto de estudio. La pertinencia de esta consideración es dada por Rojas Mix, para quien la explicación del imaginario es un método para acceder al conocimiento, lo que puede ser válido tanto para el relato de vida como para las materialidades. De acuerdo a este autor, el trabajo con este tipo de herramientas, dentro del marco de la disciplina histórica, resulta ser enriquecedor en *“aspectos relacionados con la sensibilidad popular o la manipulación de masas, resalta su importancia en la formación de opinión y creencias. Asimismo en la plasmación de los grandes mitos sociales, del sentimiento nacional, la evolución del gusto y otros aspectos básicos de la historia cultural”* (2002: s/p). Similar postura también es planteada por historiadores tales como Burke (1995) y Le Goff (1991), entre otros.

El acercamiento al campo visual ocurre tempranamente en la investigación que se llevó a cabo, ya que además de las transcripciones de entrevistas (lo oral se vuelve al campo textual y visual),

también se ha trabajado con fotografías, descripciones de imágenes mentales y la observación de los sitios que aparecen en los relatos, particularmente en las entrevistas realizadas como recorridos en la calle (recorridos comentados). De modo similar, en el trabajo de observación de los sitios en estudio también están presentes las imágenes: la imagen de lo que se observa, y aquellas representaciones materiales de narrativas que pretenden comunicar cosas, significar y cimentar discursos, como en el caso de los murales y sus contenidos. En este marco, un elemento particularmente interesante es la consideración de la imagen como portadora, comunicadora y reforzadora de identidades grupales (Reguillo, 1991 y 1996), ya que las significaciones que configuran los lugares de estudio se establecen a partir de dichas identidades. De acuerdo a Tal, los *“procesos de identidad colectiva incluyen la producción y reproducción del pasado, utilizando como materia prima las imágenes que grupos humanos inventan, conservan, renuevan y difunden”* (Tal, 2005:136). No obstante, estas imágenes, en tanto producción y reproducción del pasado corresponden a interpretaciones de acontecimientos, que en el contexto presente, invocan y promueven discursos ya significados a partir de la interpretación. En este sentido los contenidos de las imágenes, son una reproducción ideologizada y en algunos casos codificada como expresión de comunicación para un grupo humano determinado. Un ejemplo de esto último es lo que puede ocurrir con cierta iconografía, como la religiosa, y otros signos capaces de transmitir contenido más allá de lo que dibujan. De modo similar, la palabra escrita cuando está expuesta en el campo visual, también puede ser entendida como imagen (Ong, 1993). En algunos casos esto es lo que da la posibilidad al contenido de la palabra de convertirse en signo y símbolo, y de ser apropiado como parte de un grupo humano.



Fotografía 2 La imagen como discurso en la perpetuación de mitos, comunicación de sentidos, formación de relatos y construcción de identidades grupales. Restauración de mural en homenaje al Che Guevara, block ubicado en Av. 5 de Abril, en Villa Francia. Septiembre, 2005 (Fotografía facilitada por Sandra).

Dentro del contexto de las entrevistas, la imagen puede ser entendida como discurso de cada relato de vida, fotografía y visita de terreno, y a la vez también como la expresión discursiva de un identitario común, lo cual se evidencia especialmente en la repetición de lo narrado y en sus valorizaciones por parte de los entrevistados. En este sentido lo que se deja entrever son formas

comunes de percibir y describir hechos, así como también de crear materialidades, aunque no siempre exista coincidencia en las significaciones que se otorgan. Lo central, sin embargo, es que se identifican elementos culturales comunes en las formas y expresiones de comunicar y transmitir aquello que se quiere decir en los discursos. Así, existirían diversos medios culturales o mecanismos para ejercer la comunicación. En el marco de la investigación en Villa Francia, por ejemplo, estos medios, en tanto a imágenes, estarían representados por distintos tipos de rayados, graffiti, murales y pegado de papeletas. Estos a su vez, por medio de diversos estilos y contenidos, expresan y representan disímiles identidades grupales, según puedan verse identificados los actores sociales que se apropian de los lugares donde estas imágenes se emplazan. Lo que se observa en estos casos, es la exposición pública y visual de contenidos, narrados como imágenes o inscripciones. En algunos casos son textos, en otros representan personas, y en otros, son signos o símbolos que reflejan contenidos más extensos o de una complejidad en la escritura, que sólo puede ser decodificada por quien conoce ese lenguaje en particular.



Fotografía 3 (grupo) Diversos medios culturales para comunicar, que en este caso corresponden a expresiones populares. Ubicadas en diversas calles de Villa Francia, 2008 (Fotografías propias).

Objetos y representaciones materiales se reconocen como imágenes cuando ellas adquieren significación. De acuerdo a Rojas Mix (2006), más allá de una mera ilustración, la imagen se posiciona como *“una entidad autónoma con una intensidad propia, creadora de realidades, cuya mera enumeración muestra su amplitud y transcendencia: estéticas, históricas, culturales, psicológicas, mercantiles”* (2006:21-22). La imagen, de esta manera, al igual que en el caso de los relatos orales, es al mismo tiempo creadora de contenidos (propiedad reflexiva) tanto como portadora y agente de comunicación (propiedad indexical); en otras palabras, es descripción, representación e interpretación del mensaje que comunica. Esta forma de discurso, siguiendo al mismo autor, en tanto documento visual es también un texto, aunque no verbal, y la entrega de contenido de información que estas proveen, tienen la particularidad de ponernos en contacto sensible con aquello que reflejan. Así, lo visual tendería a potenciar de mejor manera una conexión con la realidad que reseña la imagen, apelaría en el caso de la fotografía, por ejemplo, a la parte más interna, a lo afectivo (Langland, 2005).

No obstante, el contenido de la imagen puede tener múltiples lecturas e interpretaciones, al igual como ocurre con las narraciones que sobre un acontecimiento puede emitir un grupo de entrevistados. En este sentido, la lectura sobre una imagen puede correr el riesgo de una interpretación equivocada respecto de la intencionalidad para lo cual fue producida (Burke,

2005). Ello resulta particularmente válido para aquellas imágenes que son incorporadas en la investigación como documentos visuales. El análisis que sobre ellas recae descontextualiza la imagen de su medio de producción, poniéndola al servicio del investigador desde sus propias miradas, posiciones y parcialidades⁵: es el caso del uso de fotografías familiares o de pinturas, como registros históricos. De esta manera, si la imagen potencia su cualidad comunicadora, es necesario aprehenderla en su contexto cultural de producción y de interpretación, en especial si ella es herramienta de grupos e identidades locales, donde los contenidos y formas muchas veces han sido proyectados para un grupo reducido de población. Similarmente, Sekula (2004), en el ámbito de la imagen como expresión artística, plantea que las prácticas artísticas son consecuencia tanto de la producción material (*presencia física o práctica material*) como de la producción de significado (*intercambio simbólico*). El significado surgiría como el producto de la interpretación de la producción material, a la vez lo que nos permitiría comprenderla. Dentro de esta figura, el proceso de comprensión y significado son el resultado del diálogo entre la obra y quien la percibe e interpreta, teniendo como elemento mediador el tiempo presente -es decir el contexto-, ya no sólo desde donde se produce la obra, sino que también desde el cual ésta se percibe.

Así como el relato oral es asumido como una interpretación subjetiva de la realidad, el documento visual al comunicar significando, expresa una interpretación de la realidad vivida. De esta manera, la imagen es una construcción que ocurre en la interacción entre el que observa la imagen y la significa, y el objeto que es observado. Sin embargo, al formar parte de un colectivo, y muy particularmente, objeto significativo de un grupo de actores sociales, la imagen puede adquirir, al igual que el relato oral, un estatus que es aprehendido socialmente como realidad.

De acuerdo a Burgin, las “*imágenes mentales son aquellos fenómenos psíquicos que podemos asimilar a una orden sensorial: visual, auditiva, táctil, gustativa u olfativa*. [Por otro lado] *el uso de las imágenes visuales es propio del pensamiento cotidiano normal*” (2004:166), y en este sentido, habría algo de memoria en la imagen visual representada y en la imagen mental que se piensa. La necesidad de la imagen en la construcción del pensamiento ha sido expuesta por Aristóteles, quien plantea que para que exista percepción (en este caso visual) es necesario que haya facultad sensitiva y un objeto portador de la cualidad sensible (por ejemplo forma, color), es decir un sujeto y un objeto respectivamente. Sin embargo, la capacidad de discernir entre las cualidades sensibles sólo es dada por la posibilidad de entender. Lo que es percibido origina por la imaginación una imagen, sobre la cual el intelecto capta la forma – entendida como la esencia del objeto percibido – y razona. En otras palabras, el intelecto requiere de las imágenes que surgen de la percepción, para entender. Así ocurre también con las representaciones de imágenes visuales, se percibe y se crea la imagen como condición necesaria para el dominio intelectual, una vez comprendida su esencia, es posible llegar a construir el concepto de ese exterior. Sartre (1970), en su libro “La imaginación”, presenta un ensayo crítico sobre esta relación entre el objeto real y la imagen mental, a partir de los trabajos de distintos filósofos, desde Descartes hasta Husserl. Si bien el ensayo desarrolla las idas y las vueltas que ha tenido la forma de comprender esta relación, el autor tiende a sostener como discurso central, que objeto e imagen son lo mismo, pero en planos de existencia diferentes: existencia como cosa y existencia como imagen, entre las cuales media el pensamiento y la formación del concepto (asociacionismo, racionalismo y

⁵ Se hace referencia al planteamiento de Donna Haraway sobre el “conocimiento situado” o la objetividad como realidad posicionada.

asociacionismo nuevamente). En esta relación, sin embargo aparecen otras nociones vinculadas a ella: la formación del recuerdo y de la memoria, en el sentido de la existencia de la cosa como imagen percibida y traída al presente. Siguiendo esta misma argumentación, Agamben también distingue entre la imagen sensible (existencia como cosa en Sartre) y la imagen inteligible (comprendida, idea):

“Toda investigación sobre el problema de la imagen debe comenzar ante todo por reconocer que este tema, en nuestra cultura, es la designación de un imposible. La imagen, en efecto, es el lugar donde la metafísica occidental ha buscado la solución de su enigma propiamente central: la unión de lo sensible y de lo inteligible, de lo múltiple y del uno. Es porque la imagen lleva ella misma una dualidad irreductible y original: ella es, por esencia, eso que es repetible y reproducible pero, al mismo tiempo, es aparición de un único. [...] como aparición de una idea, ella pertenece a lo único, pero en tanto que ella se manifiesta en imagen sensible, ella es el principio mismo de la reproductibilidad” (2004:138-139)⁶.

El autor reconoce aquí entonces que como imagen mental o idea, ésta es siempre única. No obstante, pese a que como objeto o imagen sensible, ella es reproducible (fácilmente como en el caso de la fotografía), esto no implica que la interpretación de la imagen -es decir la vuelta a su origen como idea- sea la misma para los distintos individuos. En este marco, la noción de imagen haría siempre referencia a una interpretación de la realidad, ya que la forma o cualidad sensible (entendida como esencia del objeto) que pueda construirse, se hace a partir de la comprensión (intelectual) subjetiva de lo percibido, más aún, significativa. De acuerdo a Rojas Mix (2006), en la cultura visual tanto la imagen como la realidad se complementan, siendo esta complementariedad fundamental para el pensamiento (existencia de cosa e imagen para Sartre). Luego, lo percibido e interpretado de la imagen se presentaría en diversos soportes, algunos en un plano mental en la memoria, tal y como ocurre con lo que se relata (descripciones), y en otros casos con soportes que la representan materialmente, por ejemplo en obras plásticas, (inscripciones). En el caso de la investigación que se está desarrollando, los soportes son producto del imaginario de una memorialización, que se deriva de hechos asociados a la muerte y a la violencia política. Las expresiones que se derivan de este imaginario son diversas, y van desde la escritura de obras literarias, actos de recordación, romerías, así como también intervenciones urbanas plásticas, tales como el Muro de la Memoria y el Monumento a las mujeres víctimas de la dictadura, ambas obras ubicadas en la ciudad de Santiago⁷.

Otros elementos referidos a la imagen, son aportados por Le Goff (1991), quien desarrolla una discusión en la cual contrapone las nociones de documento y monumento, ambas como fuentes con las que trabaja la historia. La noción de monumento la enmarca con dos connotaciones que datan desde la antigüedad romana: el monumento entendido como obra arquitectónica o escultórica cuyo fin era conmemorativo, o bien, el monumento en su sentido y uso funerario. La noción de monumento en el caso de los ejemplos citados en el párrafo anterior, reúne ambas ideas, considera la obra escultórica o arquitectónica tanto en su sentido conmemorativo como alusivo a la muerte. El documento por su parte era comprendido en sus orígenes como texto, siendo legitimado y validado como tal, bajo la historia positivista. Sin embargo, tanto las

⁶ Corresponde a una traducción libre de la autora.

⁷ La primera se localiza en el Puente Bulnes y es obra de Claudio Pérez, la segunda sobre el bandejón central de la Alameda, en las inmediaciones del metro Los Héroes, y es obra de Emilio Marín y Nicolás Norero.

nociones de monumento como documento fueron redefiniéndose en el tiempo, y a mediados del siglo XX adquieren un sentido más amplio. En el caso del documento, éste ya no sólo se entiende como texto, sino que también incorpora a las imágenes. Así, citando a Samaran, el autor señala que el “*término “documento” es tomado en el sentido más amplio, documento escrito, ilustrado, transmitido mediante el sonido, la imagen o de cualquier otro modo*” [1961, pág. Xii]” (Le Goff, 1991:232). Paralelamente, el texto escrito, es definido metafóricamente como un intento de edificación o elevación, lo que desde el punto de vista de Le Goff permitiría identificarlo o transformarlo en monumento. Parafraseando a Zumthor, Le Goff señala que “*lo que cambia el documento en monumento, [es] su utilización por parte del poder*” (1991:236). Es lo que ocurriría por ejemplo con los textos que son base de las religiones, como la Torá o la Biblia. Por otra parte la alusión a la transformación del texto en monumento, puede relacionarse también con la idea de texto como signo, revisada previamente, así como con la idea del texto como consigna escrita. Es lo que habría ocurrido con el “No +” en época de dictadura en Chile, o como sucede aún con las pancartas de Chacón. La distinción entre monumento y documento resulta también interesante al examinar las representaciones materiales como expresiones de conmemoración. Durante el trabajo de campo en Villa Francia, se ha podido establecer que la idea de monumento, en los pobladores está muy arraigada a la representación oficial de la memoria, en tanto que las expresiones populares se encuentran asociadas a la idea de testimonio. Esta apreciación coincide con lo expuesto por Le Goff en su relación documento – monumento. En este contexto, se reafirma la idea de considerar las imágenes fotográficas y audiovisuales aportadas por los entrevistados como documentos (fuentes). El contenido de ellos forma parte de las representaciones materiales que, a nivel de identidad local y de construcción de lugar, son también entendidas como documento.



Fotografía 4 (grupo) Palabra, signo y monumento. La primera y la última forman parte de murales en Villa Francia (Fragmentos de fotografías facilitadas por Sandra, Cecilia (imagen de film) y propia, respectivamente).

Respecto del documento, Le Goff señala que éste no es objetivo ni inocuo, sería más bien “*el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo han producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, siendo manipulado, a pesar del silencio [...] Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro [...] aquella imagen dada de sí mismas*” (1991:238). En otras palabras la producción del documento se remite no sólo a un contexto cultural, sino que también obedece a intencionalidades concretas, ya sean estas de interés estético o político siempre se remite a la composición del conjunto de los elementos y

funciones que le dieron origen. En este sentido, el documento también sería el resultado de quien lo toma, lo usa, le da valor, lo interpreta o lo significa. Por otro lado, en el caso de la historia, Rojas Mix (2006) señala que su contenido dependerá del uso que se quiera dar de ella, adscrita a un proyecto social dado y expresada en un imaginario, que reflejará un particular *conjunto de hechos políticos, sociales y culturales*. En esta investigación, este sería el inicio a partir del cual se reproducirían tanto las memorias y proyectos oficiales, como aquellos que se proponen al margen de dicha institucionalidad. Se trataría de distintos imaginarios que se expresan en representaciones materiales diversas, ya sean estos monumentos memoriales cuyo objetivo es promover la paz, o expresiones populares como los graffiti, cuya intencionalidad podría ser la reivindicación.

Rojas Mix distingue tres focos de conocimiento histórico: **1)** el estado y sus instituciones, controladores y poseedores de la historia oficial; **2)** la contra-historia, que con versiones orientadas al cambio ocurre en sociedades escindidas o de búsqueda de reivindicación; y **3)** la memoria individual o estamental en donde se encuentran y conjugan el recuerdo (pasivo o de evocación) y la memoria (búsqueda o de rememoración). Concentrándonos en este último aspecto, lo interesante para este autor es que tanto el recuerdo como la memoria se construyen a partir de imágenes. Éstas pueden devenir al presente nuevamente como imágenes ya sea en representaciones o en descripciones, siendo coherentes con el proyecto social desde donde estas se consolidan. En este sentido, las imágenes no son nunca neutrales en contenido. Así, autores como Burke (2005), Rojas Mix (2006), Ribalta (2004) y Freund (2004) han mostrado los usos a los que se exponen los documentos visuales, los dos primeros autores referidos a las imágenes plásticas en general y los dos segundos a la fotografía en particular. El uso de los documentos visuales resultó ser frecuente en el desarrollo de propaganda política, y ha sido especialmente estudiado en el período nazi, y también en el caso de las estéticas asociadas a períodos dictatoriales y post-dictatoriales en Latinoamérica (Tal, 2005; Leiva, 2005; Jelin y Longini, 2005 y Jelin y Langland, 2003). Sin embargo, más allá de su mero uso expositivo, este tipo de expresiones han sido un campo de conflicto importante para dar a conocer opiniones, proyectos sociales y memorias, entre otros, tal y como ha ocurrido con el cine (Tal, 2005) o con otras manifestaciones artísticas tales como: la literatura, el teatro, la música o las artes visuales. Quizá el elemento que las distingue es su origen y su intencionalidad, así entre aquellas de carácter popular están los ya señalados murales y las pancartas de Chacón, el hiphop y los graffiti (Reguillo, 1991 y 1996). Pareciera ser entonces que *“el poder de la imagen en la construcción del discurso político, y más aún la subversión en los casos de regímenes autoritarios, requiere de imágenes para manifestarse. La imagen de resistencia puede expresarse a través de diversos medios, desde el monumento hasta el panfleto. Aquello que la convierte en un símbolo subversivo es la forma en que se sitúa frente al poder y el efecto que provoca”* (Rojas Mix, 2006:354). En el contexto de la investigación que se lleva a cabo en Villa Francia las imágenes, como ya se ha señalado, son fuente de información y comunicación, así como también en algunos casos, hacen referencias en formas y en contenidos a temáticas que pueden ser eminentemente reivindicativas, contestatarias o insurgentes. El documento-imagen por tanto debe ser entendido por un lado a partir de su contexto de producción y por otro desde la particular posición desde donde se hace su lectura y la propia creación documentaria.

Antes del último siglo con la masificación de las imágenes por la imprenta y por la reproducción fotográfica, la incorporación de las imágenes en los estudios se circunscribía prácticamente a las expresiones consideradas artísticas, si bien posteriormente en este mismo grupo se incorpora la

fotografía. Dentro de este ámbito, las imágenes siempre han sido fuente de información para la historia (Roma, Egipto o historia precolombina), sin embargo, en las últimas décadas su uso ha proliferado en estudios cuyas temáticas solían ser marginales para los investigadores, especialmente aquellas asociadas a la vida cotidiana. Así por ejemplo, es posible señalar los trabajos de Philippe Ariès sobre la infancia y Simon Schama sobre el paisaje (citados por Burke, 2005); de Umberto Eco en la Historia de la Belleza y la Historia de la Fealdad; y los volúmenes dirigidos por Alain Corbin de la Historia del Cuerpo, entre otros. De acuerdo a Burke, el estudio de las imágenes parece ser de gran necesidad para comprender el rol que estas tuvieron en el desarrollo de la vida política y religiosa en épocas donde el documento escrito sólo era producido desde un grupo pequeño de individuos, los que poseían las herramientas para hacerlo. Este autor expone además que el documento visual habría servido de reemplazo al documento escrito, especialmente por la posibilidad de difusión y dirigido hacia quienes no sabían leer. En este escenario la imagen habría servido al igual que ahora como medio de información, persuasión o adoctrinamiento, entre otros, tal y como es el caso por ejemplo de la incidencia de la imagen publicitaria en la vida cotidiana de las personas. Los contenidos que las imágenes presentan podrían mostrar tanto formas y expresiones de la vida de los períodos en las cuales se enmarcan, como también *dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado*” (Burke, 2005:17), así como también representaciones de acontecimientos, hechos o situaciones.



Fotografía 5 (grupo) La memoria en la imagen (la primera es un panfleto del año 2004, facilitado por Luís Morales H. La segunda fue facilitada por Ana, aproximadamente a mediados de los años '80).

En el contexto del trabajo que se desarrolla en Villa Francia, la imagen es entendida como generadora de memoria y a la vez también como representación en los relatos orales. En términos de imágenes materiales (sensibles), estas son utilizadas dentro de tres ámbitos: **a)** primeramente como complemento al discurso del relato, ya sea a través de fotografías o material audiovisual aportado por los entrevistados; **b)** en segundo lugar como documento visual en el sentido dado por Burke, es decir el contenido o la información que se extrae de la imagen, en este caso ya sean las aportadas por los entrevistados o las observadas directamente en terreno, **c)** finalmente

también la alusión a la iconografía e imágenes visuales en general como formas de expresión y comunicación local, como ocurre con los diversos rayados de exposición pública. Estos dos últimos aspectos son de relevancia ya que parte importante de la construcción simbólica de los lugares derivados de la muerte y violencia política, se manifiesta en representaciones materiales tales como la inscripción de dibujos y textos, los cuales más allá de mostrar imágenes lo que comunican son historias, proyectos sociales y de vida, propuestas y llamados a participar del discurso que estos contenidos promueven.

La fotografía

A lo largo de la investigación, las fotografías han sido utilizadas en distintos momentos y también con distintas intencionalidades. Por un lado, tal y como ya se ha hecho referencia, las imágenes fotográficas facilitadas por los entrevistados han servido como complemento a sus propios relatos. Sin embargo, en algunos casos, estas también han resultado ser un aporte en el descubrimiento o reafirmación de situaciones de las cuales, si no hubiese existido este registro, habrían pasado desapercibidas, ya sea por olvido o porque fueron escasamente tratadas. El acceso a las fotografías de los entrevistados posibilitó, por ejemplo, la reconstrucción de los cambios ocurridos en los murales de Villa Francia, esto se logró gracias a registros fotográficos familiares que datan desde los '80. Por otro lado, y como se verá a lo largo del texto que aquí se presenta, el documento es acompañado por copias de las fotografías, cuyo sentido es servir como discurso visual complementario al textual, reconociendo su uso intencionado y dirigido al contenido de éste último, y en ningún caso meramente ilustrativo y decorativo. Dentro de este marco, y como se verá a continuación, para algunos autores, las fotografías pueden resultar en muchos casos incluso más argumentativas que el propio discurso textual. Conviene entonces, revisar algunos de los componentes teóricos que circunscriben el objeto fotográfico en general, y aquel de uso documental en particular.

La fotografía tiene su origen en el siglo XIX, alcanzando tempranamente un amplio desarrollo como medio de expresión artística, posteriormente durante el siglo XX sirvió de base para el progreso massmediático que culminó en la televisión. La fotografía ha sido utilizada con los más diversos objetivos, desde retratos, testimonios históricos, de prensa, de uso político y uso publicitario. Especial importancia ha tenido su capacidad de ser objeto reproducible, y con el tiempo, también de bajo costo y masificado, hasta llegar hoy en día al uso de la fotografía digital. A diferencia de otras prácticas tales como la pintura, el dibujo o la escultura, la fotografía se presenta como la captación en el instante de una imagen (sensible), que posteriormente es reproducida en el papel. En este sentido, sobre lo captado en la fotografía suele no haber cuestionamiento, ya que la representación material (fotografía) es producto de lo recogido por el lente desde la realidad, motivo por el cual, lo que está en el papel no es una interpretación. Ésta si ocurre, sin embargo, una vez que la imagen se ha fijado en el papel. Es la interpretación sobre la representación fotográfica. Así, de acuerdo a Batchen (2004), lo que se dudaría de la fotografía sería la manipulación del objeto antes de ser captado, pero no la realidad de lo que captura el lente en sí. De esta manera, señala el autor, *“Aunque la realidad haya sido transcrita, manipulada o procesada, la fotografía no pone en duda la verdadera existencia de la realidad. De hecho es todo lo contrario. La credibilidad de la fotografía siempre ha descansado en el carácter único de su relación inicial con el mundo que pone en imágenes, una relación que se considera fundamental para que opere como sistema de representación [...] y Rosalind Krauss la define como “una especie de depósito de la realidad” (2004:324).* Esta es quizá la razón por la

cual, más que en el caso de otras manifestaciones visuales, la fotografía es considerada como el elemento probatorio de los hechos y contenidos que ella porta. En especial desde el desarrollo de la fotografía documental, ésta ha sido concebida como medio de acusación (Leiva, 2005) e instrumento de lucha social (Freund, 2004 y Leiva, 2008). Sin embargo esta cualidad no se puede extender a todo tipo de fotografías, tal es el caso por ejemplo de las intencionalidades que procuran darse en los retratos (Burke, 2005) y fotografías publicitarias. Incluso más aún, sobre aquellas de carácter documental existe gran cuestionamiento, dado que no es omitible el hecho de quien produjo la fotografía, con que fines, bajo que contextos estas se exponen y a la vez también, bajo que lentes estas se interpretan. En el caso de la investigación que se ha desarrollado, y de la cual se desprende este artículo, el material fotográfico facilitado por los entrevistados importa en la medida en que para ellos constituye un complemento a su propio discurso. En este sentido, es la apropiación y significación que el entrevistado da a la imagen desde donde surge como producto y documento para este estudio, y no desde quién o con qué intencionalidad se haya tomado la fotografía. Distinto es sin embargo, el uso que en este artículo se puede dar a este mismo material, ya que en este caso se ha recogido parte de la significación dada por los entrevistados, la cual ha sido apropiada para la elaboración de un nuevo discurso, el que se desarrolla en este documento.



Fotografía 6 (grupo) Los detenidos desaparecidos de Villa Francia, más allá del registro documental, se erigen como monumentos (Fotografías propias, tomadas en acto de Agosto del 2008 en Villa Francia).

Si bien la mayoría de las fotografías utilizadas son fotografías no profesionales, y más bien emergen de la necesidad familiar y personal de registrar, gran parte de ellas han sido presentadas por los entrevistados como documentos -en el sentido dado por Le Goff-, e incluso en algunos casos dada su divulgación en los medios (revistas, periódicos y fundamentalmente en la red) corren también una suerte de uso como monumento; tal es el caso por ejemplo de las fotografías de los detenidos desaparecidos. En este marco entonces, y dado el uso que se le está dando a las fotografías que se han empleado en la investigación, ellas tienen un carácter similar al de la fotografía documental de registro y de denuncia.

La autora Martha Rosler reconoce dos momentos en la producción de la fotografía documental, uno *inmediato* a partir del cual la imagen fotográfica se valida como testimonio, y otro que denomina *estético-histórico*, en el cual la contextualización histórica tendería a diluirse. Ambas situaciones ocurren en el caso de las fotografías que aquí se utilizan. Por un lado su cualidad testimonial no puede objetarse, por otro lado sin embargo, la lectura e interpretación desde el

presente tiende a escindir los contenidos y estéticas de los contextos históricos. Frente a este segundo momento, sin embargo, la autora tiene una postura crítica ya que en éste ocurriría una pérdida del significado político (como testimonio), en favor de una estética aparentemente desideologizada, la cual pareciera *“ignorar que son los intereses históricos (y no las verdades trascendentales) los que determinan si una forma concreta revela adecuadamente su significado, y que la historia no se puede cuestionar a posteriori”* (2004:85-86). De este modo la mayor problemática en relación a la fotografía, pareciera ser el contenido que se quiere extraer de ellas, en especial en su uso como documento, ya que la realidad que estas retratan pudiese haber sido manipulada para provocar una u otra interpretación. Por otro lado, la fotografía documental ha ido adquiriendo con el tiempo un status oficial que es determinado fundamentalmente por la credibilidad de quien produce, significa y expone este tipo de imagen, y no necesariamente por la representación en sí misma. De acuerdo Watney, *“las diversas “verdades” que se le pueden hacer “revelar” a la fotografía derivan, precisamente, de la autoridad que se atribuye a ciertas instituciones privilegiadas para definir “verdad” a semejanza de sus propias creencias, valores”* (2004:296). Así, la fotografía en tanto producción y significado, tendería a encarnar aquellos intereses y necesidades asociados a entidades dominantes de poder -o bien como lo señala Rosler, a definir sus significaciones-, por lo que en buenas cuentas se estaría intencionando la interpretación y valoración otorgadas a estas imágenes. En otras palabras, estas dependerían de los usos ideológicos y políticos de quienes tienen el poder de reproducción y de difusión, tal es el caso por ejemplo de lo que ocurre con revistas y, en el caso de la producción audiovisual, con los canales de televisión. De este modo, señala la autora, la fotografía tiene el poder de expresar a su propia manera la “realidad objetiva” que se le ha comandado, por lo que su importancia radica en su eficacia para *influir en nuestro comportamiento*.

En este sentido, la fotografía cumpliría un rol de adoctrinamiento respecto de la “realidad objetiva” que predica, lo cual, incluso podría abarcar los ámbitos que conforman los *“conceptos de lo que es real y lo que es normal; [contribuyendo] a configurar la imagen que tenemos de nosotros mismos, así como nuestras expectativas y fantasías”* (Spence, 2004:64). En este escenario, la crítica respecto del uso de la fotografía como documento en las investigaciones, apunta más bien a quienes la consideran sólo en su cualidad mnemónica (Druckrey, 2004:306), obviando su condición de producto ideologizado y de gran capacidad formativa y persuasiva en la vida cotidiana de las personas. Ahora bien, en el trabajo de investigación, las fotografías con las que se ha trabajado, en términos de imágenes, no necesariamente tienen que circunscribirse a este ámbito, ya que salvo algunas excepciones, estas suelen estar asociadas a un uso habitualmente familiar. En casos particulares, sin embargo, algunas de las fotografías sí tienen esa cualidad ideologizada e incluso de adoctrinamiento, la cual es atribuible más bien al uso que se ha dado de ella, a los medios de divulgación y a las ocasiones de difusión que éstas han tenido, en otras palabras, la condición política que adquiriría la imagen tendría que ver con su uso como instrumento de poder.

Dentro del contexto de las investigaciones que abordan el tema de la memoria y el uso de la fotografía, asociada a los procesos de memorialización post-dictadura en Latinoamérica, se destaca el trabajo presentado por Langland. La autora sostiene que comparada con otras expresiones de memorialización tales como monumentos, obras plásticas u otras marcas territoriales; la fotografía más que una encarnación de la memoria, sería una *herramienta para las luchas por la memoria*. Similar a lo propuesto por Burke (2005) en su libro *Visto y no visto*, Langland distingue tres cualidades que explican esta condición en la fotografía: **1)** reconoce la

cualidad probatoria y de corroboración que esta es capaz de contener, en otras palabras reconoce su cualidad testimonial y documentaria; 2) también *su capacidad de despertar sentimientos de conexión personal*, apelando en este sentido a lo emocional, y 3) su cualidad reproducible, es decir, *las fotos no se gastan, no se acaban* (2005:90). Lo señalado por esta autora en relación a la fotografía como herramienta de lucha, es reconocido también por Ariel Dorfman: este autor “*señala cómo las fotos de las mujeres reclamando a sus desaparecidos en diversos conflictos mundiales se ha convertido ya en una de las “imágenes más extendidas, casi epidémicas, de tragedia y desafío” [...] con todo su poder iconográfico y su potencial de “transgresión visual”, son la respuesta más adecuada a las desapariciones, al revertir con eficacia las políticas de invisibilización de las víctimas*” (citado por Ferrándiz, 2007:284). Se trata de sacar a la luz a los anónimos, revalidando a los sujetos (Leiva, 2008). En el caso chileno en particular, las fotografías registradas por los profesionales de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) durante el período militar, cumplen también con lo propuesto por Langland. Se trató en este caso de un grupo de profesionales cuya posición frente a los hechos que ocurrían, posibilitó dar a conocer estos acontecimientos tanto a nivel nacional como internacional (testimonio probatorio y sensibilización), documentar la historia reciente de este país (documento en el sentido dado por Le Goff), como así también constituir una suerte de monumento a la memoria, que en términos prácticos, en tanto reflejo de la “realidad objetiva”, apela a constituirse en una memoria de la verdad⁸.



Fotografía 7 (grupo) Mural en Villa Francia (Los Bosques con Quemchi). La villa y sus habitantes en una propuesta identitaria y de acción (Fotografía propia, 2007).

En la experiencia desarrollada en Villa Francia las cualidades de la fotografía se proyectan en expresiones tales como los murales. En algunos casos ellos encarnan escenas cotidianas y personas (personajes e ideales), y aportan trayendo lo que podría estar ausente a una imagen material (rememoración, interpretación y representación). Tal es el caso de los murales cuyos contenidos suelen representar imágenes de los detenidos desaparecidos y de los ejecutados

⁸ Se hace referencia a la discusión entre las memorias oficiales, resguardadas por la institucionalidad del Estado y habitualmente ligadas a la educación para el nunca más, y las memorias reivindicativas, tendiente a mostrar hechos, acontecimientos. Estas nociones también están siendo abordadas por la autora, en el marco del desarrollo de su tesis doctoral (ver nota al pie de página 1).

políticos, ya que revalidan acontecimientos y personas haciéndolos nuevamente visibles y presentes. Similar situación ocurre con otro tipo de expresiones plásticas, que además tienen la propiedad de ser fácilmente reproducibles, tales como los facsímiles, panfletos y carteles. Si bien esto último no es una cualidad propia de los murales, ellos han podido indirectamente alcanzar este potencial gracias a que se han reproducido en fotografías, cuya difusión se ha extendido tanto en internet como a través de cartas postales. En este escenario, los murales en tanto objeto, así como también sus contenidos, cumplen con el rol testimonial y de adoctrinamiento propio de las fotografías, y del potencial discursivo de todas las imágenes en general, fortaleciendo de esta manera su cualidad documentaria.

La imagen en la experiencia investigativa

El texto que aquí se ha expuesto aborda la noción de imagen en un amplio sentido, principalmente la imagen como objeto y la imagen mental, aquello que es imaginado. En la experiencia investigativa son tres los aspectos que se destacan, tanto en el trabajo de campo, como en términos teórico-conceptuales. En primer lugar la idea de la imagen como parte del proceso intelectual de reconocer, pensar y reflexionar el entorno, sus objetos y los acontecimientos que allí suceden. Esta consideración introduce la noción de imagen como herramienta y resultado de diversas expresiones discursivas. En este artículo se ha desarrollado fundamentalmente la imagen como componente de la memoria, así como también de las expresiones a partir de las cuales esta memoria se enuncia, en particular en los relatos orales y en las representaciones materiales de conmemoración. En este contexto la imagen también forma parte del proceso de representación, que en este plano, conlleva todo aquello que es inteligido.

En segundo lugar, la incorporación de la imagen en el trabajo de investigación, aporta tanto a la complejidad como a la riqueza de la misma. En términos prácticos, se hace posible abordar temáticas que difícilmente surgen en el plano oral, ya que la conexión con lo emocional se hace más viable a partir de la imagen, ya sea en el recuerdo o en una representación como la fotografía. En términos conceptuales permite yuxtaponer a la imagen, nociones tales como lugar y memoria, donde el recuerdo, la memorización y la significación suelen hacerse mediante un objeto o situación imaginada. Por otro lado en términos metodológicos, el trabajo con imágenes puede ser útil tanto para complementar, enriquecer y potenciar el trabajo de documentación y análisis de otras herramientas y metodologías.

Finalmente, es necesario comprender el poder intrínseco que tiene la imagen. Aquí se ha señalado por ejemplo, como partícipe en el recuerdo, sin embargo también están su uso político a nivel de adoctrinamiento, su potencia como herramienta de comunicación, y más aún, su cualidad de crear y reproducir realidad. Se ha ejemplificado este poder en el uso de la fotografía publicitaria, no obstante esto también se replica en el uso de imágenes en libros de textos y registros periodísticos, y otros tipos de inscripciones que son de alcance cotidiano y común. En este sentido, la imagen resulta una de las herramientas más eficaces de aprendizaje y de control, que a la par con otras construcciones culturales, nos enseñan cómo son los héroes, cómo lucen las personas malas, y a la vez también que es aquello que amerita ser expuesto y reconocido. En este escenario y como contrapartida, la ausencia de la imagen representa aquello que ya no es o que ha dejado de ser.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. 2004. **Image et memoire. Écrits su l'image, la danse et le cinéma.** Ed. Desclée de Brouwer, Paris, Francia.

Alonso, Luís. 1994. **Sujeto y discurso: El lugar de la entrevista abierta en las prácticas de sociología cualitativa**, En: Delgado, Juan Manuel y Gutierrez, Juan. 1994. Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Editorial Síntesis (Síntesis Psicología), Madrid, España. Páginas 225 – 243.

Aristóteles. **Acerca del Alma** traducción de Tomás Calvo Martínez. Editorial Gredos. (Fragmentos del Libro Tercero, páginas 213 – 233 y 238 – 242).

Augé, Marc. 1999. **Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana.** *Revista Memoria*, N° 129, Noviembre 1999, México. www.memoria.com.mx. visitado el 6 de Agosto del 2007.

Batchen, Geoffrey. 2004 [2001]. **Ectoplasma. La fotografía en la era digital**, En: Ribalta, Jorge (editor). 2004. Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.

Bertaux, Daniel. 2005 [1997]. **Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica.** Edición Bellaterra, Barcelona, España.

Burgin, Victor. 2004 [1980]. **Ver el sentido.** En: Ribalta, Jorge (editor). 2004. Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.

Burke, Peter. 2005 [2001]. **Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.** Editorial Crítica, S. L., Colección Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, España.

Druckrey, Timothy. 2004 [1989]. **Poshistoria/ historia autónoma.** En: Ribalta, Jorge (editor) 2004. “Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía”. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.

Ferrándiz Martín, Francisco. **Reseña al libro de Jack Santino (ed) “Spontaneous shrines and the public memorialization of death.** Palgrave Macmillan. 2006. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, volumen LXII, N° 2, 2007, pp. 279 - 290. 2007.

Freund, Gisèle. 2004 [1974]. **La fotografía como documento social.** Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.

Gaulejac, Vincent. **Historia de vida y sociología clínica. Propositiones** N° 29, SUR Ediciones, Santiago, Chile. 1999.

Geertz, Clifford. 1992. **Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura.** En: *La Interpretación de las culturas.* Editorial Gedisa, Barcelona, España.

www.rau.edu.uy/fcs/dts/miguez/Geertz%20-%20Interpretacion%20de%20las%20culturas.pdf, visitado en marzo de 2008.

Guber, Rosana. 2001. **La etnografía. Método, campo y reflexividad**. Grupo Editorial Norma, Bogotá, Colombia.

Haraway, Donna J 1991. **Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial**. En: “Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza”, Capítulo 7, páginas 313 – 346, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, Valencia, España.

Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria. 2003. **Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente**. En: Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (Compiladoras). 2003. Monumentos, memoriales y marcas territoriales. Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid, España.

Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana (Compiladoras). 2005 [2003]. **Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión**. Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid, España.

Langland, Victoria. 2005. **Fotografía y memoria**. En: Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana (Compiladoras). 2005 [2003]. Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión. Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid, España. Páginas 87 – 91.

Larraín, Jorge. 2001. **Identidad Chilena**. LOM Ediciones, Santiago, Chile.

Le Goff, Jaques. 1991 [1977]. **El orden de la memoria. El tiempo como imaginario**. Ediciones Paidós, Barcelona, España.

Leiva Quijada, Gonzalo. 2008. **Multitudes en sombras**. AFI. Ocho Libro Editores. Santiago, Chile.

_____. **Fotografía y conflicto en el campo expandido de la estética dictatorial chilena (1981-1989)**, Aisthesis N° 38, pp. 152 – 160. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. 2005.

Narváez, Jorge. 1988. **El estatuto de los textos documentales en América Latina**. En: Narváez, Jorge (editor). 1988. La invención de la memoria. (Actas del seminario “Autobiografía, Testimonio, Literatura Documental”, realizado en el Instituto Francés de Cultura en Santiago entre el 2 de octubre y el 15 de noviembre de 1987). Pehuén Editores, Santiago, Chile. pp.15 -21.

Ong, Walter. 1993 [1982]. **Oralidad y escritura**. Traducción de Angélica Scherp. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina.

Piña, Carlos 1988. **Verdad y objetividad en el relato autobiográfico**. En: Narváez, Jorge (editor) 1988. La invención de la memoria. (Actas del seminario “Autobiografía, Testimonio, Literatura Documental”, realizado en el Instituto Francés de Cultura en Santiago entre el 2 de octubre y el 15 de noviembre de 1987). Pehuén Editores, Santiago, Chile. pp. 29 – 39.

Reguillo Cruz, Rossana. 1991. **En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación.** Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), México.

_____ 1996. **La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre y comunicación.** Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), México.

Rheume, Jacques 2000. **El relato de vida y el sujeto social complejo.** En: Temas sociales. Boletín del programa de pobreza y políticas sociales de SUR. Número 30, Santiago, Chile.

Ribalta, Jorge (editor) 2004. **Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía.** Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.

Rodríguez Gómez, Gregorio et al. 1999. **Metodología de la Investigación Cualitativa,** Ediciones Aljibe, Málaga, España.

Rojas Mix, Miguel 2002. **Entrevista a Miguel Rojas Mix sobre el imaginario y la memoria histórica.** Por Bravo, Guillermo. En: Dimensión Histórica de Chile, números 17 y 18, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

_____ 2006. **El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI,** Prometeo Libros, Buenos Aires, Argentina.

Rosler, Martha 2004 [1982]. **Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental** En: Ribalta, Jorge (editor) 2004. “Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía”. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.

Ribalta, Jorge (editor) 2004. **Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía.** Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.

Santamarina, Cristina y Marinas, José Miguel 1994. **Historias de vida e historia local,** En: Delgado, Juan Manuel y Gutiérrez, Juan 1994. Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Editorial Síntesis (Síntesis Psicología), Madrid, España. Páginas 257 – 285.

Sastre, Jean-Paul 1970 [?]. **La imaginación,** Editorial Sudamericana, Colección Índice, Buenos Aires, Argentina.

_____ 1964 [1960]. **Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación,** traducido por Manuel Lamana, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, Argentina.

Sekula, Allan 2004 [1978]. **Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación** En: Ribalta, Jorge (editor) 2004. “Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía”. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.

Spence, Jo 2004 [1976]. **La política de la fotografía** En: Ribalta, Jorge (editor) 2004. “Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía”. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.

Tal, Tzvi. **Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka**, **Aisthesis** N° 38, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. 200, páginas 136 – 151.

Watney, Simon 2004 [1986]. **Sobre las instituciones de la fotografía**. En: Ribalta, Jorge (editor) 2004. “Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía”. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.