

Ñamen, Desaparecer, venir en olvido (Danilo Espinoza, 2017): el álbum familiar y las fracturas del relato

Ñamen, Desaparecer, venir en olvido (Danilo Espinoza, 2017): the family album and the fractures of the story

Tania Medalla Contreras¹

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, CHILE.

 [HTTPS://ORCID.ORG/0009-0007-7841-128X](https://orcid.org/0009-0007-7841-128X)

Resumen.

La serie *Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* (2017), del artista visual Danilo Espinoza, explora en las posibilidades de la materia fotográfica para representar las memorias de las violencias ejercidas sobre el pueblo mapuche, utilizando como recurso técnico el humo. La obra interroga las memorias de las personas mapuche detenidas-desaparecidas durante la dictadura chilena, develando una extensa y densa trama de violencias. El presente artículo analiza las estrategias visuales propuestas en esta obra, que tensionan el dispositivo narrativo identitario-cohesivo del álbum familiar, así como el propio dispositivo fotográfico. Así, la lectura que se propone indaga, particularmente, en el tratamiento del tiempo en esta práctica fotográfica, y en la afectación de la mirada, desde la materialidad ahumada de estas imágenes. Según esta perspectiva, la fotografía, en su (in)capacidad de referir lo real –lo que se expresa a través del humo, que opaca y vela la imagen– constituye la huella de la existencia de Joel Huaquiñir. Es su cualidad borrosa la que permite dar cuenta de su vida y de su muerte, de la densidad y continuidad de las violencias contra el pueblo mapuche, y de las limitaciones y dobleces del dispositivo fotográfico.

Palabras clave. Danilo Espinoza- Joel Huaquiñir- mapuche- detenidos desaparecidos- álbum familiar

Abstract. The series *Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* (2017), by visual artist Danilo Espinoza, explores the possibilities of photographic material to represent the memories of the violence exercised on the Mapuche people, using smoke as a technical resource. The work interrogates the memories of the Mapuche people disappeared detainees during the Chilean dictatorship, revealing an extensive and dense plot of violence.

The present article explores the visual strategies proposed in this work, which stress the identity-cohesive narrative device of the family album, as well as the photographic device itself.

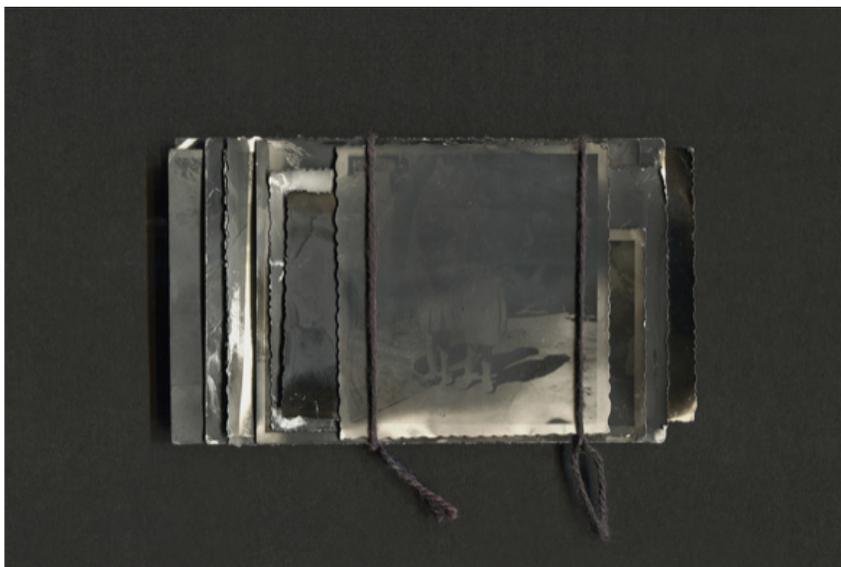
Thus, the reading we proposed, investigates, particularly, the treatment of time in this photographic practice, and the affectation of the gaze, from the smoked materiality of these images. According to this perspective, photography, in its (in)ability to refer to the real – which is expressed through the smoke that opaques and veils the image– constitutes the trace of Joel Huaquiñir's existence. It is its blurred quality that allows us to account for his life and his death, for the density and continuity of the violence against the Mapuche people, and for the limitations and duplicities of the photographic device.

Keywords: Danilo Espinoza- Joel Huaquiñir- Mapuche- disappeared detainees- family album

¹ Doctora en Filosofía con mención en Estética y teoría del arte, Magíster en Estudios Latinoamericanos y Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad de Chile. Mail. tmedallac@gmail.com. Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

Ñamen, Desaparecer venir en olvido (Danilo Espinoza, 2017): el álbum familiar y las fracturas del relato

¿Cómo escribir un nombre que nació herido
antes de ser escrito
antes del origen de la letra?
(Daniela Catrileo 15)



Ñamen. Desaparecer, venir en olvido (2017). Danilo Espinoza. Fotografías ahumadas. Medidas variables

¿Cómo escribir un nombre que nació herido?

¿Cómo hacer aparecer los cuerpos excluidos, acosados por distintas y sucesivas capas de violencia y formas de borramiento, blanqueamiento y colonización, si nosotros mismos hemos negado sus huellas en nuestros cuerpos? ¿Cómo hacer de/con la materia fotográfica un ejercicio de memoria que dé cuenta de las múltiples violencias ejercidas sobre el pueblo mapuche? ¿Cómo representar la naturaleza inmemorial de la catástrofe de forma situada? ¿Con qué materiales fotográficos horadar las representaciones –también las fotográficas– que han reproducido y legitimado esas violencias? La serie *Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* (2017), del artista visual Danilo Espinoza, explora en las posibilidades de la materia fotográfica para representar las memorias de las violencias ejercidas sobre el pueblo mapuche, utilizando como estrategia para *hacer aparecer* sus rostros. La obra interroga las memorias de las personas mapuche detenidas-desaparecidas durante la dictadura chilena, develando una extensa y densa trama de violencias². En relación con ellas, Espinoza señala:

² Para comprender la trayectoria de la violencia hacia el pueblo mapuche en el Chile contemporáneo, ver: “Ser mapuche en dictadura” entrevista a Sergio Caniuqueo Huircapán, por Mariana Arellano Goldsack, del 7 de febrero de 2016, en <https://www.theclinic.cl/2016/02/07/historia-ser-mapuche-en-dictadura/>. También resulta interesante revisar el

En uno de los pocos estudios centrados en esta materia, el “Informe trabajo de investigación de ejecutados y desaparecidos, 1973-1990, pertenecientes a la Nación

reciente informe presentado por la Convención Constitucional “Informe Final Verdad Histórica, Reparación Integral y Garantías de No Repetición” (diciembre de 2021), específicamente el capítulo relacionado con los Pueblos Originarios (pp. 5-35). Es necesario precisar que la Convención Constituyente, surge como producto de las movilizaciones sociales de octubre de 2019, y su existencia fue refrendada en el Plebiscito Nacional de 2020, con el apoyo de cerca de 78% de la población. Su objetivo fue redactar las bases para una nueva Constitución que dejaría atrás la Constitución Política de la República, promulgada en 1980, por el régimen dictatorial chileno.

El “Informe final Verdad Histórica, Reparación Integral y Garantías de No Repetición” fue redactado por la Comisión Derechos Humanos, Verdad Histórica y Bases para la Justicia, Reparación y Garantías de No Repetición de la Convención Constitucional, luego de un proceso que incluyó la realización de 282 audiencias públicas, a través de las cuales se recogió el testimonio de los distintos grupos sociales vulnerados.

En relación con la problemática abordada por esta obra, resulta particularmente interesante la definición de “pueblos originarios” que propone el informe, así como el reconocimiento de la violencia ejercida hacia estos pueblos, el rol del estado como ejecutor de ella y la alianza con el sector privado.

Así, se señala:

“Se deducen de las exposiciones ante la Comisión de DD. HH. distintas implicaciones en el ámbito del uso de las distintas categorías denominativas:

1. Pueblo-nación originario puede ser una categoría que conjuga las conceptualizaciones planteadas en las audiencias públicas, con mayor sentido para comprender las alusiones a la relación histórica con el Estado, en tanto ha implicado la superposición de una etnicidad sobre otra a través del despojo y la violencia. A la vez, es una conceptualización que da cuenta de los derechos que se enuncian asociados a la autodeterminación como ejercicio y/o situación, y a la autonomía como expresión política e histórica, situadas en los territorios que las reconocen y reivindican.
2. A partir del análisis de las audiencias, se observa una continuidad histórica en la relación del estado con los pueblo-nación originarios, que tiene dos manifestaciones: la primera es la acción coercitiva y violenta de agentes del Estado en la reducción y despojo que sufrieron; la segunda, la alianza colonial entre el Estado y el sector privado para planificar y desarrollar proyectos económicos en los territorios antes indígenas. Es posible inferir que los procesos coloniales que se dieron durante la formación del Estado chileno tienen continuidad hasta el día de hoy, pues se plantea en la mayoría de las audiencias la subordinación de los derechos colectivos a proyectos de desarrollo, así como la amenaza y/o la destrucción de los elementos vitales para la supervivencia de los pueblos-nación originarios por la irrupción de proyectos extractivistas de minería, explotación forestal y salmonicultura, entre otros. Se trata de un habitus colonial, de la reproducción de una forma de concebir y hacer las cosas. Aunque puede ser contrario al marco legal, resulta funcional a una relación de poder en desequilibrio que también ha implicado la creación y adaptación de normas a favor de la lógica de explotación de territorios. Es importante señalar que se trata de procesos que también son denunciados por otros pueblos que comparten territorios con los pueblos-nación originarios, o que se enfrentan a proyectos extractivistas en diversos lugares de Chile, y que también participaron en las audiencias públicas de la Comisión de Derechos Humanos.
3. La constatación de estas problemáticas dentro del proceso constituyente implica necesariamente, por un lado, la revisión de la Doctrina de seguridad interior del Estado por cuanto esta construye un enemigo interno que ya no es el comunismo sino los movimientos indígenas, cuyas reivindicaciones de derechos chocan con la geopolítica y la geoeconomía nacional y contra los cuales, como en el caso mapuche, se aplica una guerra de baja intensidad, como se denuncia en las intervenciones hechas en las audiencias de la Comisión de Derechos Humanos. Por el otro lado, implica proponer un estatuto que ponga límites a la relación del Estado con el sector privado y la condicione al respeto y ejercicio de los derechos humanos y colectivos de los pueblos” (2021, p. 10).

Mapuche”, elaborado el 2016 por el historiador Hernán Curiñir, se plantea que varios asesinatos y desapariciones estaban vinculados a la tenencia de la tierra, ya que muchos pertenecían a algún asentamiento originado por la Reforma Agraria. Plantea que la relación del Estado chileno con el pueblo mapuche siempre ha tenido a la violencia como componente central, desde la mal llamada pacificación de la Araucanía, pasando por una serie de episodios en que la violencia jugó un importante papel en la restitución del ‘orden’ que Chile esperaba instaurar en esta zona, por lo que la represión y violencia vivida en dictadura no habría sido una situación excepcional para los mapuche, sino la continuidad de una relación de dominación y violencia tanto material como simbólica desde el Estado ("DANILO ESPINOZA").

La obra de Danilo Espinoza se enmarca- y le da continuidad- a los trabajos que viene realizando desde el 2009 y que, desde el 2011, se enfocan en abordar las problemáticas de la (re)presentación visual de las memorias del pueblo mapuche. Así, la obra del artista busca revisar las “categorías culturales tales como memoria, etnia, género e identidad” ("DANILO ESPINOZA") y se propone “avanzar en estas ideas, ampliando los métodos de trabajo, sistemas de configuración de las imágenes, técnicas y contenidos, aportando tanto desde el punto de vista conceptual como visual al desarrollo de las artes visuales y a la tarea de reconocimiento entre chilenos y pueblos originarios” ("DANILO ESPINOZA").

Podemos mencionar una extensa producción de obras de Danilo Espinoza que se relacionan con las problemáticas y recursos utilizados en *Ñamen, venir en olvido*. Algunas de ellas son: *Serie álbum de Joel Huaiquiñir* (2017, humo sobre papel) estrechamente ligada a las imágenes fotográficas de la serie *Ñamen, venir en olvido* y que forma parte del proyecto de investigación del mismo nombre; el video documental *En la niebla de ninguna parte* (2017), que también forma parte de dicho proyecto, y que explora las memorias de Luis Calfuquir, detenido-desaparecido, a través de las memorias de su hija, María Elena Calfuquir; el video instalación *Amutui Lafken* (2018, humo sobre muro y 3 pantallas de video), que busca “de manera simbólica permitir que detenidos desaparecidos mapuche, víctimas de la dictadura militar en Chile, puedan iniciar el tránsito a una nueva vida” ("DANILO ESPINOZA") y que se complementa con el video *performance* del mismo nombre (2018); *la Serie Álbum de Luis Calfuquir* (2017, humo sobre papel), cuyo propósito es: “contribuir a la tarea de recuperación y reconstrucción de la identidad biográfica de Luis Calfuquir Villalón, mapuche víctima de desaparición forzada durante la dictadura en nuestro país (1973-1990)” (Espinoza, 2017); *Álbum familiar Ramos Huina* (2017, humo sobre papel), que explora, particularmente, a través de la intervención de retrato fotográfico, la pregunta por la identidad

personal como modo de tensionar el cuerpo visual canónico y uniforme de las imágenes de los detenidos desaparecidos. Respecto de su trabajo³, el artista afirma que tiene como objetivo:

[...] la recuperación y reconstrucción de la identidad personal de los mapuche que fueron víctimas de desaparición forzada durante la dictadura en nuestro país. Identidad particular que ha sido aplastada por su condición de ‘detenido desaparecido’ en donde las imágenes que conocemos de ellos, fotografías en blanco y negro de sus rostros, conforman un cuerpo visual uniforme, un todo que más que dar cuenta de una persona en particular y proporcionar aspectos propios de sus biografías, apunta a la creación de un archivo visual múltiple con el valor de contribuir a la denuncia y al reconocimiento de las causas ("DANILO ESPINOZA").

La serie *Ñamen, venir en olvido* consta de un proyecto fotográfico y de un documental, en el que se indaga en las memorias de Joel Huaiquiñir⁴ –joven militante socialista, mapuche, detenido y desaparecido desde el 27 de junio de 1974– a través del testimonio de su hijo Vladimir y de las imágenes que componen su álbum familiar. Se trata de una serie de fotografías ahumadas, de imágenes veladas casi en su totalidad. No hay transparencia, sino opacidad: es esta la que devela las huellas de la violencia que portan las imágenes.

La serie da cuenta de las imposibilidades de reconstrucción de la memoria y de “una fractura irreparable de las genealogías que no se salda con el paso del tiempo y las generaciones” (Arfuch 53). Las fotografías del álbum familiar, “evocarían lo trágico” (Arfuch 53) desde su interrupción: ellas aludirían al quiebre del relato biográfico, signado por la desaparición y sus consecuencias.



Ñamen. Desaparecer, venir en olvido (2017). Danilo Espinoza. Fotografías ahumadas. Medidas variables.

–
3

⁴ Para mayor información sobre este y otros casos vinculados con la violencia dictatorial ejercida sobre el pueblo mapuche, revisar <https://www.londres38.cl/1937/w3-article-97897.html> y <https://www.mapuexpress.org/2015/09/11/los-136-mapuche-asesinados-y-detenidos-desaparecidos-en-la-dictadura-militar/>

Esta práctica fotográfica evidencia las múltiples capas de borramiento que han existido sobre el pueblo y sobre los cuerpos mapuche, y, a la vez, porta la experiencia íntima de su resistencia. Se trata de fotografías en las que es difícil delinear su referente, pues si bien sabemos que Joel Huaiquiñir *estuvo ahí*, las imágenes no logran testimoniar su existencia – ni la densidad de su ausencia-. Ellas evidencian las limitaciones del lenguaje fotográfico, exponiendo sus opacidades, frente a la naturaleza inmemorial del crimen y sus continuidades (Collingwood- Selby 217). A la vez, ponen de manifiesto el filo historicista de la fotografía (Collingwood- Selby) y su condición de dispositivo normalizador, moderno y occidental: se trata una imagen que expresa las impotencias de la representación y de los códigos con que hemos nombrado las experiencias de la violencia sobre los pueblos originarios.

El álbum familiar y el humo son los principales recursos que sostienen la propuesta estética del autor⁵, lo que se relaciona con otra arista exploratoria de su obra: la relación entre retrato y fotografía⁶. Estos elementos se ven complementados por el testimonio audiovisual, en el que las imágenes del álbum hilvanan y posibilitan el relato.

Todas estas claves se articulan en una reflexión sobre la memoria desde el espacio biográfico que expresan, a través del recurso estético del montaje, las limitaciones para dar cuenta de la magnitud de la experiencia traumática de la violencia y su puesta en lenguaje, así como las dificultades para otorgar un marco de legibilidad a dicha experiencia con herramientas, palabras, dispositivos y categorías propias de la occidentalidad moderna, que portan la huella del colonización; por otro lado, señalan la incapacidad de estos recursos para nombrar y comprender las experiencias de las violencias ejercidas sobre los cuerpos mapuche y sus resistencias, tanto por el carácter inmemorial de las mismas, como porque en esa búsqueda de una *puesta en lenguaje* se expresa la problemática política de la *traducción* que tensiona los horizontes y dispositivos de inscripción.

Álbum familiar: el tiempo fracturado

Leonor Arfuch, en su texto “Álbum de familia”, explora las posibilidades críticas de la creación artística con las fotografías del álbum familiar, a partir de la obra *El álbum de la familia D*, de Cristián Boltanski (1971), y de las resonancias que tiene su exhibición en Argentina, en relación con la problemática de la desaparición política. Estas potencias se concentrarían en la capacidad de desarticular los relatos hegemónicos que asocian el álbum familiar con narrativas fundantes de la cohesión social y nacional como son la familia y la identidad, a través de la ampliación del concepto de lo (auto)biográfico, en el que la (auto) ficción juega un rol central:

La ampliación del espacio auto/biográfico y de memoria, cuyo ‘efecto de real’ señala la autenticidad del ‘esto (me) ocurrió’, ‘yo fui testigo’, etc. –que tampoco deja afuera la vida académica–, tiene su correlato en el terreno de la creación literaria y artística, cuyo

⁵ En relación con su obra, ver <http://www.dialogosdelreconocimiento.cl/obras/namen-desaparecer-venir-olvido/>

⁶ En relación con este punto y, en diálogo con la serie analizada, resulta interesante revisar las series *Umbra et imago* (2009) e *Imagen del reflejo* (2009), que exploran el lenguaje del retrato, su vínculo con la memoria y sus usos sociales.

‘desquite’ se da muchas veces en abierta infracción a las formas canónicas. Si todo género discursivo, por más testimonial que se pretenda, obedece a un trabajo de ficcionalización, el desafío de aquellos reconocidos como ‘ficionales’ que se internan a sabiendas en la interioridad del autor –cuya resurrección, después del dictum barthesiano, se hace cada vez más evidente– consistirá a menudo en un doble juego: el trastocar, disolver la propia idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales, apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial, pero sin renuncia a dejar una huella ‘propia’. (Arfuch 44-45)

Se trataría de “deslizamientos sin fin que no sólo señalan el artificio de los procedimientos narrativos, sino también la cualidad inestable de la identidad” (Arfuch 45), los que pueden ser comprendidos como autoficción, en tanto se desplazan del pacto de referencialidad. Sin embargo, la obra de Bolstanski no respondería totalmente a esta definición de *autoficción*, pues la autora se pregunta: “¿qué validez se otorga a la inmersión, más o menos fictiva, en la propia subjetividad? (...) ¿Cuál es la relación entre lo biográfico individual y lo social? ¿Cómo juega el recuerdo personal en la memoria colectiva?” (Arfuch 46).

En relación con lo anterior y con las potencias críticas del trabajo artístico sobre el álbum familiar, señala Richard:

El álbum fotográfico es tradicionalmente, el soporte ritual de una composición de grupo que se basa en la familia como principal unidad narrativa. Exhibir en la calle estas fotos arrancadas del álbum que muestra a sujetos arrancados de sus familias, tal como lo hacen los familiares de los desaparecidos; desviar esas fotos de su ritualidad privada para convertirlas en activo instrumento de protesta pública, permite comprobar que lo “nacional” –extensión simulada de lo familiar– no es sino una parodia de unidad hecha de cuerpos lesionados e identidades truncadas. (Richard 168)

Por otra parte, el álbum familiar, como cronotopo bajtiniano, *lugar espacio-temporal y afectivo de puesta en sentido de la historia* (Arfuch 52), evidencia vínculo entre memoria y experiencia individual y colectiva. Así, señala Arfuch:

El valor de lo biográfico en lo público, en este tipo de experiencias, excede así el mero narcisismo para transformarse en un espacio de configuración grupal, generacional. Espacio de identificaciones ideológicas, estéticas, culturales, pero también primarias, ligadas a la vivencia más recóndita del “sí mismo”. La utilización creciente de objetos biográficos o cotidianos en obras plásticas e instalaciones –lo que algunos llaman reality paintings–, más allá de toda auto-ironía, se inscribe aun sin programa en esa tensión.

(Arfuch 49)

Por su parte, María Rosón, en su texto *Madres fantasma. Una aproximación feminista a la memoria reciente en España* (2020), releva la importancia que tienen los álbumes familiares en la transmisión de las memorias en los contextos posdictatoriales, en los que no existen marcos públicos para la elaboración de la experiencia traumática. Las fotografías, dice la autora, al igual que los gestos, serían parte de una memoria encarnada, que se expresaría en las relaciones intersubjetivas. De este modo, indica: “Evidencian estos materiales cómo la compilación fotográfica y su reactualización memorial, cada vez que el álbum «se cuenta» son herramientas de perpetuación que generan marcos de memoria, esenciales para las relaciones intersubjetivas de las comunidades” (Rosón 63-64).

Desde mi perspectiva, la intervención sobre las fotografías del álbum familiar que propone el trabajo de Espinoza, no solo devela la ausencia, sino que cuestiona el dispositivo y materialidad fotográfica. La propuesta de Espinoza trabaja sobre la interrupción y la fisura del relato cohesivo cosmético anclado en este dispositivo, interrogando la relación entre fotografía, identidad e historia hegemónica, e introduciendo una pregunta acerca de la comunidad. La obra altera la temporalidad progresiva –la suspende para inflexionar el pasado como algo clausurado- a través de la densidad del humo y su evocación ritual. Dicho espesor remite a la continuidad de las violencias ejercidas sobre el pueblo mapuche– la constante neblina que opaca nuestra vista-, a la densidad que habita en la materialidad del humo, el que convoca otras temporalidades de la memoria, de la creación fotográfica y de la mirada, que se sustraen de la lógica neoliberal del consumo visual.

El trabajo sobre las imágenes del álbum familiar se complementa, en esta serie, con el documental que recoge el testimonio de Vladimir Huaiquifir en torno a la vida de su padre, su desaparición y los alcances familiares y sociales de este acontecimiento. El video se enfoca en las fotografías del álbum familiar, las que están dispuestas, sueltas, sobre un tronco de árbol, en medio de un paisaje rural; en ellas se aprecian las marcas del paso del tiempo, su superficie trizada, ajada, deteriorada. El rostro de Vladimir es apenas visible, la cámara se detiene en el movimiento de sus manos al hablar y en la manipulación de las imágenes. El relato de Vladimir es desordenado y fragmentario. Repasa pasajes de la vida de su padre desde la fragilidad de sus escasos recuerdos y, particularmente, se detiene en uno: el de la despedida de su padre, cuando este es detenido por los organismos represivos de Pinochet. Sin embargo, aun esa imagen, es precaria, difusa: no recuerda si lo besó o no para despedirse. El resto del relato se articula con fragmentos leídos y testimonios de

militantes y de familiares acerca de la vida de su padre. Las fotografías se intercalan, en el habla digresiva de Vladimir, como un anclaje, como un señalamiento, reafirmando su condición de indicialidad. El relato que hilvana Vladimir, a través de las fotografías, es corrosivo y crítico: interpela a quienes *no quisieron ver* al interior de su propia familia. El álbum familiar da cuenta, desde la ausencia, de esa fractura al discurso cohesionador que supone la institución familiar, lo que es reforzado por las palabras de Vladimir.



Fotograma del video documental *Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* (2017). Danilo Espinoza.

En relación con lo anterior, Jordana Blejmar, en su texto “Imagen-momia e imagen-ruina. La *mise-en-film* de las fotografías de los desaparecidos en el documental subjetivo de la posdictadura argentina” (2016), advierte la existencia, en estas producciones visuales, de una temporalidad acumulativa, fragmentaria, que no alcanza a constituir una imagen comprensiva del pasado; o bien, que se constituye como ruina, es decir, como resto de un futuro familiar que no pudo ser. Al mismo tiempo, señala que el lenguaje audiovisual sobre las imágenes fotográficas pone en evidencia su materialidad: el ser la representación de la ausencia. Considerando esta perspectiva, es posible señalar que el audiovisual actúa reflexivamente sobre las fotografías y sobre la memoria –desgajada– que se pretende articular a través de ellas, provocando una distancia crítica que sustrae el relato de las formas épicas o victimizantes de la memoria.



Ñamen. Desaparecer, venir en olvido (2017). Danilo Espinoza. Fotografías ahumadas. Medidas variables.

El humo y su espesor temporal

Como se ha señalado, uno de los recursos con los que trabaja el artista en esta obra es el humo, que actúa sobre la imagen fotográfica, desplazándola y abriendo un campo de reflexión vinculado a la (re)presentación del pueblo mapuche. Según explica el autor “*Mülpun*, es una palabra en mapudungun para referirse al hollín, polvo fino y negro que queda adherido en las paredes interiores de las casas mapuches o rukas, debido a que en el centro de estas viviendas disponían de un küttral o fogón que inundaba de humo e impregnaba de olor y de hollín todo en el interior. (Espinoza “Mulpun”)

De esta manera, Espinoza señala que los procedimientos utilizados, en esta obra, son una extensión de las nociones de dibujo y grabado tradicional, que incorporan el humo como elemento principal. De esta manera, señala: +

El humo, aporta desde su potencial significativo, cumpliendo la función de ser portador de diversos factores culturales, al mismo tiempo que se constituye en un material capaz de evocar diversas experiencias de vida provenientes del mundo femenino mapuche (fogón en la ruka, rituales, etc).

Los resultados, pretenden situarse en un terreno intermedio entre figuración y abstracción. Mientras las imágenes se ven enfatizadas en su carácter fotográfico, a través de situaciones formales, tales como: la trama de puntos o de líneas, el color, la composición, entre otras, el humo diluye los niveles de iconicidad reforzando metafóricamente la condición de huella. La idea es desarrollar obras evocadoras, que despierten en la memoria del espectador, imágenes que pueda asociar a su experiencia, para que en una situación de espejo, proyecte sobre las obras las fotografías de su propio álbum familiar. (Espinoza, “Mulpun”)

Espinoza afirma “La fotografía es la huella de la luz y yo diría que en mi trabajo se da a la inversa. Lo que yo fijo, finalmente, es el rastro que deja el humo, que es más bien el rastro de una sombra” (Espinoza, “Más allá de la fotografía”). El humo reafirma la condición residual y desplazada de la huella fotográfica, difuminando su cualidad indicial, lo que supone una reflexión en torno al cómo “hacer aparecer” los cuerpos ausentados -múltiples veces borrados-, a través del dispositivo fotográfico, responsable también de aquellas imágenes colonizadoras que han nutrido nuestro imaginario sobre el pueblo mapuche y sobre la identidad nacional.

La serie *Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* se mueve entre lo documental y lo biográfico, tensión que resulta sobre todo del ejercicio brumoso sobre la imagen; bruma que podría leerse también como una actualización de la niebla, cargada de (otras) catástrofes y de sus repeticiones. Humo que se abre y despliega alegóricamente como representación de lo velado, lo borrado y de lo subterráneo; como alusión metonímica a las imposibilidades de la fotografía frente la desaparición y frente a la densidad de la violencia. Humo como expresión de la opacidad, que se opone al régimen visual de la transparencia. Finalmente, humo como sinécdoque de los marcos que impiden y obstaculizan nuestra mirada y, al mismo tiempo, como aquello que, desde adentro, desde la experiencia ritual cotidiana mapuche, posibilita la contención de la fractura de la historia delineada en la interrupción del álbum familiar.

Ese tiempo ritual, convocado por el humo, se vería reforzado por la evocación de la infancia –interrumpida– que supone la lectura del álbum familiar. Señala Arfuch:

Más que una estética de la representación se trataría entonces de una restauración, un giro hacia un estadio pre-verbal, una dimensión de la imagen que lleva al mundo visual de la primera infancia, esa cámara oscura de los recuerdos que dibuja una especie de topografía de la interioridad. Recuerdos discontinuos, metonímicos, iluminaciones súbitas, prontas

a aflorar en cualquier persona a partir del reconocimiento de esa materia común (¿acaso hay algo más compartido que las fotos de infancia?). Este sería quizá otro de los señuelos de la imagen. (Arfuch 50)

Sin embargo, en este álbum, es la identidad y relato de lo común, lo que resulta fisurado. El humo *arruina* la imagen fotográfica, horadando su complicidad con el historicismo, al tensionar la comprensión de la fotografía documental desde su indicialidad y sus características atribuidas de transparencia y verdad: ¿qué superficie puede contener esta historia?, ¿con qué materiales y con qué lenguajes contarlas?, ¿dónde se inscriben esas memorias?

El humo, entonces, se configura “como signo, como dispositivo formal: material etéreo, libre en sus desplazamientos y poco controlable” (“DANILO ESPINOZA”), lo que contrasta con el empleo, en la obra de Espinoza de “nuevas estrategias para la configuración de las imágenes, caracterizadas por su precisión, como el uso de medios digitales, tecnología de corte láser, todos procedimientos usados en la producción visual contemporánea (“DANILO ESPINOZA”). De esta manera, pese a que las imágenes utilizadas por el artista, muchas veces son digitales, la acción del humo sobre ellas, remite a las imperfecciones y temporalidad de la fotografía análoga (“DANILO ESPINOZA”).

Así, el humo resiste a la transparencia y exceso de visibilidad de la mercancía imaginaria, así como sus lógicas de producción y consumo, a través de la atracción de una temporalidad análoga y artesanal -el tiempo de la narración, diría Benjamin- de la creación fotográfica y de la mirada. En diálogo con lo anterior, señala Rojas, a propósito de la obra de Boltanski:

El motivo temático no es simplemente “la ausencia”, sino que el artista trabaja más bien con las *huellas de una ausencia*, que corresponde precisamente a huellas de vida, las huellas que todo ser humano deja por el hecho de haber vivido. Porque, en efecto, no se trata de lo que se habría hundido en el pasado como en la nada, sino de las *almas* que no fueron del todo trituradas con la muerte, como si la *ausencia* fuese otra manera de estar en el presente. (Rojas “Poner en obra la ausencia”)

Retomando la estrategia político- estética del montaje -y el mostrar *lo que se muestra*⁷-, lo que aquí se exhibe es la propia imposibilidad de ver y comprender la experiencia de la vida -y de la muerte-

⁷La utilización del montaje como estrategia de representación de las memorias supone cuestiones como la inclusión de las consecuencias del trauma y la catástrofe para su puesta en lenguaje, así como el quiebre de la experiencia moderna y las transformaciones de las condiciones de producción y recepción cultural desde el siglo XX; asuntos que adquieren relevancia, pues plantean la posibilidad de activar y potenciar el surgimiento de memorias críticas. Así, mostrar la cesura -la huella del montaje-, productivizarla y asumirla como lugar de enunciación desplegaría las posibilidades reflexivas de la práctica de la memoria, subrayando su importancia para el presente y para la acción política sobre este.

desde la fotografía inscrita en el álbum familiar. Este, si bien podría remitir al álbum de cualquier familia, no lo hace, sino que refiere a la fractura provocada por la experiencia traumática de la dictadura y también señala una fisura anterior: la de la ausencia de rostros, nombres y cuerpos, que han sido borrados de los relatos identitarios y procesos históricos –incluyendo muchos de los proyectos de transformación social– desde la colonización hasta nuestros días, y que aún reclaman un horizonte de inscripción posible.

Si el álbum familiar refiere el relato de una comunidad, ¿de qué comunidad nos hablan estas páginas intervenidas y veladas del álbum familiar de Joel Huaiquiñir?

Mirar en la bruma

Ileana Diéguez propone, a través de la referencia al filósofo camerunés Achille Mbembe, la distinción entre actos de visión y actos de mirada, que interrogan con precisión las distintas formas en que actúa la desaparición sobre los cuerpos. Esta proposición resulta particularmente atingente para pensar los modos de *aparecer* de los cuerpos oprimidos, particularmente los de los pueblos originarios, *en la mirada*:

‘Ver no es lo mismo que mirar. Se puede mirar sin ver’, precisa Achille Mbembe. En la distribución colonial de la mirada hay un poder que otorga la posibilidad de ver o ‘o de volver invisible aquello que no se quiere ver’.

Los actos de mirada tensionados por el acto de visión, se configuran como fasma, como fragmentos supervivientes en la des/ semejanza, atrapados entre lo que dicen las imágenes y lo que, sin embargo, no alcanzan a decir porque emergen de una desmesurada oscuridad, y porque su forma actual es apenas de todas las posibles *apariciones*. (Diéguez 30)

¿Cómo mirar estas imágenes? A modo de síntesis, y como ya lo he sugerido, la mirada que propone la obra de Espinoza pareciera que debe detenerse en la bruma, la que revelaría el “valor incompleto de documento” de la imagen fotográfica (Didi-Huberman 10). La fotografía, en su (in)capacidad de

Para Didi-Huberman (en diálogo con Bertolt Brecht) el montaje es concebido como una toma posición: la que se expresa a través del distanciamiento, comprendido este como la acción de *mostrar que se muestra*, lo que generaría asombro y extrañeza, y permitiría, por lo tanto, la distancia crítica, lo que resulta particularmente relevante en relación con la pregunta acerca de las posibilidades críticas del montaje en nuestra sociedad. (*Medalla 132*).

referir lo real —lo que se expresa a través del humo, que opaca y vela la imagen— constituye la huella de la existencia de Joel Huaiquiñir. Es su cualidad borrosa la que permite dar cuenta de su vida y de su muerte, de la densidad y continuidad de las violencias contra el pueblo mapuche, y de las limitaciones y dobleces del dispositivo fotográfico.

Desde otra perspectiva, el humo que opaca la imagen remite también al hollín, que, tal como señala Espinoza, queda adherido a los lugares habitados como elemento residual de la experiencia y evocaría su ritualidad. Posar la mirada en su materialidad y desplegarla en sus dimensiones afectivas y corporales, supondría una inflexión a los modos de ver la fotografía desde Occidente: una descolonización de la mirada que implica, entonces, una reconfiguración de la experiencia sensorial de la misma.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. “Álbum de familia”, en *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires. FCE. 2008. Impreso
- Blejmar, Jordana . “Imagen momia e imagen ruina. *La mise en film* de las fotografías de los desaparecidos en la posdictadura argentina”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (8).2016. Web 9 de octubre de 2022.
- Catrileo, Daniela. *Río Herido*. Santiago. Edícola. 2015. Impreso.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago: Metales Pesados. 2009. Impreso
- Diéguez, Ileana. "A propósito de la mirada y la pérdida", en Diéguez, Farías, Insunza y Saavedra Lorena (comps.) *Poéticas del dolor. Hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada*. Santiago. Oxímoron. 2017. Impreso
- Didi- Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona. Paidós. 2004. Impreso.
- Medalla, Tania. *Peligro, caída de materiales: memoria y prácticas fotográficas en Chile posdictatorial. De lo documental a lo reflexivo*. 2022. Universidad de Chile, Tesis doctoral.
- Richard, Nelly. “Imagen, Recuerdo, borradura”, en Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la Memoria*. Santiago: Cuarto Propio. 2002. Impreso
- Rojas, Sergio. “Christian Bolstanski. Poner en obra la ausencia”. *Revista Atlas, imaginarios visuales*. 2017. Web 9 de octubre de 2022
- Rosón, María. “Madres fantasma. Una aproximación feminista a la memoria reciente en España”. En *Richard Nelly: Carta(s). Tiempos incompletos n°5*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2020. Web 8 de octubre de 2022

Recursos web

- Arellano, Mariana. "Historia: Ser mapuche en dictadura | The Clinic". *The Clinic*, www.theclinic.cl/2016/02/07/historia-ser-mapuche-en-dictadura. Accedido el 19 de octubre de 2022.
- "DANILO ESPINOZA". *DANILO ESPINOZA*, daniloespinoza.cl. Accedido el 19 de octubre de 2022.
- "Joel Huaiquiñir Benavides - Londres 38". *Londres 38*, www.londres38.cl/1937/w3-article-97897.html. Accedido el 19 de octubre de 2022.

- "Los 136 Mapuche asesinados y detenidos desaparecidos en la dictadura militar". Mapuexpress, www.mapuexpress.org/2015/09/11/los-136-mapuche-asesinados-y-detenidos-desaparecidos-en-la-dictadura-militar. Accedido el 19 de octubre de 2022.
- "Más allá de la fotografía: las imágenes reveladas con humo de Danilo Espinoza - Facultad de Artes UC". *Facultad de Artes UC*, artes.uc.cl/noticias/mas-alla-de-la-fotografia-las-imagenes-reveladas-con-humo-de-danilo-espinoza. Accedido el 19 de octubre de 2022.
- "Mülpun de Danilo Espinoza - Escuela de Arte". *Escuela de Arte*, escuelaarte.uc.cl/noticias/muelpun-de-danilo-espinoza. Accedido el 19 de octubre de 2022.
- Ñamen. Desaparecer, venir en olvido*. www.dialogosdelreconocimiento.cl/obras/namen-desaparecer-venir-olvido. Accedido el 19 de octubre de 2022

Recibido: 19 de Octubre de 2022
Aceptado: 4 de Enero de 2023