

La ciudad de los fotógrafos: espacio, imagen y memoria

The City of Photographers: Space, Image & Memory

Cora Requena Hidalgo

Universidad Complutense de Madrid, España

crequena@ucm.es

Resumen:

En el siguiente trabajo se proponen diversas vías de aproximación a la película documental *La ciudad de los fotógrafos* del director chileno Sebastián Moreno, estrenada el año 2006. Entre ellas, se encuentra el análisis de los mecanismos utilizados por la memoria para almacenar, fijar y recrear el pasado traumático vivido por los chilenos durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990), así como el análisis textual y narrativo de las imágenes fotográficas que componen el filme. Para ello, se analizan los distintos tipos de relaciones que la memoria establece con el espacio, el archivo o el arte a partir de la emoción, del registro de los recuerdos y de la imaginación. El trabajo pretende ser una contribución al rescate de la memoria social chilena, a través del análisis de una narración de corte autobiográfico que parte de lo individual para transformarse en un relato colectivo plurimodal y antitético, contrario a las narrativas oficiales del pinochetismo.

Abstract:

In the following work, various ways of approaching the documentary film *The City of Photographers* by Chilean director Sebastián Moreno, released in 2006, are proposed. Among them are the analysis of the mechanisms used by the memory to store, fix and recreate the traumatic past experienced by Chileans during the military dictatorship of Augusto Pinochet (1973-1990), as well as the textual and narrative analysis of the photographic images that make up the film. To do this, the different types of relationships our memory establishes with space, the archive or art are analyzed based on emotion, the recording of memories and imagination. The work aims to be a contribution to the rescue of Chilean social memory, through the analysis of an autobiographical narrative that starts from the individual to become a multimodal and antithetical collective story, contrary to the official narratives of Pinochetism.

Palabras clave:

Posmemoria; fotografía; Moreno; Sebastián; cine documental.

Keywords:

Postmemory; Photography; Moreno; Sebastián; Documentary films.

1. Introducción

En el año 2006, el director chileno Sebastián Moreno estrenó su película documental *La ciudad de los fotógrafos*, en la que reconstruye la historia de un grupo de hombres y mujeres que formaron parte de la Asociación Gremial de Fotógrafos Independientes (AFI) durante la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile (1973-1990). La película se compone de retazos, fragmentos de memoria oral, individual y colectiva, testimonios, recuerdos entremezclados con fotografías de distintas épocas, en color y en blanco y negro, grabaciones y entrevistas, que integran la biografía del documentalista y logran proyectarse en el tiempo en el retrato borroso de un Santiago de Chile actual. Sobre imágenes infantiles fijas y cuadros de familia, una voz *over* da inicio a un relato oral intermitente que se presenta como una reconstrucción de corte autobiográfico en búsqueda de una ciudad que alguna vez existió y que se perpetúa en las imágenes captadas por el padre.

El 11 de septiembre de 1973, las Fuerzas Armadas de Chile llevaron a cabo un golpe de Estado que logró derrocar al gobierno constitucional de la Unidad Popular y provocó la muerte del presidente Salvador Allende. La fuerte desestabilización sufrida por el país en los años inmediatamente anteriores, potenciada por la dura oposición de diversos partidos políticos y la ayuda logística y económica del gobierno de los Estados Unidos, a través de su secretario de Estado Henry Kissinger, son algunos de los impulsores principales de la intervención militar que dio fin a una de las democracias más estables del continente. A partir de ahí, se instauró en el país un gobierno dictatorial, liderado por el general del ejército Augusto Pinochet, que se extendería hasta el año 1990, y que se caracterizó, según la teórica cultural Nelly Richard (2011), por el quiebre de la institucionalidad democrática y por haber instaurado “una cultura del miedo y de la violencia que impregna todo el tejido comunitario, obligando los cuerpos y la ciudad a regirse por la prohibición, la exclusión, la persecución y el castigo” (p. 38).

La ciudad de los fotógrafos se instala en este contexto histórico (1973-1990). Desde un presente posterior (un Chile en democracia), se seleccionan fragmentos de algunos de los acontecimientos más traumáticos sufridos por el

país; se recuerdan, se recomponen, se analizan a través de los protagonistas del relato: fotógrafos y fotógrafas que registraron la historia con sus cámaras. Agrupados bajo la red de protección que les brindó la Asociación Gremial de Fotógrafos Independientes, AFI (1981-1990), todos ellos cumplieron una labor de gran importancia no sólo asociada al recuerdo y al registro gráfico, sino también a la creación de una versión de la historia distinta a la que el gobierno militar quiso instaurar en el interior y exterior del país. También cumplieron un rol importante en la propia escritura de esta segunda versión como sujetos agentes en la movilización del país contra la dictadura. Como señala Jorge Ianiszewski, presidente de la AFI:

El hecho de que hubiera un fotógrafo en la calle permitía que los manifestantes se sintieran más seguros y más estimulados (...) era un registro importante (...) se iba a multiplicar a través de la fotografía lo que ellos estaban haciendo. (Gorostegui, 2019, p. 6).

La AFI llegó a reunir hasta 300 reporteros gráficos, entre los que encuentran Jorge Ianisewsky, Luis Navarro, José Moreno, Inés Paulino, Paz Errázuriz, Rodrigo Rojas Denegri, Juan Domingo Marinello, Helen Hughes, Ricardo Astorga, Leonora Vicuña, Álvaro Hoppe, Alejandro Hoppe, Claudio Pérez, Kena Lorenzini, Óscar Navarro, Héctor López, Luis Weinstein, Marco Ugarte, Cristián y Marcelo Montecino, Luis Poirot, Paulo Slachevsky, Óscar Wittke (*Memoria chilena*, s.f.).

El descubrimiento en noviembre de 1978 de quince restos de cuerpos humanos en los Hornos de Lonquén, en la Región Metropolitana de Santiago, fue un hito importante que supuso la pérdida de credibilidad del gobierno militar al demostrar que en Chile se habían cometido y se estaban cometiendo crímenes contra los derechos humanos. Con evidentes marcas de tortura, los cuerpos maniatados con alambres de púas contaban una historia distinta. Momentos antes de la llegada de los carabineros al lugar, el fotógrafo Luis Navarro logró tomar fotografías de los cadáveres que colgaban del techo y reconoció, gracias a un registro fotográfico anterior, la identidad de uno de ellos por los jirones que aún vestía. El descubrimiento de los cuerpos de detenidos desaparecidos, entre los que se encontraban todos los varones de la familia Maureira, fue el

comienzo de una labor de denuncia y de registro emprendida por los miembros de la AFI que, a partir de entonces, comenzarán a publicar con dificultad sus fotografías en diarios y revistas de oposición como *Análisis*, *Mensaje*, *Apsi*, *Cauce*, *Solidaridad*, *Fortín Mapocho* o *Época*. Algunos de ellos participarán también en la elaboración de un archivo de detenidos desaparecidos para la Vicaría de la Solidaridad, que, como se verá más adelante, ha sido fundamental para la creación y conservación de la memoria social colectiva en Chile.

Esta labor de reescritura de la historia, a través de la fotografía, se ancla a la memoria inmediata de los acontecimientos y resiste su intento de invisibilización, no sólo en el caso chileno, sino en el de todas las dictaduras que asolaron el continente en la segunda mitad del siglo XX. En cada una de ellas existió un doble relato que se sustentó en la misma materialidad gráfica de la imagen: el relato de los vencedores y el relato de los vencidos. Como señala Monteiro:

Se as fotografias foram utilizadas pela grande imprensa em favor do golpe e da ditadura, elas também funcionaram como uma ferramenta de denúncia e de crítica social capazes de romper o cerco imposto pela censura governamental e pela política de imagens vigente nos grandes meios de comunicação, operando uma espécie de contra hegemonia da política oficial de imagens do regime. [Si las fotografías fueron utilizadas por la prensa mayoritaria a favor del golpe y la dictadura, también funcionaron como una herramienta de denuncia y crítica social capaz de romper el cerco impuesto por la censura gubernamental y la política de imagen vigente en los grandes medios, operando una especie de contrahegemonía de la política de imagen oficial del régimen]. (Monteiro, 2018, p. 530)

Las campañas mediáticas desarrolladas por las distintas dictaduras contaron con aparatos logísticos que intervinieron no sólo los medios de comunicación, sino también otros espacios como las artes y la educación. El objetivo fue establecer una visión única del pasado reciente que permitiera justificar los golpes de Estado a través de lo que Gamarnik (2012) ha denominado el Plan Cóndor de la comunicación. Las estrategias más habituales, adoptadas de

manera conjunta y en sincronía por los aparatos de Estado de los distintos países, fueron la clausura de medios, su intervención y/o expropiación, la censura, la persecución y el asesinato de fotógrafos, periodistas y reporteros gráficos (Gamarnik, 2012; Donoso, 2021). En Chile, entre 1973 y 1981, fueron asesinados los fotógrafos Christian Montecino, Hugo González Araya, Ricardo Troncoso León, René Vallejos Parra, Teobaldo Tello Garrido, Francisco Rosas Contador, Manuel Bobadilla Bobadilla, Hernán Pérez Álvarez y Leandro Arratía Reyes (Camacho & Ramírez, 2018, p. 60).

Inmediatamente después del golpe de Estado, en septiembre de 1973, se creó en Chile la División Nacional de Comunicación Social (DINACOS), dependiente de la Subsecretaría General de Gobierno. Entre sus funciones principales se encontraba la de controlar (y censurar) los contenidos y la información publicada tanto en prensa como en los medios audiovisuales y obras culturales en general; dirigir las comunicaciones oficiales del gobierno militar y gestionar las campañas de propaganda; supervisar la labor de los corresponsales de la prensa extranjera (Camacho y Ramírez, 2018, p. 59; Errázuriz y Leiva, 2012, p. 64). En noviembre del mismo año, y asociado a la DINACOS, se publicó el *Libro Blanco*, que reproducía una serie de fotografías que intentaban demostrar el nivel de corrupción del gobierno de Salvador Allende, así como su peligrosidad: fotografías de arsenales escondidos traídos de Cuba y de la URSS, fajos de billetes, vehículos blindados o fotografías de Salvador Allende captadas mientras aprendía a usar artillería. Dos años más tarde, dentro de la misma campaña de desprestigio, apareció *Chile: Ayer y Hoy*, en el que las fotografías componían un discurso visual mucho más complejo que el anterior. En cada página se presentaban dos imágenes: a la izquierda, y con marcos aserrados, se ubicaban las fotografías de *ayer* (impreso en letras rojas), cuyas imágenes representaban el caos, la violencia, la escasez y la suciedad¹. A la derecha, en letras blancas, se ubicaba el *hoy*, compuesto por imágenes de paz, consumo, limpieza, familias felices, niños sonrientes.

¹ Errázuriz y Leiva hacen un magnífico análisis fotográfico de la “operación limpieza” que se realizó durante la dictadura de Pinochet basado en la contraposición de los conceptos de “limpieza” y “suciedad” y de sus implicaciones dentro del espacio colectivo de la ciudad (Errázuriz y Leiva, 2012, pp. 15-26).

La aparición sucesiva de nuevos libros en los que la fotografía cumplía un lugar destacado, incluso exclusivo, para la construcción de la memoria colectiva de chilenos y chilenas da cuenta de la gran importancia que el régimen militar asignó a la imagen en tanto registro histórico y memorialístico. Como señala Gamarnik (2021, p. 9):

Escribir sobre la historia de la fotografía como instrumento político es escribir sobre la historia de la fotografía en sí misma, ya que desde sus inicios demostró ser una herramienta eficaz, útil y potente en ese sentido, tanto en la construcción de políticas oficiales de imágenes como en instrumento de denuncia social.

De la misma manera, descubre su alcance en la construcción de relatos articulados, coherentes y justificativos, que se almacenan rápidamente en la memoria a corto plazo y, posteriormente, fruto de la repetición, en la memoria a largo plazo. Según Basile & Trigo (2015, p. 2):

(...) lo más novedoso es que el cerebro no es un mero archivo o depósito pasivo de recuerdos, dado que estos no solamente resultan transformados en su circulación neuronal, sino que además, y más importante aún, transforman, expanden o reducen la capacidad y las funciones mismas de aquel. Esto conforma tanto la plasticidad del cerebro como la materialidad de la memoria.

La existencia de relatos contrapuestos y discordantes, que surgen de las mismas imágenes, la transformación de los recuerdos en su circulación neuronal y su implicación en la capacidad y las funciones del cerebro (plasticidad) poseen, desde esta perspectiva, un peso político considerable en el registro de la historia de un pueblo, en su manera de vivir y de enfrentar su presente, pues “para la vida, conocer es siempre recordar y toda ignorancia aparece en forma de olvido” (Zambrano, 1995, p. 25).

A partir del contexto trazado, en el siguiente trabajo se proponen diversas vías de aproximación a la película documental *La ciudad de los fotógrafos* del director chileno Sebastián Moreno (2006). Para ello, se realizará una exploración de los recursos utilizados por el autor en la creación y recreación de

la memoria, a través del estudio del funcionamiento de los mecanismos de la posmemoria y de la memoria colectiva. En un segundo momento, se analizarán los distintos tipos de relaciones que se establecen en el texto entre espacio y memoria en diferentes registros visuales y sonoros. Más adelante se examinarán, desde el punto de vista del análisis del relato, las implicaciones que puede tener la memoria en la creación de una historia colectiva heterogénea, compuesta por diversas materialidades, para finalizar con una aproximación a la relación arte-memoria, sus implicaciones sociales, estéticas y políticas.

2. Posmemoria

La ciudad de los fotógrafos se inicia con la fusión temporal de, por lo menos, tres o cuatro momentos históricos distintos: el pasado de las fotografías de familia que pertenecen a la infancia del sujeto que narra; los sonidos de una protesta callejera contra la dictadura (gritos, helicópteros, etc.); las manos y luego el cuerpo de un hombre mayor que construye una cámara fotográfica de juguete con una caja de té. Sólo este último corresponde al presente diegético del texto, mientras que el presente de la enunciación (extradiegético) se señala con una voz *over* que descubre las intenciones del relato: el texto será una búsqueda de la ciudad que fotografió el hombre que construye la cámara, el padre; una ciudad en la que el narrador también vivió y que, sin embargo, recuerda y reconstruye a partir de las imágenes fotográficas de los otros personajes. Este principio establece una serie de conexiones que se relacionan con la diversidad de los materiales que dan forma al relato, de los tiempos históricos (distintos pasados y el presente), de los niveles narrativos (relatos dentro de relatos), de las historias y de los personajes, lo que hace evidente, ya desde el principio, el carácter parcial, particular y subjetivo de la narración y de su intento de reconstrucción de una memoria social común para todos los personajes.

Una de las interrogantes que intenta responder la película es la de si podemos recordar a través de los recuerdos de las personas que nos antecedieron, en este caso del padre, de los antiguos miembros de la AFI y de sus fotografías. En este sentido, es interesante la construcción en paralelo que hace el narrador de sus

recuerdos de adulto y de sus recuerdos de infancia a partir de una misma fotografía: por ejemplo, cuando analiza la imagen de los Hornos de Lonquén como un lugar de dolor y de horror (adulto) o como un castillo (niño). Ambas imágenes, que en el pasado pertenecieron respectivamente al padre y al hijo, se superponen en la memoria del narrador adulto, se unen, se desplazan y reemplazan, y logran crear un único recuerdo que, sin embargo, está lleno de fisuras, porque, como señala Alphen refiriéndose a los hijos:

The symbolic order into which they enter in childhood is fundamentally inconsistent or diffuse. They do not have clear frames of reference at their disposal with which they can easily make sense of the world. For them it is never really clear where stories of murder and humiliation stop and reality begins. [El orden simbólico en el que entran en la infancia es fundamentalmente inconsistente o difuso. No tienen marcos de referencia claros a su disposición con los que puedan dar sentido al mundo con facilidad. Para ellos, nunca está realmente claro dónde terminan las historias de asesinato y humillación y comienza la realidad]. (Alphen, 2006, pp. 482-483)

Hacia el final del documental, el narrador dice: “Al recordar mi infancia muchas cosas quedan en blanco. Cuando eso sucede vuelvo a mirar las fotografías. Las cosas vuelven a aparecer, recobro los paisajes, olores, momentos. Vuelvo a encontrar la ciudad que mi padre fotografió (...), mi casa”. La fotografía funciona entonces como detonante de la emergencia de la memoria y también como elemento unificador de un pasado distorsionado o desaparecido, de ahí que el narrador se pregunte varias veces a lo largo de filme “¿dónde está la ciudad que mi padre fotografió?”, esta ciudad, que es la misma y es otra distinta a la que él conoció.

La posmemoria implica una construcción de reminiscencias en el espacio común, social, que realizan las generaciones posteriores a un acontecimiento traumático. Como señala Hirsch (2019, p. 172), describe la relación que “the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma or transformation of those who came before –to events that they “remember” only by means of the stories, images and behaviors among which they grew up–”. [La

‘generación posterior’ se relaciona con el trauma o transformación personal, colectiva y cultural de los que vinieron antes –a hechos que “recuerdan” sólo a través de las historias, imágenes y comportamientos entre los que crecieron–].

Estos hechos, que les fueron transmitidos de manera profunda y afectiva, parecen constituir recuerdos por derecho propio, por lo que la conexión de la posmemoria con el pasado no está mediada, según la autora, por el recuerdo, sino por la inversión, la proyección y la creación imaginativa (lo que Robert Jay Lifton llamó *formulación*, en 1968). Si esto es así, la respuesta que da la autora a si podemos recordar los recuerdos de otras personas es sí, y de hecho lo hacemos:

Descendants of individuals and communities that have survived powerful collective experiences –catastrophes such as war, genocide and extreme violence, but also transformative political movements such as coups, revolutions and uprisings– often feel as though they were shaped by events that preceded their birth. They experience these events not as memories, but as postmemories. [Los descendientes de personas y comunidades que han sobrevivido a experiencias colectivas poderosas –catástrofes como la guerra, el genocidio y la violencia extrema, pero también movimientos políticos transformadores como golpes de estado, revoluciones y levantamientos– a menudo sienten que fueron moldeados por eventos que precedieron a su nacimiento. Experimentan estos eventos no como recuerdos, sino como post-recuerdos]. (Hirsch, 2019, p. 172)

Queda pendiente, sin embargo, la respuesta de cómo y en qué medida esta “formulación de la memoria” de Lifton y de Hirsch o la transformación de los recuerdos como elemento determinante de la plasticidad del cerebro, señalada por Basile y Trigo, logran devenir memoria colectiva, trascendiendo así el ámbito de lo puramente personal y subjetivo. En su artículo sobre el *boom* del síndrome de la posmemoria (y de su estudio en el ámbito académico), Beiner (2008, pp. 107-108) registra una inquietud permanente durante el siglo XX por explicar el funcionamiento de los procesos que intervienen en la creación de una memoria histórica general relacionada con acontecimientos políticos

traumáticos. Conceptos como *memoria colectiva*, *memoria popular*, *memoria social*, *memoria cultural*, *memoria comunicativa* o *posmemoria* intentan dar respuestas desde distintas disciplinas relacionadas con las ciencias de la salud, las ciencias humanas o las ciencias sociales. Para Beiner, lo medular en el análisis y explicación del funcionamiento de los recuerdos es que son percibidos como "dynamic processes of construction and continuous reconstruction, on memory being in a constant state of flux" [Procesos dinámicos de construcción y reconstrucción continua, sobre la memoria en un constante estado de flujo] (Beiner, 2008, p. 108). También para Sebastián Moreno la memoria social parece estar asociada a visiones particulares y, por tanto, fragmentarias, que intervienen en el flujo constante de la memoria (construcción y reconstrucción):

A nosotros, a mí particularmente, me interesa investigar en esas historias que no han sido contadas, en esa historia de Chile que ha sido de alguna manera silenciada, invisibilizada, que es precisamente la historia de gente cercana a uno que puede a lo mejor tener un eco en otras personas que lo han vivido. (Moreno, como se citó en Gorostegui, 2019, p. 5)

Como ya había planteado Aristóteles en su estudio sobre la memoria, el recuerdo y las reminiscencias, la neurociencia establece hoy una relación inmediata entre la información captada a través de los cinco sentidos y su procesamiento cerebral en la elaboración de los recuerdos². Dentro del ámbito de los estudios literarios, autores como Unamuno o Chacel describieron, a principios del siglo XX, el carácter maleable y *reprogramable* de la memoria (formulación) y la relación de las imágenes almacenadas como recuerdo con la información percibida a través de los cinco sentidos. Estos *datos* almacenados, en particular los que provienen de la percepción óptica, hacen posible la reflexión, el autoconocimiento y, finalmente, la irrupción del ser. En *La ciudad de los fotógrafos* se alude con frecuencia al enorme poder de la fotografía en

² O'Keane comenta de manera un tanto equívoca que "Es difícil creer que costara tantos cientos de años comprender el hecho, ahora evidente en sí mismo, de que los cinco sentidos trasladan información al cerebro de forma que podamos clasificarla, aprender y, finalmente, formar un sentido coherente del mundo. La historia de la relación entre sensación y memoria se remonta a los comienzos de la revolución científica, hace cuatro o cinco siglos" (O'Keane, 2021, p. 29). Los estudios actuales de neurociencia validan la propuesta aristotélica que establece una relación directa entre sentidos y memoria, desarrollada por el autor en *Parva naturalia* ("De la memoria y de la reminiscencia").

tanto registro de la materialidad de los cuerpos desaparecidos y también como documento veraz de la realidad. Uno de los fotógrafos entrevistados dice, por ejemplo, “saben que la fotografía es real, que no *podís* negar lo que *estai* viendo” (Óscar Navarro). A Helena Maureira las fotografías le han permitido sentir que sus hijos asesinados continúan viviendo, que la acompañan, que conversan con ella. En ninguno de los dos casos, la información óptica proviene directamente de la realidad, sino de un artefacto de registro; sin embargo, ambos perciben la información de las imágenes de forma mimética, no mediatizada y, como se verá en el siguiente apartado, anclada en el presente en una suerte de superposición temporal en un único espacio.

Otro punto destacable en *La ciudad de los fotógrafos*, que conecta con esta necesidad de colectivización de la memoria, es, como ya se ha mencionado, su carácter autobiográfico; es decir, que nombre del autor, narrador y personaje confluyan en una misma identidad, en este caso aportada por el nombre del padre (y por los datos biográficos asociados). Aunque desde la teoría de géneros esta característica podría parecer contradictoria, puesto que los géneros memorialísticos presentan un alto de nivel de subjetivación, este tipo de relatos, como señala Piedras, encuentra “verdades parciales y tentativas, pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transita de lo individual a lo colectivo invirtiendo (...) la parábola del cine político militante de la década de los 70” (Piedras, 2014, como se citó en Gorostegui, 2019, p. 7). Esto se puede observar perfectamente en el paso paulatino de la voz narrativa desde un *yo*, al inicio del documental, a un *nosotros*, como pronombre enunciativo del relato. De igual manera, se transforma el género del documental, puesto que en un principio el texto remite a una persona y a su experiencia de vida particular, arrojando datos de su personalidad inscritos dentro de su percepción infantil de la realidad; sin embargo, más adelante el texto pierde de vista a la persona (autobiografía) y se ancla en los acontecimientos narrados y sus personajes (memoria).

Los estudios de la posmemoria, llevados a cabo en los últimos años en los países del cono sur (Chile, Argentina y Uruguay), se han desarrollado en torno a la última generación de escritores y cineastas nacidos alrededor de 1970, a la que

pertenecen tanto Sebastián Moreno como una de sus coguionistas, Nona Fernández³. Todos estos autores tienen en común haber vivido de manera más o menos traumática la desaparición de padres, familiares o amigos, el haber sufrido la represión o el miedo, así como la necesidad de volver a escribir y volver a mirar las dictaduras a través del cine y de la literatura. Como señala Basile, sus experiencias de vida se aproximan más a las de la generación de la posmemoria 1.5 propuesta por Suleiman (niños supervivientes que experimentaron el horror) que a la segunda generación de Hirsch (descendientes del holocausto, niños que no vivieron los acontecimientos):

La literatura de hijos [y, podríamos agregar, también el cine de los hijos] rearticula la pulsión testimonial del yo, ya que ellos han sido víctimas y partícipes de la historia reciente, a la vez que la atraviesan con la ficción para desarmar algunas de sus certezas, para evidenciar las fallas y huecos de la memoria y para introducir las posibilidades de la imaginación. De allí la preferencia por la autoficción. (Basile, 2020, p. 93)

Para concluir este apartado, se podría afirmar que la posmemoria o memoria de los hijos está compuesta por recuerdos propios que, sin embargo, han recibido una fuerte influencia de los recuerdos de los padres. En *La ciudad de los fotógrafos*, esta memoria 1.5 se fragmenta de diferentes maneras a lo largo del relato, mientras que las temporalidades de múltiples pasados, muchas veces indeterminados, convergen de manera artificial en un momento presente al ser arrancadas de sus contextos narrativos. La mezcla espaciotemporal hace posible que se produzca el distanciamiento estético, a la vez que revela el carácter de artefacto del texto en construcción. Lo interesante de las propuestas es que el espectador no se encuentra ante un relato de corte emocional (la mayor parte de las veces, no hay tiempo para ello), sino que es conminado a emprender la reconstrucción del hilo narrativo a través de la recopilación particular de la información que surge de los distintos canales. Se trata, por tanto, de una

³ Nona Fernández es actualmente una de las escritoras chilenas con mayor reconocimiento a nivel nacional e internacional. Ha creado, como guionista y escritora, diversas obras relacionadas con la violación de los derechos humanos durante la dictadura de Augusto Pinochet.

reconstrucción intelectual que solo cuando logra ser recompuesta deviene emocional.

3. Memoria y espacio: “¿Dónde está la ciudad que mi padre fotografió?”

La ciudad en presente es Santiago de Chile, algunos de sus barrios, de sus edificios emblemáticos como la Catedral, de lugares como la Plaza de Armas. Es la ciudad de los fotógrafos y también la ciudad de la memoria. En la película, el transcurso del relato va revelando distintos espacios que sostienen el presente del narrador: se trata casi de un paseo sosegado. En determinados momentos, este espacio se funde con imágenes que llegan del pasado, fotografías, grabaciones y también con las que nacen del sonido y las que son recreadas por los relatos orales de los personajes entrevistados. Entonces, el espacio cobra nueva vida, los personajes parecen mantenerse conectados con el aquí espacial, pero no con el ahora temporal. Sus recuerdos han comenzado el viaje: “Esta esquina es importante porque aquí nos juntábamos”, dice el fotógrafo Alejandro Hoppe. “En esta plaza hice más que una foto. En esta plaza me enfrenté con la dictadura. En esta plaza vi a un niño con un ojo vaciado, me enfrenté con la violencia más absoluta y con un pueblo levantado” (Óscar Navarro). A algunos de ellos se les pide que localicen el lugar exacto en el que se encontraban cuando tomaron una fotografía conocida, con historia, se les obliga a enfrentar el mismo espacio, a encuadrar desde el mismo ángulo. La emoción nace entonces del recuerdo.

Desde el punto de vista neuronal, el espacio tiene una importancia fundamental para la memoria. Recordamos con mayor fuerza y claridad aquellos acontecimientos que tenemos asociados a lugares concretos, aun cuando olvidemos a las personas que participaron en ellos⁴. Según O’Keane (2021, p.

4 Esto se debe a que las “células de lugar” se encuentran almacenadas en el hipocampo, el encargado de administrar nuestros recuerdos antes de que pasen a formar parte de la rígida corteza cerebral. Como su nombre indica, las células de lugar son las responsables de reconocer los espacios, incluso cuando nuestro cerebro no recibe información sensorial alguna, incluso cuando la amígdala fuerza una respuesta pre-cognitiva del cerebro. En tanto vía de evocación de recuerdos de tipo autobiográfico, “la emoción se entrevera a la memoria de lugar por medio de conexiones amígdalo-hipocampales”, de modo que “ver un lugar disparará subsiguientemente

129), reconocemos los lugares “principalmente por medio de las imágenes y la vista”. El córtex visual establece una mejor conexión con la amígdala que con otras áreas cerebrales sensoriales, lo que explica que la memoria biográfica (que reconstruye la historia a partir de la espacialidad) tenga una relación directa con la memoria emocional o que la visualización de una fotografía sea capaz, por ejemplo, de provocar el viaje de la memoria. En *La ciudad de los fotógrafos*, los espacios reales se encuentran mediatizados por la imagen fotográfica, son espacios que simplemente se recorren o se habitan. En las fotografías, en cambio, los espacios evocan recuerdos que provocan reacciones emocionales en los personajes.

Si la memoria histórica se relaciona con los “recuerdos producidos y compartidos por ciertos grupos, recuerdos que se circunscriben a marcos temporales y espaciales como fechas y lugares emblemáticos que han [sido] significados como colectivamente relevantes” (Fernández y Hermansen, 2009, p. 447), significa que su inscripción dentro de la espacialidad trasciende los límites de la experiencia puramente personal. En este sentido, cobra valor tanto la pregunta del narrador (¿dónde está la ciudad que mi padre fotografió?) como la enunciación en primera persona de plural. El espacio se descubre entonces como una construcción social que se ubica más allá de la realidad, en lugares de memoria que “han adoptado diferentes formas, como memoriales, placas, monumentos y la recuperación de edificios (...)” (Fernández y Hermansen, 2009, p. 448). Los recuerdos que constituyen la historia de *La ciudad de los fotógrafos* se ubican en algunos de estos sitios emblemáticos, como la Catedral de Santiago o la Plaza de Armas. Son imágenes fragmentadas, aisladas de su contexto en la imagen fija e incluso en la imagen en movimiento de las grabaciones antiguas. Son lugares simbólicos que disparan recuerdos de historias colectivas, están vinculados a momentos específicos de la historia de Chile, como, por ejemplo, la fotografía de los familiares de detenidos desaparecidos encadenados a las rejas de la Catedral. También hay otros espacios nuevos cuya carga simbólica pertenece a un momento posterior, por ejemplo, el muro en el que se exponen las fotografías de los rostros de los

una emoción” (O’Keane, 2021, p. 131).

detenidos desaparecidos: como dice uno de los fotógrafos, no es necesario tener la imagen de un pariente en el muro para sentir la fuerza del lugar. Es un sitio común, que, en su significación, vincula ineludiblemente a cada chileno con la historia.

Como señala Halbwachs (1990), los grupos sociales reciben la huella del lugar que habitan, y a la inversa. “Los hábitos relacionados con los lugares físicos resisten las fuerzas que tienden a cambiarlos. Esta resistencia es el mejor indicador del grado en el cual la memoria colectiva de estos grupos se basa en imágenes espaciales” (p. 16). *La ciudad de los fotógrafos* está construida en torno a estos espacios: desde su propio título, desde su planteamiento (la búsqueda del narrador), desde sus personajes que llevan sobre el pecho las fotografías de sus seres queridos desaparecidos junto a la pregunta “¿Dónde están?”. Chile es el lugar de retorno para Rodrigo Rojas Denegri, el joven fotógrafo que fue quemado vivo por la policía después de una manifestación. Él representa el exilio, el regreso a Ítaca, al lugar íntimo de la infancia, en el que, como propuso Bachelard, “nos sentimos emocionalmente a salvo y libres para crear e imaginar” (O’Keane, 2021, p. 121).

Dado que la memoria es parte indivisible de la conciencia, y si aceptamos la definición bartriana de la misma como una prótesis de redes simbólicas, instrumentos y tecnologías que ayudan al individuo a relacionarse con los otros y construir su subjetividad en el tiempo y el espacio, podemos afirmar con Bartra que ‘los procesos que permiten recordar información archivada en la memoria cerebral sólo pueden funcionar plenamente si se utilizan los circuitos culturales externos’, pues en ellos existe un sistema de marcas, señales, símbolos y referencias que guían la localización de datos en la memoria interna. (Trigo, 2015, pp. 3-4)

A la propuesta de Bartra sobre la existencia de un sistema simbólico distinto, paralelo al intracraneal, que estaría formado por una densa red de conexiones sociales que renuevan el flujo permanente de los recuerdos (el exocerebro), Trigo añade “el tejido espeso de la experiencia de vida, en la que confluye el presente del ahora con el pasado de la experiencia acumulada” (p. 4). *La ciudad*

de los fotógrafos concluye con la imagen de los fotógrafos de la AFI, en el presente, mientras caminan por el Paseo Ahumada, la calle más importante del centro comercial de Santiago. En sus pechos y espaldas llevan colgadas sus fotografías, de la misma manera que las llevaron en el pasado para protestar contra la censura. No es posible huir de esta imagen, por lo que evoca, por su carga simbólica. Es una imagen llamativa que habla de un tiempo pasado que regresa, un espacio que vuelve a estar presente, esta vez no para protestar o eludir la censura oficial que hace desaparecer las imágenes, sino para “hacerle el quite” al olvido. “Somos, en definitiva, lo que recordamos ser” (Trigo, 2015, p. 4).

4. Álbum familiar: documentación, archivo y arte

Intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por las lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene dos nombres: *imaginación y montaje*. (Didi-Huberman, 2012, p. 20)

Para Aristóteles, como hoy para neurociencia, la imaginación se encuentra íntimamente relacionada con la memoria y con los recuerdos. Imaginamos de la misma manera que recordamos, probablemente siguiendo los mismos mecanismos, las mismas rutas. Las imágenes “no son inmediatas ni fáciles de comprender” (Didi-Huberman, 2012, p. 22). En *La ciudad de los fotógrafos* la imagen de la realidad diegética convive con un gran número de imágenes metadiegticas que han sido re-mediadas y re-mediatizadas: fotografías descoloridas, fotocopias de fotografías, gastadas cintas de vídeo que reproducen rostros grabados una y otra vez para ser expuestos en distintos medios, archivos de audio *amateur* mil veces oídos, etcétera. Sean visuales o sonoras, todas ellas son fragmentos de cosas vivientes, textos independientes no subordinados a la realidad diegética, que han sido momentáneamente reunidos para componer un relato único, particular y nuevo: es la propuesta de Sebastián Moreno.

La foto carné y la fotografía del álbum de familia son dos más en el contexto; sin embargo, poseen una carga simbólica mayor que el resto de las imágenes. A nivel narrativo, su inclusión dentro de la película marca la existencia de otras voces (metadieéticas) que provienen de tejidos distintos. A nivel de historia, poseen una carga emocional particular: recuperar la imagen del pariente desaparecido significa materializar su cuerpo, demandar su presencia.

Una de las misiones principales que emprendió la Vicaría de la Solidaridad en Chile durante los años de dictadura militar fue la creación de un archivo de imágenes que permitiera reclamar los cuerpos, con o sin vida. En él trabajaron fotógrafos de la AFI como Luis Navarro y Helen Hughes, o Luz Donoso y Hernán Parada desde la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (Donoso, 2021 y 2022; Errázuriz y Leiva, 2012). Los familiares, especialmente mujeres, llevaron durante muchos años estas imágenes en carteles o prendidas a sus solapas. En *La ciudad de los fotógrafos* se relatan fragmentos de esta historia, en los que intervienen tanto los familiares como los fotógrafos. Ana González cuenta que, como muchas otras familias, en la suya no hubo nunca una cámara fotográfica; tampoco hubo fotos que ella pudiera utilizar para reclamar sus muertos, salvo un único retrato de familia: “El no tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad”.

Tal como señaló Barthes en *La cámara lúcida* (2009), el noema de la fotografía es *esto ha sido* (p. 21). De él se desprende la creencia incuestionable en la referencialidad de la imagen, en su noción de verdad, como se ha visto antes. Entendida como emanación física, material, de una realidad pasada “its speech act is constative: it authenticates the reality of the past and provides a material connection to it” [Su acto de habla es constatativo: autentica la realidad del pasado y proporciona una conexión material con él]. Por esta razón, la “reference, for Barthes, is not content but presence” [La referencia, para Barthes, no es contenido, sino presencia] (Hirsch, 1997, p. 6). Si bien es cierto que la concepción de la fotografía en tanto huella ha sido puesta en cuestión por algunos teóricos, como André Rouillé, que privilegian el carácter *presentacional* de la imagen en lugar del meramente *representacional*, en el contexto de la película (y, por tanto, en el contexto sociopolítico de Chile durante la dictadura),

la imagen fotográfica también cumplió la función de herramienta de representación, en este caso, de personas o cuerpos de personas desaparecidas, ante los órganos oficiales del Estado (sistema penitenciario, tribunales, etcétera):

El uso que los familiares de detenidos desaparecidos le dan a la foto nos transporta de inmediato al territorio de la memoria y de la huella fotográfica. El vínculo entre el referente y el retrato es muy potente en contextos de desaparición forzada: estas imágenes nos conmueven, nos tocan. (Donoso, 2022, p. 34)

En el ámbito de la posmemoria, Laia Quílez (2014) propone una traslación “de la prueba al documento, del testimonio a la representación” que tiene relación con la muerte de los últimos testigos del Holocausto, los que sufrieron y los perpetraron el horror. Según la autora, el silenciamiento de las víctimas, que implica el distanciamiento temporal de los acontecimientos, provoca “una lenta pero imparable sustitución de la memoria comunicativa por la memoria cultural” (p. 60), es decir, una memoria que se construye por medio de producciones culturales que parten de los relatos conservados de quienes fueron testigos.

Las fotografías de los detenidos desaparecidos también fueron empleadas por algunos artistas chilenos durante la dictadura. Luz Donoso, por ejemplo, creó *La huincha sin fin*, que, como su nombre indica, consistía en una larga cinta compuesta por fotocopias de retratos de detenidos desaparecidos que se unían verticalmente, junto a las se leían las palabras *¿Dónde están?* Estas cintas podían ser exhibidas como pergaminos colgantes o eran instalados en escaleras. Otros artistas como Eugenio Dittborn o Hernán Parada usaron las fotografías en sus obras. Parada fotocopió la imagen del rostro de su hermano desaparecido, lo recortó y lo puso sobre su propio rostro. Con la imagen de su hermano sobre su cuerpo paseó por algunos lugares emblemáticos y muy concurridos de Santiago (el Paseo Ahumada, el Cementerio General, la Estación Central o la Plaza de Armas). La acción de arte, que se inició en el año 1974 y continúa hasta el presente, lleva por título *Obrabierta*.

Una de las misiones del arte crítico es devolverles peso y gravedad a las imágenes, reintroduciendo los pliegues de lo simbólico (hendiduras y rasgaduras) en el decorado visual de la plana imaginería del consumo que hoy le sirve de ambientación a la globalización capitalista. (Richard, 2007, p. 103)

Las fotografías, así, se ponen en circulación en espacios que no les son propios (desplazadas), espacios públicos, muchas veces asociados al consumo, como en la titulada *Acciones de apoyo: intervención de un sistema comercial*, de Donoso (1979). La acción consistió en fotocopiar la cara de una mujer desaparecida y grabarla en vídeo. La nueva imagen se proyectó en las pantallas de varios aparatos de televisión que fueron exhibidas en la vitrina de una tienda de electrodomésticos. En una estructura similar a la utilizada por Moreno en *La ciudad de los fotógrafos*, la re-mediación y la re-mediatización se completan al hacer pasar la imagen por distintas etapas: imagen fotográfica (copia), fotocopia de la imagen, filmación de la fotocopia, proyección en pantalla de la filmación, pantalla expuesta en un escaparate y, finalmente, la fotografía del propio escaparate. Tanto la puesta en circulación de la imagen, en un contexto que en origen no le pertenece y que logra producir el efecto de extrañamiento, como su proliferación (en muros, galerías, espacios públicos, espacios comerciales, etc.) tiene relación con lo que señala Richard al escribir que un arte crítico “debería impulsarnos a desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujetos” (Richard, 2007, p. 104). Se trata de mantener y de reproducir una memoria histórica “antithetical to the ideology of neoliberalism, which depends on ‘forced obsolescence,’ creating a past and present essentially devoid of substantial meaning” [Antitética a la ideología del neoliberalismo, que depende de la “obsolescencia forzada”, creando un pasado y un presente esencialmente desprovistos de significado sustancial] (Blaine, 2013, p. 121).

5. Conclusiones

Las primeras fotografías que se publicaron durante e inmediatamente después del bombardeo a la Casa de La Moneda en los medios controlados por la junta militar dieron pie a la creación de una versión de la historia que, en los años siguientes, se iría ampliando hasta llegar a formar parte de la memoria colectiva de los chilenos. A las imágenes se les construyó un contexto narrativo que las explicaba (Donoso, 2021, pp. 19-20). Una vez establecidas en la retina de la población, sirvieron para constatar la veracidad de la historia en su conjunto, así como para justificar el golpe militar como un mal necesario. Ellas muestran la Casa de La Moneda en llamas, tanques, soldados y cuerpo de policía en las calles que apuntan sus armas en diferentes direcciones, gente que corre, detenidos con los brazos en alto en fila o contra la pared. Aun cuando las imágenes no tenían relación con las historias que supuestamente ilustraban, sirvieron para elaborar un relato que se transmitió por vía oral y que se mantiene vivo hasta hoy. Se habló de un falso autogolpe del gobierno de Salvador Allende, financiado por Cuba y por la Unión Soviética, de miles de armas escondidas, de miles de guerrilleros cubanos, de *limpieza* de extremistas, de control, de seguridad, de patriotismo.

De esta manera, se creó un relato de palabras, de transmisión oral, que se sostuvo fundamentalmente sobre un relato fotográfico fantasmal: las imágenes individuales dejaron de contar una historia y se transformaron en ensayo.

Las fotografías pueden proceder de fuentes diversas, lo que en teoría hace posible aplicar un criterio visual más complejo y obtener un efecto más variado visualmente hablando. (...) El ensayo fotográfico, en cambio, implica una única perspectiva: hay un único fotógrafo y, por tanto, un estilo uniforme. (Freeman, 2013, p. 9)

La perspectiva única de este ensayo, cuidadosamente planificado, elaborado y difundido por el aparato de Estado y los medios afines al régimen militar, ocultó y casi hizo desaparecer la versión de miles de chilenos que, entonces y muchos años más tarde, sufrieron la persecución, fueron torturados y asesinados. Sus historias, sus cuerpos y también el pasado fueron “forgotten or deliberately

obscured” [Olvidados o deliberadamente oscurecidos] (Martin-Jones, 2010, p. 714).

La ciudad de los fotógrafos (2006) es un intento de reconstrucción visual de esa otra versión de la historia: la que enseña cadáveres que bajan en medio de las aguas del río Mapocho, cadáveres tirados por las calles, prisioneros políticos en centros de detención, manifestaciones callejeras fuertemente reprimidas. También es un homenaje que se rinde a los detenidos desaparecidos, a sus rostros archivados en imágenes felices de otros tiempos. Pero, sobre todo, es un acto de agradecimiento a las fotógrafas y fotógrafos que en los años de dictadura se mantuvieron en el lado de los vencidos, mostraron el dolor oculto de la ciudad, los cuerpos secuestrados y escondidos y la esperanza de un pueblo que luchó, fuera de cámara, contra la dictadura.

La ciudad de los fotógrafos nos habla de memoria, y ella en sí misma es memoria. Es reconstrucción de un pasado reciente que se compone de retazos discursivos, visuales, sonoros y orales que han sido convocados, porque, como escribe Richard (2007): “el pasado es un campo de citas atravesado por voluntades oficiales de tradición y continuidad, pero, al mismo tiempo, por discontinuidades y cortes que frustran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo” (p. 110). *La ciudad de los fotógrafos* se inscribe dentro de esa gama de documentales que, según Da Silva:

(...) tenta incluir as novas gerações nesta realidade que só conhecerão pelas narrativas que tentam resgatar e avaliar o protagonismo dos que foram esmagados por terem escolhido a resistencia. (...) Assim, estas pessoas revisitaram suas memórias em um processo de disputa do imaginário social. [Intenta incluir a las nuevas generaciones en esta realidad que sólo conocerán a través de las narrativas que intentan rescatar y evaluar el protagonismo de quienes fueron aplastados porque optaron por la resistencia. (...) Así, estas personas revisitaron sus memorias en un proceso de disputa por el imaginario social] (Tavares da Silva, 2015, p. 145)

Finalmente, *La ciudad de los fotógrafos* es arte. Arte comprometido con la vida, arte político, en el que la imaginación se sitúa junto a la memoria, para, juntas,

mirar hacia el pasado que ilumina nuestros presentes. Como señala Didi-Huberman (2012), el ser estético no siempre es un cumplido en boca de los profesionales de la verdad, “especialmente de la verdad histórica, política o religiosa. En cierto modo algo “estético” es como una cereza sobre el pastel de lo real: algo decorativo y no esencial” (p. 14). *La ciudad de fotógrafos* es, a la vez, la cereza y el pastel.

Referencias bibliográficas

- Alphen, E. van (2006). Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory. *Poetics Today*, 27(2), 473-488. <https://doi.org/10.1215/03335372-2005-015>
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Basile, T. (2020). De la posmemoria a la doble memoria. Tópicos del Seminario, *Semiótica y posmemoria*, I(44), 84-111.
- Basile, T., y Trigo, A. (2015). Las tramas de la memoria. Introducción. *Alter/nativas*, 5, 1-11.
- Beiner, G. (2008). In Anticipation of a Post Memory Boom Syndrome. *Cultural Analysis*, 7, 107-112.
- Blaine, P. (2013). Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán. *Latin American Perspectives*, 40(1), 114-130.
- Bravi, C. (2021). La ciudad como espacio de construcción de la memoria en el film chileno *La ciudad de los fotógrafos*. *Cine Documental*, 5, 1-16.
- Camacho, F. & Ramírez L. (2018). Fotografía y memoria visual de la dictadura militar. Reflexiones desde la historia. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 34, 53-70.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.
- Donoso, A. (2021). *La insubordinación de la fotografía*. Metales pesados.
- Donoso, A. (2022). Re-pensar la memoria fotográfica. Desplazamientos e irrupciones del retrato fotográfico durante la dictadura militar en Chile. En A. López-Labourdette, S. Spitta y V. Wagner (Eds.), *Des/memorias. Culturas y prácticas mnemónicas en América Latina y el Caribe* (pp. 33-57). Linkgua-digital.
- Errázuriz, L. H., y Leiva, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973-1989)*. Ocho libros.
- Fernández, R., y Hermansen, P. (2009). Aproximaciones metodológicas para una sociología visual a partir del estudio de prácticas de memoria

- colectiva en el espacio público de la ciudad de Santiago de Chile. *Espacio Abierto*, 18(3), 445-460.
- Freeman, M. (2013). *La narración fotográfica. Ensayo y reportaje visual*. Blume.
- Gamarnik, C. (2012). Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Images, mémoires et sons. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.63127>
- Gorostegui, M. (2019). El documental latinoamericano contemporáneo en el marco de las ciencias sociales: a propósito de *La ciudad de los fotógrafos*. II Jornadas de sociología UNMdP. Universidad Nacional del Mar del Plata, 1-19.
- Halbwachs, M. (1990). Espacio y memoria colectiva. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, III(9), 11-40.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2019). Connective Arts of Postmemory. *Analecta Política*, 9(16), 171-176.
- Martin-Jones, D. (2013). Archival Landscapes and Non-Anthropocentric Universe Memory. *Third Text*, 27(6), 707-722. <https://doi.org/10.1080/09528822.2013.857901>
- Memoria chilena. (s.f.). La Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) (1981-1990). <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3499.html>
- Monteiro, C. (2018). Imagens do Chile: a fotografia documental entre a denúncia social e a expressão autoral. *Estudos Ibero-Americanos*, 44(3), 528-535. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2018.3.31742>
- O'Keane, V. (2021). *El bazar de la memoria*. Siruela.
- Quílez, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*, 8, 57-75.
- Richard, N. (2011). *Lo político y lo crítico en el arte*. Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Herder.
- Tavares da Silva, D. (2015). Então entra, porque continuo te vendo: ambiguidade e melancolia em *La ciudad de los fotógrafos*. *Significação*, 42(44), 142-159.
- Trigo, A. (2015). Memorias digitales (o la digitalización de la memoria). *Alter/nativas*, 5, 1-39.
- Zambrano, M. (1995). *La confesión: género literario*. Siruela.