

Desclasificación de archivos secretos: política y policía en el devenir de los derechos humanos.

Resumen

Partiendo del fenómeno de la desclasificación de archivos secretos asociados con la violencia sobre derechos humanos, nos interesa observar algunos casos de desclasificación que se debaten entre las políticas estatales, *Chile Declassification Project* (1999); y las micropolíticas comunitarias derivadas del arte, *Desclasificación Popular* (2014). Considerando la dimensión secreta de estos archivos, así como el problema histórico-político que revelan, dichos casos nos resultarán pertinentes para examinar el régimen estético de la desclasificación, cuya extraña dimensión abordaremos por medio de categorías rancièreas como la política y la policía.

Palabras claves:

Archivos, desclasificación, derechos humanos, arte, política.

Declassification of secret archives: politics and police in the becoming of human rights.

Abstract

Starting from the phenomenon of declassification of secret files associated with violence on human rights, we are interested in observing some cases of declassification debated between two types: state policies, *Chile Declassification Project* (1999); and community micropolitics derived from art, *Desclasificación Popular* (2014). Considering the secret dimension of these archives, as well as the historical-political problem that they reveal, these cases will be relevant to us to examine the aesthetic regime of declassification, whose strange dimension we will address through the categories proposed by Rancière, such as the politics and the police.

Keywords

Archives, declassification, human rights, art, politics.

Introducción

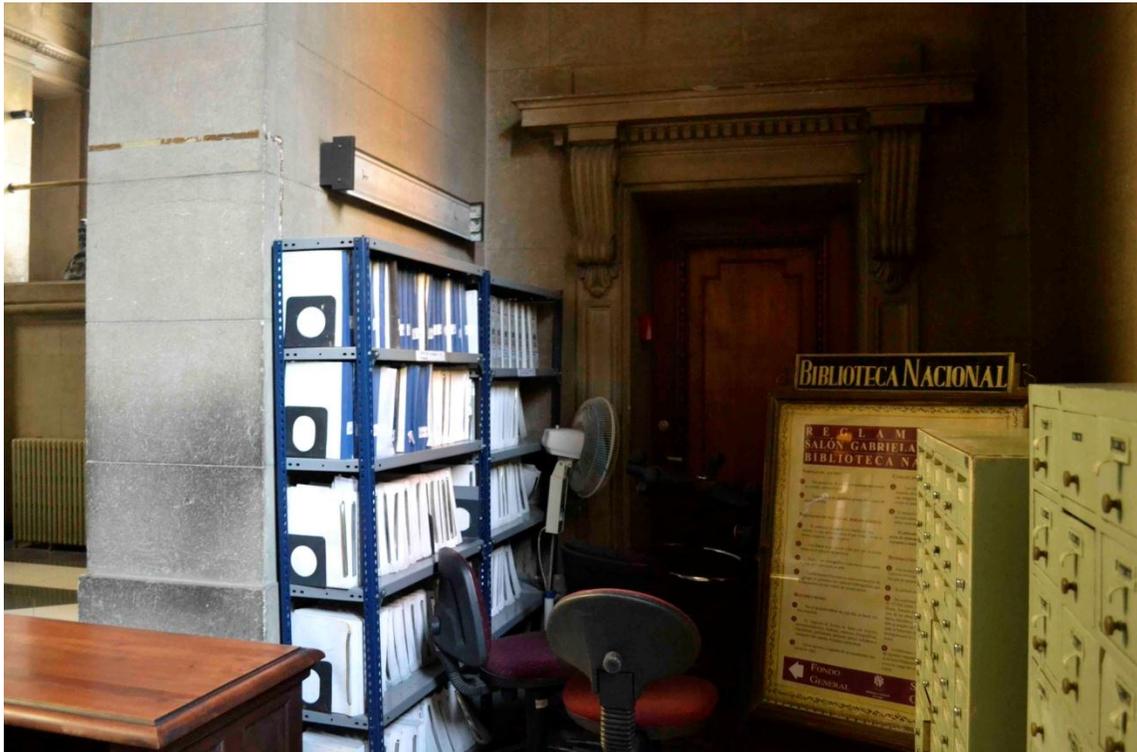
El campo de los archivos desclasificados sobre derechos humanos, durante las últimas dos décadas, ha estado marcado por una serie de problemáticas que oscilan, entre otras, sobre las políticas abiertas de archivos institucionales, los regímenes de la ley sobre protección de datos personales y el derecho de los afectados al acceso a la información. Si bien estos nudos de problemas se circunscriben a un estado del derecho en sus formas burocráticas y jurídicas, también creemos advertir un régimen asociado con el campo estético, particularmente el que ofrece la liberación de imágenes, documentos y archivos, y cuyas vías de circulación han afectado el modo en que es posible leer el fenómeno de la desclasificación de archivos en América Latina.

En este artículo abordaremos aspectos que resultan pertinentes a una dimensión estética, para lo cual, más que una revisión de archivos específicos, nos centraremos en la categoría de la desclasificación, ya sea como síntoma de la representación de los derechos humanos a través de archivos institucionales, como así también en prácticas documentales ejercidas por comunidades afectadas y que construyen una dimensión sensible de esa misma desclasificación.

Los archivos institucionales sobre derechos humanos en el caso chileno, si bien están determinados por la política de la desclasificación global que iniciara Estados Unidos a finales de los noventa, también se expanden a otras micropolíticas que pueden derivar en administraciones documentales diferentes, en donde lo desclasificado también opera, paradójicamente, como una forma disruptiva hacia la política de liberación original o bien en contra de la policía gubernamental, tal como Rancière (1994; 2005) ha querido expresar los síntomas de un viraje ético de la estética y la política. En el caso del arte y las prácticas artísticas basadas en comunidades de derechos humanos, esta dimensión puede expresarse al ritmo de otras políticas de agenciamiento de lo colectivo, cuya perspectiva de la desclasificación se ejerce a través de la ruptura con el propio régimen de emancipación que promete la desclasificación humanista.

En síntesis, estos aspectos serán revisados en tanto archivos institucionales como el *Chile Declassification Project* (1999) ubicado en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, el cual podemos abordar como un archivo en ruinas que ha quedado de la relación entre la igualdad y el daño contra una comunidad, por un lado; y también en razón de otras estrategias de desclasificación asociadas a quienes fueron afectados por la

represión dictatorial, por el otro, y cuyos archivos han sido activados desde el arte o desde una ficción de comunidad que, en el caso del proyecto *Desclasificación Popular* (2014) que revisaremos hacia el final del texto, se manifiesta bajo una especie de desobediencia civil.



Chile Declassification Project (1999)
Sala de Lectura Gabriela Mistral, Biblioteca Nacional de Santiago
Fotografía: Cristián Gómez-Moya

Desclasificación archivista

A primera vista constatamos la disposición de 48 volúmenes correspondientes al *Chile Declassification Project*, una de las primeras liberaciones de archivos realizadas por el U. S. Department of State entre 1999-2000, las que parcialmente fueron donadas por Estados Unidos a Chile e ingresadas al Archivo General de la Biblioteca Nacional de Santiago. Se trata de una copia facsimilar –documentos fotocopiados y empastados en volúmenes bajo sello diplomático internacional (The Department of State, Freedom Of Information Act, 1999)–, que con el tiempo fue desalojada de su destino original de consignación, el Archivo General, para quedar dispuesta en un recóndito lugar al interior de la misma Biblioteca, una frágil estantería sin clasificación dentro de la Sala de Lectura

Gabriela Mistral; básicamente un espacio público para visitantes que desean consultar libros, colecciones y documentos de interés nacional¹.

En ese primer acontecimiento desclasificadorio, a finales de la década del noventa, algunos parlamentarios e investigadores pusieron especial atención al inusual fenómeno de traspaso bilateral de documentos entre ambos países. Algunos analistas examinaron, por ejemplo, un oficio del 15 de noviembre de 2000, firmado por 38 senadores de la República de Chile de diversas tendencias políticas, quienes exigían al gobierno chileno solicitar a Estados Unidos responder por las pruebas indesmentibles de la intromisión de ese país y sus aparatos de inteligencia. Además, solicitaron al país norteamericano “una declaración pública respecto de si, en la actualidad, la CIA continúa operando de alguna forma en nuestro territorio o donde Chile tiene presencia dentro del ámbito jurídico internacional” (Opasso, 2004). La respuesta de Estados Unidos ese mismo año no fue menos cándida:

La revisión crítica por parte de EEUU de sus políticas y acciones en Chile comenzó con las audiencias del comité del senador Church en el año 1975 y el informe ulterior titulado “Acciones Encubiertas en Chile”. El *Proyecto de Desclasificación de Documentos sobre Chile* de los últimos dos años y el *Informe de la Enmienda Hinshey* dado a conocer anteriormente este año han adelantado el proceso de revisión crítica –un proceso que a través del tiempo ha conducido a un cambio considerable en las políticas y acciones del gobierno de los Estados Unidos para apoyar plenamente la democracia, los derechos humanos y el estado de derecho en Chile (Opasso, 2004).

En informe del *Comité Church* (Comité Selecto del Senado para el Estudio de Operaciones Gubernamentales Relacionadas con Actividades de Inteligencia), actualmente constituye uno de los principales precedentes de la desclasificación, toda vez que el informe reveló parte de las primeras acciones encubiertas realizadas en Chile entre 1963 y 1973. Dicho comité estuvo presidido por el Senador demócrata de los Estados Unidos, Frank Church, quien impulsó una fuerte política de revisión y estudio de las operaciones gubernamentales norteamericanas respecto de sus actividades de inteligencia en otros países. El comité funcionó entre 1975 y 1976, abordando investigaciones desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la Guerra del Vietnam. Durante ese período el comité analizó tanto las acciones de inteligencia bajo el mandato de Franklin D. Roosevelt como las de Richard Nixon, demostrando con ello que todos los gobiernos de ese período habían abusado de su poder bajo medidas de absoluto secreto².

Al referirnos a la desclasificación de archivos, y en particular a la vinculada con derechos humanos y los regímenes del terror estatal, estamos aludiendo irremediabilmente a la liberación del secreto, cosa llana y evidente si adoptamos la antigua figura del archivo como reducto furtivo de aquello que incluso estando allí no es visible ni audible. Empero, también podemos afirmar que la liberación de 1999, por más renovada o progresista que parezca en relación con el llamado “giro archivístico” (*archival turn*) promovido hace ya más de una década (Cook, 1994, 2001; Schwartz, 2002; Hamilton, 2002; Morris, 2006); no solo desclasificó documentos secretos sino que además estos mismos secretos se mantuvieron paradójicamente bajo tal condición, es decir, se reemplazó *–quid pro quo–* un secreto por otro secreto. En este caso se trata del reemplazo de informaciones por imágenes, básicamente todo tipo de sobreescrituras que han quedado como huella visible del secreto y cuyo principal enmascaramiento es la tachadura³. Si bien estas marcas seducen por su amplitud y severa opacidad, también se puede reconocer que informan de intenciones, acciones y operaciones gramáticas no exentas de una conciencia ética. De ahí, entonces, que podamos insinuar que estos archivos desclasificados ofrecen aquí un problema estético y también político, toda vez que la aparición de una imagen sometida tenazmente al secreto *–desde/hacia el archivo–* constituye un régimen ético en su devenir histórico ¿Cuándo aparece?, ¿por qué aparece? En consecuencia, a la desclasificación se le podría atribuir una intención política sensible, más aún cuando su valor depende de ese otro régimen que es el acceso al archivo, única forma de consumir su lectura.





Archivos en estantería,
Chile Declassification Project (1999)
Sala de Lectura Gabriela Mistral, Biblioteca Nacional de Santiago
Fotografías: Cristián Gómez-Moya

Por otro lado, también se ha de señalar que los volúmenes del *Chile Declassification Project*, ubicados en la Sala de Lectura de la Biblioteca Nacional, constituyen esencialmente acumulación antes que archivo, pues debiésemos convenir que todo archivo depende de su uso para generar economía de lectura. Ya se sabe que, bajo el *dictum* de la mercancía, si el objeto constituye utilidad para uno entonces constituirá valor de uso; por el contrario, si es útil para otros constituirá valor de cambio. Aludimos así a la vieja lección marxiana sobre la noción de valor social. Pero en principio estos archivos, que han sido dejados a su suerte en una estantería perdida de la sala,

abandonados al descuido y la falta de clasificación interna para su búsqueda y acceso, realmente no se usan y tampoco se intercambian, solamente están ahí, a espaldas de los usuarios, quienes muchas veces incluso tampoco saben que allí se encuentran⁴. Son invisibles a un régimen de usabilidad e intercambio, por lo tanto, son acumulación estéril, inocua.

Lo llamativo es que a pesar de todo lo anterior, estos archivos cumplen con una cierta economía⁵. Desde 1976 hasta 1999 constituyeron un secreto que reposaba como legado invisible del *Informe Church* y, a finales de los noventa, con la liberación global gestada por el U. S. Department of State, han comenzado a circular como *desecretos* de su nueva condición humanitaria en términos de imagen. Por lo tanto, si bien emanciparon su secreto a nivel universal también cabe observar que continuaron ostentando las condiciones secretas de su catástrofe –catástrofe que, en el decir benjaminiano acerca del progreso, significa que *las cosas sigan así* (2005: 463)–: por un lado, se han mantenido inflexiblemente tachados y, por el otro, no son leídos por los usuarios pues las condiciones para su lectura han quedado en un estado de abandono e intraducibilidad. Y es en este sentido, entonces, que en la desclasificación de archivos secretos pervive un régimen ético, el que se condice con el secreto mismo que caracteriza toda escritura humanista; esto es, la historia de lo humano a través del poder ejercido por la propia escritura, lo que equivale a una historia del sujeto emancipado.

Policía y desclasificación

Parece necesario subrayar que la desclasificación es algo más que acceso y visibilidad con alcances globales, es también una forma compartida y solidaria de comprender el daño que ha generado el ocultamiento de información. Esto significa pensar no sólo en lo que generó su secreto en un período determinado, sino también lo que significa su develamiento para el porvenir de las comunidades afectadas. De ahí que podamos preguntarnos, ¿qué clase de política arrastra entonces la desclasificación del secreto dentro de una comunidad?

El *desecreto* de la desclasificación de archivos a escala de imagen, su parodia en la ley de la acumulación, implica que el origen de sus archivos se diluye aún más cada vez que lo damos a ver. Así, al ver estos documentos en un catálogo de museo, en un registro visual, incluso en una instalación artística o en un dispositivo web, por ejemplo, obviamente estos documentos no llegan a constituir un archivo, pero tampoco se podría

afirmar que conforman un patrimonio en reserva; básicamente comienzan a constituir imagen con valor de cambio para otros. Es en esta clave de lectura que podemos recuperar la problemática reflexión rancièreana al hablar de un régimen ético de las imágenes; a saber, un régimen en el que las imágenes reflejan el *ethos* de un grupo o colectividad. Cabe destacar, en tal sentido, la cuestión entre realidad y vida que Rancière discutía respecto de una forma de vida en la imagen, puesto que, si las imágenes están vivas, tal como insinuaba el denominado “pictorial turn” de los noventa (Mitchell, 2009 [1994]), entonces se podría sostener que en las imágenes de archivos de los derechos humanos aún pervive una clase de vida a pesar del trágico desenlace que atestiguan los archivos. Rancière (2010b), por su parte, advierte que no se trata que las imágenes estén vivas sino de qué clase de vida quieren que tengan sus autores o creadores. Partiendo del fallo que lleva a pensar en un plano escindido entre las palabras y las apariencias, como el lugar de la representación en donde las imágenes conducen una especie de poder del mal como un agente vivo (*living image*), el autor expondrá que las imágenes sólo expresan el poder de quienes las movilizan y, por lo tanto, las imágenes aparecen como si quisieran ejercer dicho poder.

Ahora bien, lo que realmente nos importa de estas imágenes secretas es su carácter desclasificado, toda vez que estas imágenes suponen un origen y un destino. De ahí que, siguiendo estas preocupaciones, se pueda examinar mejor la insistencia de Rancière cuando, en su conferencia “El uso de las distinciones” (2004), comprendía la relación entre *política* y *policía* a través de un desplazamiento hacia la desclasificación⁶. El autor explicaba tal diferendo no por medio de las dialécticas hegelianas sino recurriendo a una suerte de antinomias que establecían un régimen con sus propias distinciones:

[M]i uso de distinciones nodales como política/policía o bien régimen estético/régimen representativo *del arte*. Dos rasgos las caracterizan: primero, estas distinciones se proponen en lugar de otras distinciones, y contra ellas. Operan menos como una clasificación diferente que como una desclasificación. Esto quiere decir –y esta es la segunda característica– que intentan cuestionar la distribución recibida de las relaciones entre lo distinto y lo indistinto, lo puro y lo mezclado, lo ordinario y lo excepcional, lo mismo y lo otro⁷.

La desclasificación, sin ánimo de simplificar en demasía la lectura que estamos proponiendo, creemos que considera la ruptura con un origen puro y único que habría

quedado en la clasificación, así como en la aparente *distribución* dicotómica entre lo uno y lo otro⁸. Si la clasificación es un origen, entonces, la desclasificación es su apostasía, es decir, la renuncia a ese origen clasificatorio como si de él surgiera, en forma inversa, la misma desclasificación. Así, no es extraño pensar la desclasificación en orden a un tipo de pensamiento sensible que contradice una distribución consensuada, uno que marca las distinciones entre régimen estético (la política) y régimen representativo (la policía).

De manera que la desclasificación, tal como la utiliza Rancière (2004), corresponde al uso de distinciones nodales que no buscan contribuir a nuevas formas de clasificación sino a desmarcarse de lugares oposicionales. Por lo tanto, habría que agregar un aspecto ciertamente enrevesado pero ineludible respecto de la distinción política/policía: *lo político* será para el filósofo el interregno entre la política, la idea de igualdad, y la policía, el gobierno que organiza la comunidad. *Lo político*, entonces, corresponde a la *interfaz*, es decir, a lo que se da *entre* la política y la policía. No obstante, y tal como observa él mismo en su célebre artículo “Política, identificación y subjetivación”: “toda policía *hace* daño a la igualdad [a la política]” (2006: 17). Es por esta razón que *lo político* se hace cargo del tratamiento de un daño, el daño ejercido contra una comunidad en estado de igualdad.

Tales distinciones suponen que el acto de desclasificación, efectivamente, establece una antinomia frente a lo que ha quedado inscrito como una clasificación. Y es por ello, entonces, que se vuelve pertinente indagar en el origen de la desclasificación, bajo el entendido que la desclasificación es *lo político* que ha quedado entre la política (la igualdad: el ejercicio de los derechos humanos) y la policía (la representación: la intervención violenta/pacífica en nombre de los derechos humanos). Hablamos pues de la desclasificación como un acto sensible y *disensual* contra toda idea de igualdad o representación, lo cual es muy distinto a los efectos de un archivo desclasificado que ha sido liberado como la prueba visual del daño; esto es, el Estado policial intentando restituir la igualdad política y representacional de los derechos humanos. Dicho de otro modo, los archivos desclasificados constituyen una política de la representación cada vez que se les exhibe como evidencia policial del daño que el propio Estado ha ejercido.

Con todo, no debemos precipitar la celebración de tales antinomias, pues en su afán de superar malos entendidos acerca del nodo política/policía, Rancière también aclara que se trata de redistribuciones: “una distancia en el pensamiento de lo heterogéneo, una manera de pensarlo sin asignarlo a una potencia ontológica otra” (2004,

s/n). Así, siguiendo esta observación, y forzando algo más su lectura en nuestro caso, diríamos que de llegar a existir un origen en la desclasificación –a pesar de referir a un lugar en el archivo– este sería difícil de identificar, pues se vincula con una figura altamente problemática para la historia de *lo político*, más aún si esta historia alude a los derechos humanos durante la catástrofe. Dicho origen, que encuentra en medio de la catástrofe su principal vestigio, corresponde a la desaparición premeditada de toda huella posible para el archivo, puesto que las huellas se borran dejando otras huellas.

La desclasificación, si exigimos más todavía sus alcances, parece recurrir a una nueva discusión sobre el origen –el *arkhé* del documento desclasificado–, ya que en el origen de estos documentos se encuentra invariablemente la desaparición, lo que no ha aparecido, y que en un abismo de temporalidad histórico aparece sin mediar *lo político*. Esto nos lleva a subrayar, en consecuencia, que la desclasificación de archivos secretos es también una forma de clasificación, es decir, es un nuevo retorno al secreto. Veamos: si la desaparición del cuerpo/testigo es el principio –el origen traumático– entonces la aparición será precisamente su devenir visual antagónico, revelado y deseado como documento visible. Para decirlo de otra manera, se trata de un origen mnémico, ya que el origen de la desclasificación es tal, precisamente, en tanto espectro y devenir documento de la memoria. Partimos, por tanto, de la idea que la desclasificación no refiere a un cuerpo fijo en la invisibilidad del trauma ni tampoco a un lugar aferrado a un espacio y tiempo del testigo, sino a un cuerpo ambulante –sin registro– que por haber sido desaparecido/desidentificado, impide entonces conocer el verdadero origen de su estado de identidad/clasificación. En breve, digamos que el único origen de la desclasificación es la propia ruptura de su origen puro, lo que a su vez será leído, en la catástrofe misma de los derechos humanos, como una nueva y reiterada desaparición del documento, esta vez por medio de su *virtualización*, o sea en su desclasificación a escala global. En su defecto, dado que el capital necesita redes de fluidez, la acumulación inútil aparecerá como una impensada forma de resistencia a esa nueva economía virtual que ofrece la desclasificación.

He ahí entonces la extravagancia de estos archivos, pues la acumulación ciega sería *lo político* de la desclasificación: mientras menos visibles sean estos documentos, mayor será la resistencia a su valor de cambio en el sistema de *estetización* de los archivos de imágenes (por ejemplo, las exhibiciones de los principales memoriales y museos latinoamericanos en torno a una imagen documental y emancipada de los

derechos humanos⁹). En tal sentido, la política de abandono de estos archivos en una estantería de la Biblioteca Nacional de Santiago, lo que parece sostener, incluso sin proponérselo, es la de un precario régimen de igualdad; mientras que la gobernabilidad norteamericana, por el contrario, se encuentra más cercana a un soberbio régimen policial, es decir, ejerce la representación universal en nombre de los derechos humanos como si de una práctica redentora se tratara. Esta política de la representación se asimila perfectamente a la normativa de la *Freedom of Information Act* (Ley de libertad de información, 1966) –locución pragmática con tal que las mercancías de archivo fluyan bajo el parapeto de la libertad–, y es por ello que, a contar de 1999, bajo el mismo principio policial de libertad de información, han fomentado una política de alcance global a través de un proyecto todavía mayor, *Declassified U.S. Government Documents*.

En consecuencia, bajo la sombra crítica de la tesitura policial que hemos seguido en este breve apartado, podríamos pensar que la desclasificación del secreto no sólo constituye una emancipación del terror sino además una liberación capitalista del mismo terror, pero en forma de secreto. Aquí los derechos, los derechos humanos, también son verificables como constitutivos de un régimen ético. De modo que, y en disrupción con lo anterior, una acción de desclasificación que busca fraccionar las distinciones entre régimen estético y régimen representativo, requeriría necesariamente constituirse desde otras interfaces, justamente las que no corresponden a la política ni tampoco a la policía; cuestión que, al mismo tiempo, amplía las formas en que la desclasificación levanta la pregunta por el arte y el no-arte.

Terror y desclasificación

Podemos ir más lejos aún y ver que la desclasificación es también consustancial a las comunidades de afectados ya no sólo por los atentados a los derechos humanos, sino también por los mismos documentos constitutivos de igualdad. Las demandas de las comunidades se asocian así a las formas de acceder a la información y al uso de esa misma información, lo que dice relación con los modos en que se interrumpe o se radicaliza incluso el proceso cívico de desclasificación.

En medio de estas prácticas, el arte, y en específico el arte basado en políticas comunitarias, se transforma en un agente de activación de otros procesos para la desclasificación, de modo que las políticas de archivos ocupan ahí un raro lugar entre el

hecho real y la parodia documental de su propia veracidad. Mencionemos, preliminarmente, la intervención documental que el artista chileno, Francisco Tapia (alias Francisco Papas Fritas), realizó en 2014 bajo el título de una especie de obra coral, *Ad Augusta per Angusta*. Luego de haber quemado pagarés de estudiantes afectados por la quiebra económica de una universidad privada, el artista decidió exhibir los residuos de su acto de sabotaje:

Luego de 10 meses al fin conseguí terminar con la quema de todas las letras de cambio, pagarés y contratos firmados que sustraje de la Universidad del Mar. De dichos papeles lo único que queda son cenizas, las cuales desde hoy expongo en el Centro Cultural Gabriela Mistral junto con los cachureos que me traje para encubrir mis acciones ante los alumnos en toma (2014, s/n)¹⁰.

Casi al mismo tiempo los alumnos de dicha universidad declaraban que no había sido el artista el responsable del acto sino ellos mismos quienes realmente quemaron los documentos. Así, arte y no-arte parecían disputarse el suceso, y en ese sentido el desacuerdo resulta fructífero igualmente para reforzar la demanda comunitaria. En un texto aparecido el mismo año en un periódico digital, la filósofa Alejandra Castillo reflexionaba sobre el trabajo de la quema del artista señalando:

Todo registro, todo circulación, sólo imágenes. Al igual que las imágenes del terror que circulan en los medios, las imágenes puestas a circular por el artista se inscriben en el registro de lo 'verdadero' (los pagarés que acreditaban las deudas fueron efectivamente quemados, aunque, en última instancia, en este contexto, no tiene sentido el recurso a la veracidad del hecho) (2014, s/n)¹¹.

En efecto, más allá de la polémica respecto de la autoría, la verdad y sus efectos hegemónicos sobre lo cultural, el asunto determinante resultaba ser la alegoría terrorista alojada allí, la que fluctuaba entre su tragedia y su farsa. Es por ello que resulta atendible la cualidad de testigos de estos documentos y en ese caso de los medios asociados a dicha condición. Podríamos convenir que son documentos derivados en imágenes *a posteriori*, es decir, una vez que ingresan en los medios de comunicación masivos y cuyo ingreso, entonces, convierte tales imágenes en testigos de un hecho circunscrito a la farsa. Hablamos de una farsa que aparece como remedo visual de una historia de las medialidades, luego de una desaparecida historia de las clases sociales que, sin embargo, aún hoy dividen la calidad de la educación pública y la educación privada.

Más adelante, con un argumento que contradecía la lectura realizada por el teórico alemán Boris Groys (2005), respecto de la incapacidad del arte de superar los efectos reales de un hecho, Castillo expondrá lo siguiente:

[...] contrariamente a lo señalado por Boris Groys, aquí las imágenes buscan alcanzar una representación que va más allá de la 'realidad del hecho'. En efecto, es posible advertir en la acción de arte de Papas Fritas un deseo de alcanzar el punto ciego de la representación del archivo, aquella perspectiva que condiciona en ausencia el propio marco visible e invisible de toda representación. La reapropiación creativa de la economía simbólica de los medios de comunicación, la utilización paródica de la visualidad y de la gestualidad terrorista por parte del artista, no buscaría otra cosa que representar la propia política del terror del Estado chileno. Política de la desposesión, llevada adelante por un Estado terrorista y criminal empeñado en una guerra social de clases permanente (2014, s/n).

No deja de resultar seductora la puntual discrepancia que Castillo establece contra la categórica "realidad del hecho" que sostiene el autor alemán y que proviene de la incapacidad que tienen los artistas de alcanzar un gesto tan radical como el de los verdaderos actos terroristas (2005a). Si bien la discordancia resulta pertinente –leída como secuela de la polémica estetización que alcanzó el ya conocido comentario de Stockhausen respecto del ataque de las torres gemelas en 2001, pero en el que no estuvo presente la conciencia de la mediación televisual–, también hace falta destacar otras aristas. Subrayemos que el planteamiento de Groys se refería, básicamente, a que recibimos constantemente imágenes de guerra, terror y catástrofes de todo tipo, y que ese nivel desmesurado de producción y distribución de imágenes ha superado las capacidades de cualquier artista:

Indeed, the contemporary mass media has emerged as by far the largest and most powerful machine for producing images, indeed – vastly more extensive and effective than our contemporary art system. We are constantly fed with images of war, terror and catastrophes of all kinds, at a level of image production and distribution with which the artist with his artisan skills cannot compete. And in the meantime, politics has also shifted to the domain of mediaproduced imagery. Nowadays, every major politician, or rock-star, or TV-entertainer, or sport hero generate thousands of images through their public appearances – much more than any living artist. And a famous general or terrorist produces even more images. So it seems that the artist –this last craftsman of present-day modernity– stands no chance of rivalling the supremacy of these commercially driven image-generating machines (2005a: 970).

Es por ello que, de manera de introducir un matiz en dicha lectura, los hechos no necesariamente son los “hechos reales”, sino los hechos designados y codificados únicamente por los medios de masas y contra los cuales un artista no puede lidiar.

Con todo, el problema documental que expone el artista chileno también nos desafía a interpelar las políticas de la imagen en relación con el documento, lo cual significa desconfiar de dicha política como una promesa de modernidad a través de la consignación. De ahí que valga considerar que la misma sospecha sobre el documento recae también sobre la condición empírica de las imágenes y las tecnologías del observador, básicamente en términos de una funcionalidad que, tal como arguye Groys, sólo busca alcanzar una política sublime¹². Y allí también cabe destacar que la escritura del filósofo alemán aparece mejor vinculada con aquella nueva economía de archivo que el propio autor, hace ya varios años, vinculaba en clave de ready-made (Groys, 2005b), es decir, como algo *ya-hecho* y, por lo tanto, como *documento de lo ya-hecho*. En este sentido, la realidad del hecho podemos leerla como una forma de vida documental, cuyo único modo de constatación, y paradójicamente de vida, es el hecho que está documentada (Groys, 2008a; 2008b). Esto quiere decir que la realidad del hecho es la propia inscripción en un documento para el porvenir; cuestión que para Groys, años más tarde, significará una forma utópica de mantenerse vivo dentro del archivo o al menos la esperanza de sobrevivir a la propia contemporaneidad (2014).

Ahora bien, lo que vivieron los estudiantes de aquella universidad privada caída en desgracia siempre se puede leer como una tragedia real –efectivamente las demandas se encuentran vigentes en tribunales–, lo cual pudimos constatarlo en los mismos medios a través de los cuales se comunicó dicha tragedia: es por esa razón que podríamos insinuar la idea de un arte medial posterror. Y en ese caso, el caso de sabotaje documental levantado por el artista chileno, pensaríamos que hay ahí una política destructiva, la que gira en torno a corromper la promesa documental del hecho real –subsana violentamente la igualdad frente a los documentos de cobranzas legales–; y no por ello menos peregrina –y al mismo tiempo paródica– en relación con aquello que se cree puede reivindicar el arte, como si de una política de justicia humanista en sí misma se tratara.



Manual del proyecto
Desclasificacion Popular (2014), Francisco Papas Fritas
Fuente: <http://desclasificacionpopular.cl/>

Desclasificación popular

En una línea de sabotaje similar pero orientada hacia una ley de archivos estatales, se encuentra el peregrinaje de una acción comunitaria de desclasificación surgida en oposición al principio de protección a través del secreto. Activada desde el arte, esta micropolítica se ha desarrollado a través de una plataforma web bajo el dominio *Desclasificacion Popular* (<www.desclasificacionpopular.cl>)¹³. El extraño proyecto de comunidad online, al que se ha sumado el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)

y otras organizaciones sobre derechos humanos a contar del 2014, permite explorar la estrategia artística de Francisco Papas Fritas, quien ha explotado una especie de estética de la clandestinidad, la que dice relación, precisamente, con el terror y el terrorismo como cultura subversiva contra el Estado.

Actualmente, podemos observar que la plataforma online provee una serie de protocolos para ejercer el derecho personal a la desclasificación de documentos vinculados con declaraciones sobre derechos humanos durante la dictadura, específicamente los extraídos de los testimonios de quienes colaboraron con el denominado “Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura” (conocido popularmente como Informe Valech)¹⁴. El proyecto del artista convocó a un grupo de testigos a realizar una nueva lectura del artículo 15 de la Ley N° 19.992 (“Establece pensión de reparación y otorga otros beneficios a favor de las personas que indica”, Título IV, *Del secreto*), todo con el propósito de disponer libremente de los antecedentes entregados a la Comisión Valech:

Artículo 15.- Son secretos los documentos, testimonios y antecedentes aportados por las víctimas ante la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, creada por decreto supremo N° 1.040, de 2003, del Ministerio del Interior, en el desarrollo de su cometido. En todo caso, este secreto no se extiende al informe elaborado por la Comisión sobre la base de dichos antecedentes. El secreto establecido en el inciso anterior se mantendrá durante el plazo de 50 años, período en que los antecedentes sobre los que recae quedarán bajo la custodia del Ministerio del Interior. Mientras rija el secreto previsto en este artículo, ninguna persona, grupo de personas, autoridad o magistratura tendrá acceso a lo señalado en el inciso primero de este artículo, sin perjuicio del derecho personal que asiste a los titulares de los documentos, informes, declaraciones y testimonios incluidos en ellos, para darlos a conocer o proporcionarlos a terceros por voluntad propia. Los integrantes de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, así como las demás personas que participaron a cualquier título en el desarrollo de las labores que se les encomendaron, estarán obligados a mantener reserva respecto de los antecedentes y datos que conforme al inciso primero de este artículo tienen carácter secreto, durante todo el plazo establecido para aquel. Estas personas se entenderán comprendidas en el N° 2 del artículo 201 del Código de Procedimiento Penal o del artículo 303 del Código Procesal Penal, según corresponda. La comunicación, divulgación o revelación de los antecedentes y datos amparados por el secreto establecido en el inciso primero, será sancionada con las penas señaladas en el artículo 247 del Código Penal¹⁵.

De modo que si aconteciera la subversión por parte de los afectados en contra del texto de ley, se rompería lo indicado respecto de los 50 años que restringe su acceso público. No obstante, esto también podría tener un trato especial de seguir la recomendación expuesta en el “Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura”, respecto de la práctica archivística universal; tal como indica el apartado sobre “Resguardo y confidencialidad de la información recibida”:

Puesto que los expedientes personales constituyen una información de carácter nominativo y, como tal, reservada, con el fin de proteger la vida privada y el honor de las personas, la Comisión recomienda aplicar un plazo especial para la comunicación al público de estos expedientes personales. Para ello puede considerarse el rango de tiempo que ha seguido la práctica archivística mundial en este tipo de materias, de 30 años. Ello incluye tanto los expedientes físicos como el archivo electrónico elaborado a partir de éstos. Este plazo se aplicará a partir de la fecha de entrega del Informe de la Comisión. Por su parte, las personas que hayan sido calificadas o sus descendientes, en caso de fallecimiento, podrán solicitar copia de los documentos que adjuntaron a sus presentaciones (2004: 531).

Así, los documentos de derechos humanos parecen quedar, entre el texto de ley y las recomendaciones de la práctica archivística, restringidos a un período de acceso al secreto. Es por ello que la desclasificación que inspiraba el proyecto se volvió significativa en términos de avanzar hacia una verdadera política pública de desclasificación del secreto estatal. Además, y a cuenta de que esta forma de “verdad” pasaba no sólo por el acceso al archivo y su posterior liberación del secreto sometido a treinta, cincuenta años, también comparecía en esta práctica una *desidentificación* con todo aquello identificado como representación de los derechos, y cuyo epítome sería el principio policial conferido al Estado.

Por otro lado, si consideramos los protocolos de imagen del proyecto, también cabría examinar la operatividad de la página web, toda vez que ésta se constituye en la plataforma de acceso a una comprensión de lo popular circunscrita al origen desde el cual emergen las condiciones del discurso. Es importante hacer notar que luego de algunos años de funcionamiento, la plataforma permanece bajo una sostenida latencia, su acceso se encuentra en un perpetuo estado de construcción, como si estuviese inactiva, dejando disponible básicamente un sempiterno manual de uso para la desclasificación –lo que no es poca cosa a la vista de la micropolítica que autogobierna su texto de ley–. Esto, sin embargo, no quiere decir que su orgánica política dependa necesariamente de esta

aparente inactividad, de hecho han logrado avanzar silenciosamente en algunas demandas judiciales contra ciertas políticas institucionales¹⁶.

En un breve seguimiento a esos protocolos del dispositivo web, podemos observar el traspaso que va desde el acceso al archivo, la puesta en uso de las gramáticas del secreto hasta la disolución en imagen; todos aspectos que mantienen su propio régimen administrativo:

¿Qué se puede hacer con este archivo? Una vez recuperado el testimonio puede hacer con él lo que le haga sentir más cómodo/a, ya sea conservarlo en su poder en casa, o desclasificarlo a través de la opción ofrecida por nosotros en DPV. Si se accede a esto, el compromiso es tachar el nombre de la víctima y cualquier información personal; pero dejar al descubierto el nombre del o la torturadora¹⁷.

Indudablemente llama la atención la selectividad de los nombres propios. Su discriminatoria, sin embargo, es congruente con el lugar desde donde se desclasifica, y es por ello que ahí opera una dimensión de *lo político*, aquello que no se circunscribe a la selectividad de la política ni de la policía.

Podemos constatar, además, la transformación del documento a imagen, lo que convulsiona en parte su estatus de verdad así como su dimensión ética en torno a una forma de *ethos* colectivo de la imagen.

Del archivo que usted recibió del INDH, es de suma importancia borrar su nombre y cualquier dato personal. Esto lo puede hacer tachando el documento con un plumón negro. Se puede borrar también cualquier suceso que involucre su intimidad y que usted decida no hacerlo público. Escanear este documento. Se pide que la imagen escaneada este en una resolución de al menos 150 dpi¹⁸.

La resolución, a pesar del obvio tecnicismo visual que encierra, no es un aspecto baladí, básicamente porque ello configura el estado visual de toda desclasificación de archivos; esto es, que sean legibles como imágenes de circulación virtual. Los DPI, acrónimo de *Dots Per Inch*, representan el valor de mensura para una imagen impresa o la densidad de una imagen digital, en cuyo caso se refiere habitualmente a PPI (*Pixels Per Inch*). El instructivo técnico que informa la página del proyecto, si bien resulta anecdótico como política de archivo, nos advierte del uso que se le dará a estos documentos, los que serán transformados en puntos virtuales indefectiblemente. De tal manera que el uso de una imagen en el espacio de la *Desclasificación Popular*, transforma las condiciones de uso y reproducción de la misma desclasificación aportando

un devenir imagen en el lugar del secreto. En consecuencia, el *desecreto* implícito en esta práctica de desclasificación lleva a pensar, siguiendo la problemática rancièriana, en qué clase de vida quieren sus autores o creadores que tengan tales imágenes.

Con todo, la promesa de esta política de la desclasificación, más allá de los extravagantes diletantismos entre política y arte que ofrece toda la plataforma de la *Desclasificación Popular*, deja en un extraño lugar histórico la conmoción de la tragedia. Encabezado por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)¹⁹, hoy más cerca de una entelequia política, y unido a los grupos de apoyo que acompañan al artista, el proyecto parece sobrevivir a través de una creativa lucha por la desclasificación del terror como una lucha por mantener los documentos vivos. Precisamente, aludimos a un doble ejercicio de lucha: por un lado, la desclasificación popular como desobediencia a la misma clasificación alojada en un perenne pasaje del histórico dolor provocado por el terror de Estado, lo que, paradójicamente, confisca policialmente la libertad del secreto a cincuenta años (el resguardo del daño); y por el otro, la desclasificación como veraz lucha por la vida de los documentos transformados en imágenes públicas, como si en su liberación reposara una sensibilidad política y estética que apelara a un régimen de igualdad.

Estos dos aspectos al menos parecen disputarse el sentido detrás de la *Desclasificación Popular*, pero al mismo tiempo cabe pensar si acaso *lo político* del proyecto no está dado menos por encontrar un lugar en las políticas de archivos de la ley que por engendrar una *desidentificación* destructiva con todo aquello que, en su binaria oposición, promueva la promesa de emancipación de lo popular a través de una desclasificación conciliatoria.

Conclusión

Es necesario recalcar la diferencia entre las políticas de archivos desclasificados y las acciones micropolíticas de desclasificación destinadas a movilizar un efecto de ruptura nodal entre la política y la policía.

Por una parte, cabe leer la doble operación de las políticas de archivos desclasificados, pues constituyen fenómenos estéticos orientados a fortalecer la idea de igualdad en tanto acceso, mientras que la gobernabilidad de estas mismas políticas conforma un estado policial que procura resguardar del daño manteniendo el secreto. En ambos casos su régimen de representación consiste, precisamente, en hablar en nombre de los derechos humanos.

Los actos de desclasificación encaminados a redefiniciones de lo común o a cierta desobediencia comunitaria, por otro parte, se orientan hacia el lugar de *lo político*, bajo el entendido que *lo político* constituye el espacio en que lo sensible resiste al efecto clasificatorio. Nada garantiza, por supuesto, que estas acciones impidan dicho efecto, sin embargo, en algún punto consiguen modular el simple régimen de representación.

En este arco, entre el arte y el no-arte, se debate una lectura discordante con la desclasificación de archivos y derechos humanos, la que se desborda incluso más allá de lo humano y de su representación en la ley del archivo al fin. Esta nueva materialidad de la desclasificación encierra, entonces, un lugar en disputa permanente, incluso hoy, cuando toda liberación de archivos parecía ya sancionada por la regulación de un humanista secreto.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter (2005), "Convolutio N: Teoría del conocimiento, teoría del progreso". En *Libro de los Pasajes* (pp. 459-490). Akal: Madrid.

COOK, Terry (2001). "Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and the Practice of Archives". *Archivaria* 51, 14-35.

_____ (1994). "Electronic records, paper minds: the revolution in information management and archives in the post-custodial and post-modernist era". *Archives and Manuscripts* 22(2), 300-328.

GÓMEZ-MOYA, Cristián (2015). "Tachas como secretos devenidos en documentos de arte contemporáneo [~~apéndice: el secretario~~]". En Soledad García y Brandon LaBelle (eds.). *Block Mágico* (pp. 62-75). Santiago: Errant Bodies Press.

_____ (2016). "Estéticas de la documentalidad en los derechos humanos: una espectrografía de la desclasificación". *ERRATA* #13, 28-49.

GROYS, Boris (2008a). "From Image to Image File-and Back: Art in the Age of digitalization". En *Art Power* (pp. 83-91). Cambridge/Masachusetts: The MIT Press.

_____ (2008b). "El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación de arte", en *Obra de arte total Stalin. Topología del arte* (pp. 165-183). La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

_____ (2005a). "The Fate of Art in the Age of Terror". En Bruno Latour and Peter WEIBEL (eds.). *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (pp. 970-977). Cambridge/ London: MIT Press.

- _____ (2005b). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.
- HAMILTON, Carolyn, et. al. (2002). *Refiguring the Archive*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- COMISIÓN VALECH (2004). *Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (I y II)*. Disponible en: <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455> (consultado: 16/04/2014).
- MITCHELL, William John Thomas (2009). *Teoría de La Imagen*. Madrid: Akal [versión original: *Picture Theory*, 1994].
- MORRIS, Charles E. (2006). "The Archival Turn in Rhetorical Studies; Or, the Archive's Rhetorical (Re)turn". *Rhetoric & Public Affairs*, 9(1), 113-115.
- OPASO, Cristián, "Proyecto de acuerdo-intervención de la CIA", Santiago, 15 de noviembre de 2000. En "¡FORGET IT! Documentos Desclasificados de EEUU", *El Periodista*, 18 de enero de 2004. Disponible en: <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1563/article-57347.html/> (consultado: 10/04/2014).
- RANCIÈRE, Jacques (2010a). "The Use of Distinctions". En *Dissensus. On Politics and Aesthetics* (pp. 205-218). NY/London: Continuum [versión en castellano: *El Uso de las Distinciones* (2004). Disponible en: <http://www.mesetas.net> (consultado: 11/02/2014)].
- _____ (2010b). "Les images veulent-elles vraiment vivre?". En Alloa, Emmanuel (ed.) (2010). *Penser l'Image* (pp. 249-266). Les presses du réel: Paris [versión en castellano: "¿Quieren realmente vivir las imágenes?", *Cuadernos de Teoría y Crítica*, 2 (2016), 75-88].
- _____ (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones [versión original: *Le partage du sensible*, 2000].
- _____ (2006). "Política, identificación y subjetivación". En *Política, Policía, Democracia*. Santiago: LOM Ediciones.
- _____ (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia.
- _____ (1994). *En los bordes de lo político*. Santiago: Universitaria [versión original: *Aux bords du politique*, 1990].
- ROJAS, Sergio (2012). *El arte agotado*. Santiago: Sangría.
- SCHWARTZ, Joan M. & Cook, Terry (2002). "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory". *Archival Science* 2, 1-19.

UNITED STATES SENATE (1975). "Select Committee to Study Governmental Operations with Respect to Intelligence Activities of the United States Senate". *Alleged Assassination Plots Involving Foreign Leaders*. Disponible en: <http://www.archives.gov/> (consultado: 02/04/2014)

_____ *Cover Action in Chile, 1963-1973* disponible en: <http://www.archives.gov/> (consultado: 02/04/2014). La versión en castellano, ha sido traducida desde la versión original en inglés por el Equipo Nizkor, una organización internacional para el respeto y la promoción de los derechos humanos. Disponible en: <http://www.derechos.org/nizkor/chile/doc/encubierta.html> (consultado: 02/04/2014).

U. S. Department of State, *Chile Declassification Project: (human rights in Chile-Tranche 1)*, Washington, D.C., The Department of State, Freedom Of Information Act (FOIA), USA, 1999. 29 v.: facsím. + 5 supl. en 9. Algunas partes del proyecto también se encuentran disponibles digitalmente en: <http://foia.state.gov/Search/Collections.aspx> (consultado: 10/04/2011).

WRIGHT, Stephen (2013). *Toward a Lexicon of Usership*, NH Eindhoven, NL: Van Abbemuseum.

¹ La sala de lectura alberga los diversos tomos de la colección *Chile Declassification Project* (U.S. Department of State 1999), un proyecto que forma parte de la política de desclasificación de archivos que comenzó bajo el gobierno de Bill Clinton (*Declassified U.S. Government Documents*, 1999-2000), y que en sus amplias bases de datos sobre inteligencia cuenta con informes de diversos organismos federales de Estados Unidos. Los tomos de *Chile Declassification Project* corresponden a una serie de documentos fotocopiados y agrupados en tramos que comprenden el período 1968-1991, en cuyo interior se revelan las operaciones gestadas entre las agencias del gobierno estadounidense, especialmente la Central Intelligence Agency (CIA), los aparatos de inteligencia militar y las corporaciones privadas en Chile, que provocaron el golpe de Estado de 1973. Dichas transferencias contribuyeron, además, a implementar la nefasta Operación Cóndor, violento plan de carácter clandestino ejercido sobre los grupos de izquierda en los países del Cono Sur de América Latina, entre los años setenta y ochenta.

² La referencia original del "Informe Church: Acción encubierta en Chile 1963-1973" corresponde a los reportes del Select Committee to Study Governmental Operations with Respect to Intelligence Activities of the United States Senate: *Cover Action in Chile, 1963-1973* (1975), y *Alleged Assassination Plots Involving Foreign Leaders* (1975) [Presuntos planes de asesinato para involucrar a líderes extranjeros].

³ Conviene señalar, a pesar del breve espacio disponible, que bajo la forma de "tacha" (tachadura, borradura, rectificación, sobreposición, supresión, etcétera), se explicita la relación directa entre lo que aparece y lo que desaparece. Esta *grafía* se debate en una dialéctica entre *textualidad* y *visualidad*, pues habitualmente se tacha un escrito, no obstante, este no deja de existir, sino que se transforma en una nueva imagen de escritura: figura, límite, opacidad, *sobrescritura*. Tachar es, entonces, producir escritura, y a su vez *hacer* escritura (manual, digital) es inevitablemente dejar

tachas como legados gráficos (hendidos, huellas, trazas) de un pensamiento visual que reiteradamente producirá fallas sobre sí mismo. En este sentido la tachadura corresponde a un pensamiento estético dentro del archivo del secreto. Vid. Gómez-Moya (2015).

⁴ En otros momentos hemos señalado que la historia del país, tanto como sus discontinuas políticas de archivo y patrimonio sobre el régimen dictatorial, han soslayado la importancia de estos documentos, volviéndolos secretos e ilegibles para el público. La Sala de Lectura, en tal sentido, cumple su función de un modo parcial, puesto que su cotidiana función habitualmente se materializa en el texto que cada quien pide leer, pues ahí precisamente se da un límite entre texto legible e ilegible. En Gómez-Moya (2016).

⁵ Se vuelve interesante el giro que propone Stephen Wright (2013) al identificar otros modos de participación espectacular en torno a la imagen. El autor propone la noción de uso y usuario para abordar no sólo formas de ocupación de los espacios estético-culturales, también las prácticas de interacción entre el observador y lo observado.

⁶ Advirtamos que la categoría utilizada por Rancière, no dilucida el problema del archivo y tampoco aborda su política. Recurrimos a ella pues nos sirve para pensar el régimen estético de la desclasificación en el archivo. La categoría “desclasificación”, utilizada por el filósofo en algunos de sus artículos, se puede constatar también con el uso de la noción “desidentificación”. Vid. Rancière (2004).

⁷ La versión en inglés señala: “I will start with a nodal point, that is my use of conceptual distinctions such as politics/police and the aesthetic/representative regimes of art. Two features characterize this use: first, I put forward these distinctions as replacements for other distinctions, and against them. They effectuate less another type of classification than a type of declassification. Which is to say - and this is the second and related feature - that they aim to put into question the received distribution of the relations between the distinct and the indistinct, the pure and the mixed, the ordinary and the exceptional, the same and the other.”, en Rancière (2010a), p. 205. [la traducción al castellano corresponde a la versión online, 2004]. En la cita hemos puesto en cursivas la palabra *arte*, con tal de advertir del énfasis que hace el autor, a través de una aclaración propiciada por el debate sobre la política/policia, de la necesidad de tensionar las condiciones históricas del arte: “La oposición de los regímenes estético y representativo del arte es [dice Rancière], del mismo modo, una manera de volver a poner en duda identidades y alteridades: identidad del arte y oposiciones en el seno de las cuales se le ha hecho funcionar o que se le ha hecho funcionar en su seno. Se trata de poner en duda la univocidad ahistórica de nociones como ‘el arte’ o ‘la literatura’ y, correlativamente, la manera en la que se definen los cortes temporales” (2004). La referencia es más extensa desde luego, simplemente queremos enfatizar la sospecha sobre “el arte”, de modo de pensar su pertinencia soterrada para el caso que estamos discutiendo.

⁸ El autor también nos advierte que ambos regímenes confirman un proceso en que el sujeto no ha dejado de pensar desde la política y la policía. Esto es lo que Rancière (1994) reconocía como un sofisticado proceso de *subjetivación*, que tendría entre sus antinomias la desidentificación o la desclasificación ¿Qué quiere decir esto? La *subjetivación*, según el autor, plantea la relación de un *sí* con un *otro*. Por tanto, es un *uno* que estaría en permanente relación con un *otro* volviendo su propio reconocimiento un acto al mismo tiempo permanente e intercambiable entre lo que ha quedado identificado/clasificado y lo desidentificado/desclasificado.

⁹ No deja de sorprender el exceso celebratorio de bienales y museos internacionales, en torno a las imágenes del terror asociadas con las dictaduras latinoamericanas, como si de un exótico pasado perdido e irrepetible se tratara, y de lo cual sólo nos quedara observar como buenos espectadores su legado estético. Mencionemos, por ejemplo, los curadores del MALBA argentino, quienes hace ya un tiempo se prodigaron en exhibir las huellas dejadas por las operaciones de inteligencia desarrolladas por Estados Unidos a lo largo de más de cinco décadas en América Latina. Por cierto, llegando con cierto retraso a una discusión estética que ya se había dado en Chile hace una década atrás, el museo decidió curatorial la muestra *En nuestra pequeña región de por acá* (2016), de la artista chilena Voluspa Jarpa, quien ha hecho de su trabajo con los archivos secretos un *branding* del arte humanista, potenciado a través de amplias itinerancias internacionales,

inagotables pues cuando se trata de una historia traumática que se ha vuelto legado universal. Merecen atención los laberínticos salones temáticos y “minimalistas” que, para la ocasión, el museo exhibió con los documentos descendiendo por largas mangas o bien en muros abigarrados de copias de archivos secretos, todos en clave de imágenes que incluso servirían para levantar contenidos salones humanistas sobre el “terror” universal, neutralizando eso sí las violentas, dolorosas y fatales consecuencias de las prácticas que subyacen bajo esos documentos. Véase <http://www.malba.org.ar/evento/voluspa-jarpa/> (consultado: 29/11/2016).

¹⁰ “Papas Fritas autodenunció quema de documentos de cobro de la U. del Mar”, en *El Desconcierto*, 13 de mayo de 2014. Disponible en:

<http://www.eldesconcierto.cl/cultura-y-calle/2014/05/13/artista-visual-autodenuncio-quema-de-documentos-de-cobro-de-la-u-del-mar/> (consultado: 01/06/2014).

¹¹ Alejandra Castillo, “Ad Augusta per Angusta de Francisco Papas Fritas”, en *El Desconcierto*, 19 de mayo de 2014. Disponible en:

<http://www.eldesconcierto.cl/cultura-y-calle/2014/05/19/16965/> (consultado: 12/07/2014).

¹² El texto de Groys, “The Fate of Art in the Age of Terror” (2006), señala: “Of course, the images about which I am speaking have some elementary, empirical truth: They document certain events and their documentary value can be analysed, investigated, confirmed or rejected. There are some technical means to establish if a certain image is empirically true or if it is simulated, or modified, or falsified. But we have to differentiate between this empirical truth and empirical use of an image as, let say, a judicial evidence, and its symbolic value inside the media economy of symbolic exchange. The images of terror and counter-terror that circulate permanently in the networks of contemporary media and became almost unescapable for a contemporary TV viewer are shown primarily not in a context of an empirical, criminal investigation. They have a function to show something more than this or that concrete, empirical incident. They produce the universally valid images of the political sublime” (2006: 94).

¹³ Reza su página web: “El objetivo de esta desclasificación es entregar estos datos para las investigaciones judiciales y hacer un relato histórico de la resistencia a la Dictadura Cívico-Militar. Somos un grupo de personas que a partir de una nueva lectura a la ley 19.992 identificamos y reivindicamos el derecho de quienes prestaron estos testimonios a tener las declaraciones en su poder, mediante la exigencia del derecho que otorga el artículo 15. Este derecho fue identificado por un miembro del equipo profesional que trabaja con el artista visual Francisco Papas Fritas quien, desde el año 2014, ha levantado un proyecto de investigación para desclasificar el informe Valech. Posteriormente se suma la Coordinadora de Santiago de Ex Presas y Presos Políticos del Movimiento de Izquierda Revolucionario –M.I.R.– generando en conjunto un proyecto en constante desarrollo que une lo político, artístico y legal, para lograr la desclasificación colectiva. En este último período se han incorporado distintas organizaciones de Derechos Humanos y diversos colaboradores con el fin de ejecutar juntos este proyecto que invita a todas y todos los EX.P.P a participar y hacerse parte de la desclasificación popular”. Fuente: <http://desclasificacionpopular.cl/web/> (consultado: 01/05/2015).

¹⁴ La Comisión estuvo presidida por el monseñor Sergio Valech, y tuvo como propósito establecer las condiciones en que se produjeron actos de tortura y privación de libertad contra personas por razones políticas, en el período de la Dictadura militar (1973-1990). Véase Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. Tomos I y II (2004). Disponible en: <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455> (consultado: 01/05/2015).

¹⁵ Disponible en: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=233930> (consultado: 01/05/2015).

¹⁶ Según diversos medios de prensa, el 22 de diciembre de 2015, la Corte de Apelaciones de Santiago acogió de manera unánime un recurso de protección presentada por Fabiola Valenzuela Valladares, ordenando al Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) entregar sus testimonios y archivos relativos a las torturas y actos de violación en contra de su madre, Rosaura Valladares Yáñez, y que le habían sido denegados por este organismo. Fuente:

<http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2015/12/22/corte-de-santiago-que-ordena-a-indh-entregar-informacion-de-informe-valech-solicitada-por-victimas/?v=desktop> (consultado: 11/01/2016).

¹⁷ Fuente: <http://desclasificacionpopular.cl/web/> (consultado: 01/05/2015).

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ El MIR fue un movimiento de izquierda extrema surgido desde las luchas sociales, con base en grupos proletarios, campesinos y de acción armada. El movimiento fue proscrito y sostenidamente perseguido durante la dictadura militar, convirtiéndose en uno de las agrupaciones más afectadas por la tortura, la muerte y la desaparición de personas.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

