

Alumbrar otra imagen, desobedecer un acuerdo: fotografías de la Hora Cero de la democracia en Chile de Kena Lorenzini 1990-1992

Lighting another image, disobeying an agreement: photographs of democracy's Zero Hour in Chile by Kena Lorenzini 1990-1992

Cynthia SHUFFER MENDOZA *

Resumen: Este artículo busca ofrecer algunas claves interdisciplinarias para trabajar desde el área de la fotografía documental, problemas relacionados con la producción de imaginarios sociales y la institución de la memoria, particularmente en el trabajo fotográfico de la reportera chilena Kena Lorenzini, producido entre 1990 y 1994. El objetivo será proponer una actualización de su producción fotográfica, tomando como punto de partida su obra *Fragmento fotográfico: arte, narración y memoria. Chile 1980-1990*, publicado en el 2006. Nuestro principal objeto de estudio será el archivo personal de la fotógrafa, el que se encuentra en proceso de documentación y publicación. Se trata de fotografías realizadas como reportera gráfica de la Secretaría General de la Presidencia durante el primer período democrático encabezado por Patricio Aylwin. Estas imágenes producidas en el marco de una nueva institucionalidad cultural y social serán exhibidas y analizadas para identificar un tipo de correlación entre la historia política del país y el desarrollo de la fotografía, entendiendo el estado de la imagen documental como un gesto de memoria oficial y de denuncia.

Palabras claves: Fotografía chilena siglo XX; fotografía documental, postdictadura en Chile, Kena Lorenzini.

Abstract: This article seeks to offer some interdisciplinary keys to discuss, from the documentary photography point of view, problems related to social imaginaries production and memory institutionalization. The focus is on the photographic work of the Chilean reporter Kena Lorenzini, between 1990 and 1994. The objective is to propose an update of her photographic production, from its starting point: the book *Photographic fragment: art, narration and memory, Chile 1980-1990*, published in 2006. Our main object of study is the photographer's personal archive, which is in process of documentation and publication; These photographs were taken by her as a graphic reporter of the Presidency's General Secretary during the first democratic period, ruled by Patricio Aylwin. The images, produced within the framework of a new cultural and social institutionalism, are exhibited and analyzed, identifying a type of correlation between the political history of the country and the photography development, understanding the documentary image stage as a gesture of official memory and denouncement.

Keywords: Chilean photography XXth century; documentary photography, post-dictatorship in Chile, Kena Lorenzini.

Introducción: volver a ver los 90.

Para partir, quisiera comentar que el trabajo realizado aquí es parte de un proceso mayor, que se inscribe en el proyecto de investigación sobre la producción fotográfica de la reportera chilena Kena Lorenzini, miembro de la Asociación de fotógrafos y

* Artista visual e investigadora. Doctora en Estudios Americanos por la Universidad de Santiago de Chile (IDEA-USACH) y licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Chile (UCHILE). Docente de Educación Media en la UCHILE y en la USACH. Cofundadora y miembro del equipo editorial de *Rufián Revista* (www.rufianrevista.org). E-mail: cynthia.shuffer@usach.cl

fotografías independientes (AFI). El objetivo principal de este proyecto fue rescatar el archivo inédito de la reportera, generado durante los primeros años de democracia, vale decir, desde 1990 a 1992, como fotógrafa de la Secretaría General de la República. Sus fotografías fueron tomadas, en su mayoría, en el marco de los actos institucionales, imágenes que fueron acompañando este proceso de apertura democrática y que tienen por protagonistas a personajes claves de la época. Me refiero a personeros del mundo político y militares. Junto con estas imágenes, encontramos fotografías realizadas, ya no desde un lugar central, sino desde los márgenes inmediatos de estos actos, que retratan la cara pública de las masas participantes, quienes se levantan como otro protagonista en este escenario transicional, buscando ubicarse en el espacio público. Si tuviera que resumir este proceso, diría que junto al trabajo de archivo realizado, quiero decir, de identificación de muestras, digitalización, documentación y puesta en valor, realizamos un poderoso trabajo de memoria. Una memoria, que, junto con levantar una mirada de estos primeros años de democracia, nos permitió comprender la potencia de las imágenes fotográficas y la labor de los reporteros y reporteras en desarrollo de esta.

Parte de este archivo fue recientemente publicado a fines de noviembre *Hora Cero de la Democracia en Chile. Fotografías de inicios de los 90* (Lorenzini & Shuffer, 2019), que incluye algunos textos y una entrevista a Kena. Un pequeño extracto de nuestro recorrido, de los meses que pasamos conversando sobre estas imágenes. En el trayecto nos dimos cuenta que fue difícil remover y definir la experiencia de Kena durante estos años de transición porque el trabajo que en los ochentas estuvo más cercano a la denuncia y a romper el cerco ideológico de la dictadura mediante imágenes fotográficas, en los noventa se trató de un trabajo mucho más regulado, impuesto y modelado por esta nueva institucionalidad y la línea editorial de la Secretaria. Pese a lo monótono de su trabajo e incluso aburrido, en palabras de la reportera gráfica, Kena, cada vez que pudo, se encargó de correr el cerco de lo permitido. Mientras retrataba los eventos oficiales y formales, la autora nunca dejó de interesarse por quienes tropezaban con el filo de la oficialidad, me refiero al público cercado detrás de las vallas papales, personas que observaron atentas el transcurso y desarrollo de estos acontecimientos.

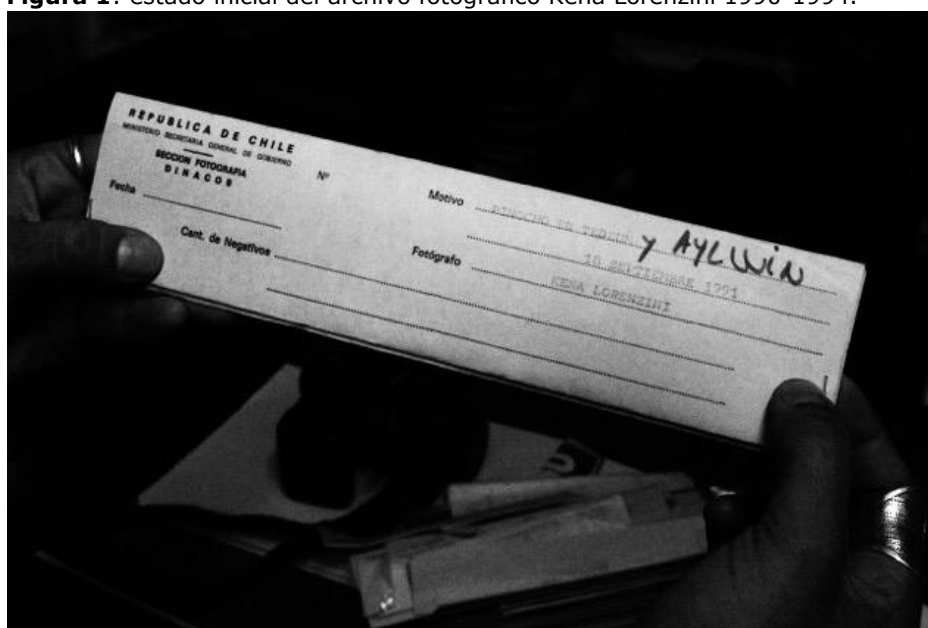
Desobedecer en la imagen: volver a mirar los 90.

En la medida que fueron apareciendo las imágenes de nuestro archivo, nos dimos cuenta que el momento percibido sólo puede ser abordado mediante el ejercicio de la mirada, un acto necesariamente actual y presente en la configuración de una legibilidad histórica. Hacer frente a esto, quiero decir, dismantelar las estrategias que oscurecen el significado de las imágenes supone volver a dar orden y rendimiento a las fotografías a pura fuerza de vista, una potencia ética y política capaz de recalibrar la asignación de significaciones y consecuencias instituidas por el poder para ratificar su proyecto. Entonces, consideramos que forzar la vista, pero

forzarla para ver colectivamente, sería un acto modesto y a la vez certero que, como señala Didi-Huberman, no permitiría que los lugares comunes debiliten o incluso destruyan las figuras de lo común (Didi-Huberman, 2014, p. 99). Creemos que abandonar este espacio de encuentro traería consigo el sometimiento de las prácticas políticas capaces de dilucidar otro horizonte posible, impidiendo la edificación de un fuera de campo desestabilizante y absolutamente necesario.

Nuestro deseo fue precisamente volver a posicionar esa mirada común e iluminar nuevamente aquellas imágenes fotográficas de una década conflictiva como lo fueron los noventa en Chile luego de la dictadura cívico-militar. El paso del régimen dictatorial a la democracia, como sabemos, fue un tipo de transición pactada, una negociación que incluía a las Fuerzas Armadas en los procesos políticos, incluía la presencia del dictador Augusto Pinochet como figura pública y senador vitalicio, además de la plena vigencia de la ley de amnistía decretada por los militares en 1978. La fotógrafa Kena Lorenzini lo supo muy bien pues luego de su paso por medios alternativos y resistentes a la dictadura, se incorpora a trabajar en el área de prensa de la Secretaría General de la República. Sus imágenes se encuentran cargadas de impresiones sobre esta democracia tutelada, fotografías que dejan registro del lugar que ocuparon las fuerzas armadas en este proceso, el papel del expresidente Patricio Aylwin en el cumplimiento de ciertos requisitos mínimos para concretar una democracia posible y las reacciones y participación de la sociedad civil durante estos años. Fue así como luego del largo proceso de recuperación del archivo de los noventa, nos sentamos durante meses a mirar estas fotografías, literalmente regadas sobre la mesa, buscando distinguir en ellas algunas señales que nos indiquen el camino de nuestra investigación, nos proporcionen nociones sobre la imagen fotográfica y su particular relevancia en la configuración de escenarios políticos.

Figura 1: estado inicial del archivo fotográfico Kena Lorenzini 1990-1994.



Fuente: la autora.

Figura 2: estado inicial del archivo fotográfico Kena Lorenzini 1990-1994.



Fuente: la autora.

Creemos que hacer una imagen significa realizar un gesto transformador, esto quiere decir, generar un impulso gráfico capaz de modificar el tiempo — interrumpirlo, diría Barthes (1990) —, que actúe en y sobre la historia de forma sencilla y explosiva. Es por esto que, si bien lo que *ha sido* puede ser depositado fidedignamente sobre una superficie fotográfica, siguiendo todavía a Barthes, su experiencia o mejor dicho su huella experiencial estará estrechamente vinculada con las *prohibiciones* de cada escenario, decretando aquello que es visible o invisibilizado. Y es que, sabemos, lo que fue ocultado en determinado momento puede irrumpir más adelante con una fuerza reveladora y lo que resultó importante en el pasado puede perder rendimiento en el futuro, desplegando, en ambos casos, una disputa por el o los sentidos de la memoria. Por eso, de acuerdo con lo dicho hasta ahora, será el mismo paso del tiempo el que vuelva visible este remontaje de imágenes y puestas en común en el presente, ofreciendo otra oportunidad a nuestra memoria.

Pensado de este modo, el montaje es un ejercicio poderoso, pues permite generar todo un movimiento de representaciones en función de las grietas y semejanzas de una escena en particular. Es, ante todo, un conflicto desde donde emergen nuevas ideas. Sí imaginemos una mesa llena de fotografías desordenadas, dispuestas y suspendidas en su potencia, imágenes que a diferencia de un inventario exhaustivo sólo persisten en forma de fragmentos, para reconfigurar una posible secuencia o

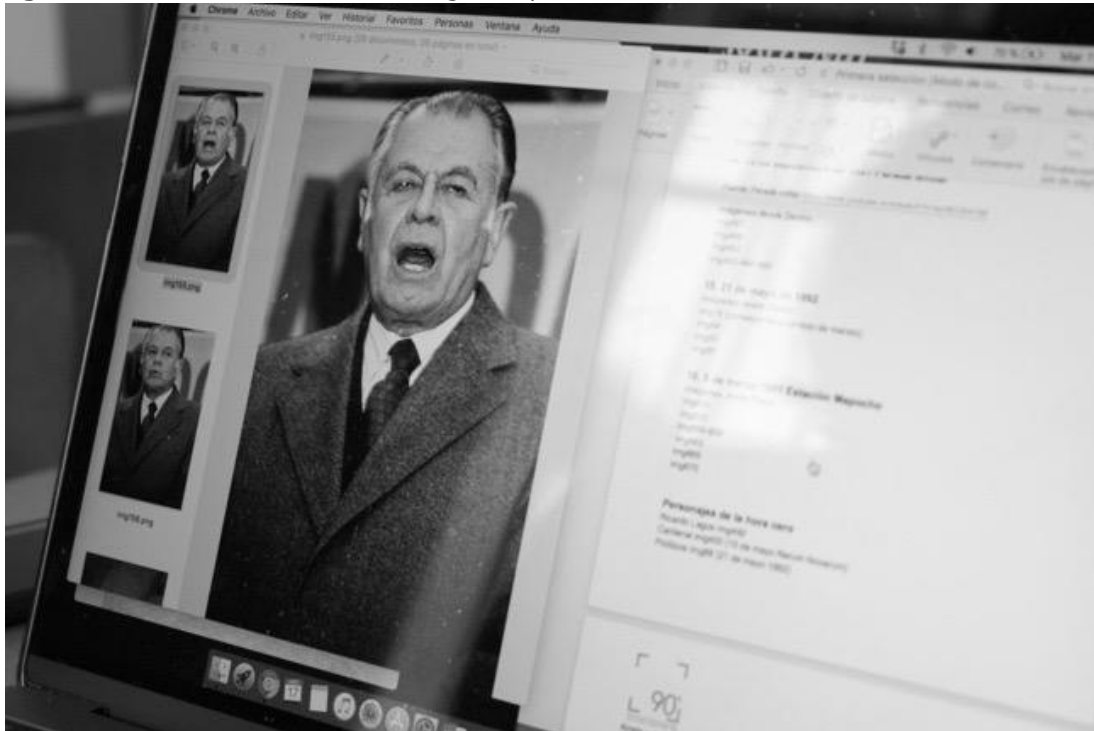
una trama narrativa específica, será necesario respetar la multiplicidad y heterogeneidad de su contenido, su contingencia. La fecundidad del montaje, esta vez posicionándome en lo dicho por Didi-Huberman, pone de manifiesto un tipo de conocimiento absolutamente delicado, erizado entre trampas y hallazgos, (Didi-Huberman, 2004, p. 180) que nos convoca a mirar esa mesa, llena de fotografías, sin apuro. Ahora bien, a nuestro juicio esto abriría dos posibilidades. La primera, ocupar ese tiempo en una esquematización excesiva que desfigure el documento y lo transforme en un acontecimiento concluyente, mientras que la segunda implicaría hacer decantar ese tiempo en una serie de visiones motivadas por sus diferencias o divergencias. En ese sentido, sostener cada una de estas fotografías en las manos, observarlas en su profundidad y propuesta, conlleva no solo realizar una descripción exhaustiva de cada una, sino también comprender los conceptos que nos proponen, asumiendo el tiempo y dándole otras visibilidades, en este caso particular, la desaparición, la violencia, los acuerdos, la figura de la víctima en la historia, el control de las instituciones, entre otros.

Figura 3: Revisión del material, catalogación y levantamiento de análisis.



Fuente: la autora.

Figura 4: Revisión del material, catalogación y levantamiento de análisis.



Fuente: la autora.

Leer una imagen significa sostener al mismo tiempo distintos planos de profundidad y acceso. Se trataría de un ingreso paulatino a su campo visual para examinar las relaciones expuestas sin ánimo de agotarlas o sobreentenderlas. Dicha lectura no puede construirse si no las diferenciamos entre sí y las hacemos resonar con otras imágenes, otros testimonios. Esto supone unir imágenes, crear secuencias, proponer empalmes visuales, en el fondo, conocer o, mejor dicho, generar conocimiento mediante un sistema relacional. Ejercer ese poder sobre las imágenes fotográficas nos permitiría torcer el tiempo que pensamos continuo y reunir escenas donde suponíamos que había fronteras.

Aún, así, la yuxtaposición más o menos hábil de fragmentos pertenecientes a diferentes instantes ha consolidado un índice histórico y un tiempo para su legibilidad pues, como señala Didi-Huberman, no existirían aparatos ópticos sin aparatos institucionales, ni encuadres estéticos sin encuadres políticos (Didi-Huberman, 2014, p. 69) propios de su época. De acuerdo con esto, el aparataje técnico estaría signado por el poder o, dicho de otro modo, por los enfoques, deseos y objetivos políticos de quienes exigen ver y ostentan un lugar privilegiado para esto. Sin duda alguna, es precisamente ahí donde se sitúa uno de los problemas fundamentales. Nuestro deber será, en ese sentido, interrogar las relaciones entre fotografía y poder desde un punto de vista crítico, alumbrando una imagen más compleja y desarticulando los discursos dominantes.

Por esta razón, la perspectiva propuesta por Susan Buck-Morss sobre la reorientación resulta emocionante, sobre todo si tenemos presente su idea de revolución, de

rearticulación del estado actual de las cosas. Para la autora, la reorientación significa precisamente ser conscientes de un estatus participativo en la construcción de un escenario específico (Buck-Morss, 2009), fundamentado en la edificación de un fuera de campo respecto a los encuadres del poder, reencauzando las imágenes y alejándolas de los sentidos universales. Creo, sin temor a equivocarme, que le corresponde a cada cual — me refiero a esa mirada interceptada por otra, a ese diálogo micro político entre autores y autoras — transformar dicha visibilidad en una potencia para ver los tiempos, un recurso para observar la historia y la crítica, a contrapelo, imaginando alternativas posibles. Es por eso decidimos con Kena, sentarnos con calma a observar y ser observadas por las fotografías que forman parte de esta investigación, pues creemos profundamente en que la fuerza para redirigir nuestras ideas debe ser una apuesta colectiva, dialógica, permanente e inquieta.

Pero ¿qué imágenes y qué tiempo se movilizan para transgredir el discurso dominante? Para responder esto es necesario señalar que no presentaremos ninguna clasificación definitiva, al menos para este trabajo. No nos interesa esa estrategia pues tenemos la certeza de que a través de una cierta afinidad visual, despegada de toda erudición posible, podremos poner sobre nuestra mesa una constelación, una cartografía de señales combinadas que hablen por sí solas, por nosotras y entre nosotras. Siguiendo el legado metodológico de Aby Warbug, hemos reunido todos los objetos de esta investigación en un políptico, un dispositivo visual constantemente remontado, cuestionado y en crisis. Nuestro interés es exponer conceptos como consenso, control y subordinación, lejos de esa memoria que recuerda el paso del autoritarismo a la democracia como una etapa de transformación inmediata, cuestionando su presencia y necesidad en la comprensión de la violencia del pasado y la política del presente.

Pensar el presente examinando las representaciones que disputan cierto grado de veracidad en la historia implica, necesariamente, ubicarse en otro lugar. El gesto de retomar la mirada como fundamento central nos permitiría repensar las políticas de la memoria y de la imagen, evidenciando que es una acción compleja, tensa, que lucha por expresarse por fuera de las visiones retrógradas que plantean una memoria completa. En ese sentido, posicionar una imagen disidente resulta ser el gesto más difícil y potente en la institución del presente, pues significa poner de manifiesto lo invisible de lo visible y las relaciones de poder que lo constituyen. Es el síntoma, ahora pensando en Benjamin, el punto crítico desde donde emerge un momento de memoria y legibilidad para desmontar la tradición impuesta al pasado, ubicada generalmente del lado de los vencedores, de la clase dominante. Arrancar la tradición de las manos del conformismo, señala el autor, es el compromiso que debemos emprender en cada época, en cada escenario (Benjamin 2009, p. 142), para que el sometimiento no se haga costumbre si el enemigo no cesa de vencer.

Figura 5: *Cambio de mando*, 12 de marzo 1990.



Fuente: Archivo Kena Lorenzini.

Figura 6: *Parada militar*, 19 de septiembre 1990.



Fuente: Archivo Kena Lorenzini.

Fue así como iniciamos nuestro recorrido con la fotografía Kena Lorenzini, con una certeza sobre la potencia de las imágenes fotográficas y una pregunta inquietante. Dicha pregunta, desde mi punto de vista, resulta imprescindible para reconocer los recorridos de las imágenes de la década de los noventa, sus formas de narrar la catástrofe y el impacto que causó en la legitimidad de las luchas sociales como estrategias para recuperar el horizonte. Entonces, la pregunta: ¿qué significaría conciliar la virtud de la justicia con la virtud de la prudencia? y, por consiguiente,

¿qué implicaría hablar públicamente sobre este eventual consenso? De acuerdo a la tradición conservadora, la prudencia no estaría definida simplemente por un dejar de hacer o elegir situaciones acomodaticias o fáciles, sino, muy por el contrario, se trataría de elegir la mejor opción, analizando sus consecuencias futuras, proyectando milimétricamente sus alcances. La frase que motiva esta reflexión proviene de un discurso de Patricio Aylwin — a propósito de los crímenes comprendidos en la amnistía de 1978 —, quien además señala que en virtud de nuestro porvenir, debemos evitar los riesgos de querer revivir otros tiempos; esto quiere decir, retomar las querellas y continuar con las investigaciones que, muy probablemente, nos desvíen de nuestros deberes (Aylwin, 1993, p. 04). De esta manera se dibuja la sombra del pasado sobre nuestro destino, obliterando el sentido de justicia y su función por esclarecer una zona oscurecida por, como dijimos antes, la más calculada prudencia. Posicionar esta virtud como medida de lo posible eliminaría toda oportunidad de rastrear las huellas de la política dictatorial, sus responsables y colaboradores.

Por entonces, paralelamente a la implementación de las políticas neoliberales, se instala con potencia la necesidad de una memoria que ponga paños fríos a los diagnósticos políticos y propicie un lugar para lo pendiente, una subjetividad para lo que no tenía referente en nosotros. Si bien se configura una memoria compuesta por testimonios, fotografías, archivos y una serie de fragmentos que buscan comprender las repercusiones de la dictadura cívico-militar, esta se enfrentaría a un nuevo derrumbe y a una nueva pregunta: ¿cómo dar cuenta de la relación entre presente y pasado dictatorial sin caer en las continuidades de este último, sin desaparición, sin impunidad, sin censura? Desde mi punto de vista, el bloqueo de la memoria no genera la pérdida total del discurso, sino provoca una superposición de relatos y definiciones posibles, construidas para responder a las expectativas de saber de ese presente, delimitando su producción y rendimiento. Se trata de un cuerpo agujereado, una imagen contradictoria, que se agota en la medida que intenta visitar y poner sobre la mesa la pérdida y ruina propias de la experiencia de los setenta y ochenta.

Creemos que se hizo mucho en nombre de la gobernabilidad, se enfatizó demasiado en el futuro en detrimento del conflicto del pasado. La democratización de la culpa entre civiles y militares dispuso al olvido y el silenciamiento como parte fundamental de la construcción social del presente, lejos de las utopías que buscaban, en un principio, fortalecer el vínculo social y la acción colectiva. Estamos acostumbrados a escuchar que la dictadura fue responsable de destruir el tejido social, pero creemos, por el contrario, que fue el periodo transicional lo que logró el mayor debilitamiento en la percepción de un horizonte mejor, un espacio para protagonizar el cambio. De esta forma, el realismo democrático no pudo quebrar el orden basado en el consenso, ni logró dar cauce a la ira e indignación de las personas que exigían la caída del espectáculo de la reconciliación.

Figura 7: Cuenta pública del informe Comisión de Verdad y Reconciliación, 04 de marzo 1991.



Fuente: Archivo Kena Lorenzini.

Figura 8: Cuenta pública del informe Comisión de Verdad y Reconciliación, 04 de marzo 1991.



Fuente: Archivo Kena Lorenzini.

Solo fue leído, destacado y compartido aquello estrictamente necesario para los gobiernos transicionales. Necesario o, tal vez, negociado, pactado. Existe una visibilidad controlada en esto que se conoce como la "democracia de los acuerdos", un cálculo de factibilidad que jerarquiza las reformas y maneras de representarlas sin agraviar a las partes negociantes. En el fondo, se trataría de una apuesta política definida por Moulian como la etapa superior del olvido: el modelo del consenso (Moulian, 1997 p. 36). Esto origina un retorno a la democracia sin la elaboración de una nueva gramática, vale decir, el inicio de un juego político, según Lechner, sin la comprensión real de las reglas que rigen el futuro común (Lechner, 1988 p. 37).

Consensuar, controlar y subordinar serían tres aristas de una misma figura, tres formas de proyectar ese pacto, instalando un tipo de violencia desde el poder estatal. El consenso, como mecanismo para erradicar el conflicto de la mesa, lo que realmente expulsa es a personas, gestos y demandas entendidas por fuera de los marcos establecidos. A su vez, la normatividad del pacto generaría criterios de normalidad y naturalidad en el control de la vida cotidiana, restringiendo los espacios de creación y producción de significados divergentes. Esto, finalmente, ocasionaría un deterioro en las prácticas políticas debido a la institución de lo colectivo por medio de la fuerza, cerrando canales para expresar y compartir otras subjetividades y formas sensibles. En suma, una triada clara, un objetivo concreto.

A modo de cierre: otro horizonte visible.

Así fue como nuestras fotografías fueron cambiando de forma con el paso del tiempo. Primero estuvieron en latas de negativos, dentro de los sobres celestes de la Secretaría General de Gobierno o en bolsas de papel de cuaderno, con una fecha, un evento, un nombre escrito, borroneado y vuelto a escribir. Algunas de ellas estaban sueltas en porta negativos, desordenadas, por cierto, pero todas agrupadas en una bolsa con una nota que decía "90". Así me fueron reveladas por la fotógrafa, un orden precario sostenido solo por dos dígitos. Sin embargo, pese a la fragilidad material, su presencia nos permitió desenterrar pasajes que incluso nosotras nos habíamos permitido olvidar. A punta de conversaciones, este lío de imágenes fue tomando forma, poniendo a prueba un tipo de dinámica de pensamiento común que nos invitó a visualizar cada matiz de la imagen, cada fuera de foco, cada zona gris. En un principio pensamos un sistema de fuerzas, una estrategia en función del centro que diera cuenta de la historicidad de las fotografías. Sin embargo, el modelo representacional institucional constantemente se desbordaba hacia el espacio público y sus márgenes, instrumentalizando las subjetividades sociales. Nos encontramos, así, con memorias fotográficas desafectadas, sin huellas ni sombras del pasado. Pese a ello, las imágenes que sobrevivieron al centro y rehúyen de este, que se mantuvieron acorraladas por las fuerzas de orden público, lograron sobreponerse a esta temporalidad irresuelta, insistiendo en no perder su expresividad contestataria y su crítica a la memoria.

Para redefinir lo posible, ya no como perspectiva unilateral de cada actor sino como obra colectiva, será necesario desarmar la norma que ha dejado fuera el disenso como parte constitutiva de la construcción de un modelo participativo algo más justo. Pues si no se discute sobre el tipo de política deseada, no existirá un horizonte de posibilidades compartido que encauce el cálculo estratégico de cada participante. Como propuesta para esta investigación y estas fotografías, ofrecemos cruces que abran un poco más el campo de discusión presentando fugas y discontinuidades posibles en un escenario como este. El desacuerdo, el descontrol y la desobediencia serían conceptos capaces de dar vuelta la mesa y repensar esa excesiva sensibilidad

para enfrentar los conflictos, fijada en nuestros códigos debido al miedo provocado por la dictadura y sus repercusiones en el presente. Incluimos imágenes disidentes, fotografías que desacomodan la narrativa visual de los discursos de poder, porque consideramos indispensable retomar el encuadre como elemento central en la lucha por el campo de lo visible. Son precisamente estas imágenes las que cierran el libro porque nos inspiran e invitan a recordar que, citando a la Kena Lorenzini, siempre existieron personas preocupadas por lo urgente.

Figura 9: Manifestaciones por los DDHH, 1991.



Fuente: Archivo Kena Lorenzini.

Figura 10: Manifestaciones por los DDHH, 1991.



Fuente: Archivo Kena Lorenzini.

Las imágenes fotográficas del archivo de los noventa nos ofrecen una pista, una alternativa a esa subordinación y empobrecimiento de las prácticas políticas durante esos años, proponiendo un método efectivo y violento: la colisión de estas; entre sí, entre el testimonio de quien las realizó y con la mirada de alguien que ama las imágenes. Una mezcla entre *spectator*, *operator* y *spectrum*, diría Barthes. Es por esto que pensamos una investigación en primera persona que, como estas fotografías, nos hable con la voz de quien las arrojó al mundo y la de quienes se hacen parte de su superficie sensible. Voces autorizadas a manifestarse porque pueden, porque lo desean, porque se encontraron para hacerlo. Así, ofrecemos esta nueva cartografía de fotografías cuyo destino será entregar a nuestra experiencia, de manera problemática — excesivamente dialógica a riesgo de errática —, toda una multiplicidad de imágenes y escenas reunidas por una manera de ver, más política, colectiva e incómoda. Porque, como nos gusta pensarlo y parafraseando a Buck-Morss, no creemos que exista conversación o diálogo sin una oportunidad revolucionaria.

Referencias

- Aylwin, P. (1993). *Procesos por graves violaciones a los derechos humanos que pudieran encontrarse comprendidas en la amnistía de 1978*. Santiago de Chile: SECC.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, (9), 19-46. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/814/81413110002.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Lechner, N. (1988). *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Lorenzini, K. (2006). *Fragmento fotográfico: arte, narración y memoria. Chile 1980-1990*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Lorenzini, K. & Shuffer Mendoza, C. (2019). *Hora cero de la democracia en Chile, fotografías de inicios de los 90*. Santiago de Chile: Ocholibros.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom-Arcis.

Recibido: 19/octubre/2019; aceptado: 12/diciembre/2019