

CONTROVERSIA CONTENEDOR-CONTENIDO
EVANDRO TEIXEIRA EN EL MMDH EN SANTIAGO (CHILE)

Cecilia M. Giusso

Metal(N.º12), e060, 2026. ISSN 2451-6643

<https://doi.org/10.24215/24516643e060>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metalojs>

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

CONTROVERSIA CONTENEDOR-CONTENIDO

EVANDRO TEIXEIRA EN EL MMDH EN SANTIAGO (CHILE)

CONTROVERSY CONTAINER-CONTAINED
EVANDRO TEIXEIRA AT MMDH IN SANTIAGO (CHILE)

CECILIA M. GIUSSO

ceciliagiusso@gmail.com

Centro de Investigaciones Urbanas y Territoriales,
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

El trabajo explora las relaciones entre contenedor y contenido a través de prácticas vigentes durante los años setenta, contrapuestas a las actuales. Toma como caso de estudio la exposición fotográfica de Evandro Teixeira en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago como parte de las conmemoraciones por los cincuenta años del golpe de Estado en Chile. Aparecen entonces el compromiso y rev(b)elación social presente décadas atrás, inmersos ahora en un espacio de ideas, conceptos y emociones deslocalizadas. Un péndulo entre contenido y caja contenedora, que involucra medio siglo de historia.

Palabras clave

Memoria social; imagen fotográfica; Evandro Teixeira; derechos humanos

Abstract

This work explores the relationship between container and content through practices prevalent in the 1970s, contrasting them with current ones. It takes as a case study Evandro Teixeira's photographic exhibition at the Museum of Memory and Human Rights in Santiago, as part of the commemorations of the 50th anniversary of the coup d'état in Chile. The social commitment and revelation/rebellion of decades past appear, now immersed in a space of displaced ideas, concepts, and emotions. A pendulum swings between content and container, encompassing half a century of history.

Keywords

Social memory; photographic image; Evandro Teixeira; human rights

Recibido: 22/05/2026 | Aceptado: 30/06/2026



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons](#)
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

«Mi aventura personal se identifica con la vivida por el mundo. No tengo méritos para eso, soy un hombre manejando una cámara que cuando es bien utilizada, es un fósforo encendido en la oscuridad. Ilumina hechos no siempre muy comprensibles. Ofrece destellos, revela dolores del impasse del mundo. Y despierta en los hombres el deseo de acabar con este impasse.»

Evandro Teixeira (2023)

Como parte de las conmemoraciones por los cincuenta años del golpe de Estado en Chile, se inauguró en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) en Santiago la exposición del mítico fotoperiodista brasileño Evandro Teixeira. Las imágenes de la muestra, organizada por la Embajada de Brasil en Santiago y resguardadas en el Instituto Moreira Salles de São Paulo, evidencian los días posteriores al golpe militar del 11 de septiembre de 1973, donde Teixeira registra la prisión política en el Estadio Nacional y la destrucción del Palacio de La Moneda. Sergio Burgi —su curador— expresaba: «Las fotografías resisten y constituyen un legado visual para la historia de los pueblos y sus luchas» (2023, s. p.). Una enorme contribución hacia la construcción de memoria social, desde un tiempo y una acción determinados (Charrier, 1997).

El lugar elegido fue el edificio proyectado una década y media atrás mediante una convocatoria a concurso internacional por parte del Ministerio de Obras Públicas del Gobierno de Chile, que diera como resultado una caja neutra, alejada de sentidos de pertenencia local.

Década de los setenta. Comienzos del siglo XXI. Compromiso y rev(b)elación social inmersos entre ideas, conceptos y emociones ahora deslocalizadas. Y el péndulo que oscila entre *contenido-muestra* y *contenedor-edificio* manifestando, una vez más, que la dialéctica entre cultura global y local se encuentra aun plenamente vigente.

Contenedor y contenido: cuando el interior grita

Evandro Teixeira (1935-2024) fue uno de los principales fotoperiodistas brasileños. Trabajó en prensa durante casi sesenta años y su lente registró el detrás de escena del poder en su país, así como también en Chile durante el golpe militar en 1973. Las imágenes del bombardeo del Palacio de La Moneda, los presos políticos en el Estadio Nacional y la muerte y el funeral de Pablo Neruda imprimieron un sello único en la historia de la fotografía latinoamericana.

Teixeira viajó a Chile en septiembre de 1973, al día siguiente del golpe que condujo a la muerte del presidente electo Salvador Allende. Como corresponsal del *Jornal do Brasil*, fue detenido junto a decenas de colegas en la frontera con Argentina, llegando a Santiago diez días después. Bajo una precisa vigilancia y estricto toque de queda, la prensa internacional circulaba por una ciudad sitiada por fuerzas militares.

Surgió entonces una iniciativa oficial, que pretendía encubrir las violaciones de los derechos humanos vigentes. De esta forma, corresponsales internacionales fueron conducidos a tomar capturas en el Estadio Nacional, convertido en lugar de detención, tortura y ejecución de prisioneros de la dictadura.¹ Eludiendo los límites impuestos, Teixeira y otros colegas lograron registrar escenas únicas, denominadas en este estudio *testimonios* (Giusso, 2024) por constituir evidencias sensibles y valiosas para resguardar en la memoria [Figura 1].



Figura 1. Testimonios 1-2-3-4.
Fuente: The New Yorker. *The Photographer Who Saw the Brutality and the Fragility of Authoritarianism*. March 14, 2023

¹ El informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación del año 1991, conocido como Informe Rettig estima unas 7.000 personas detenidas y al menos, entre 200 a 300 extranjeros de diversas nacionalidades en este estadio. Posteriormente pudo conocerse que el número de personas totales fue mucho mayor y que al menos unos 600 fueron extranjeros, la mayoría de países latinoamericanos. De acuerdo con testimonios, se estima que entre 400 y 500 personas fueron ejecutadas dentro del recinto (Proyecto Plan Cóndor, 2023).

Es evidente que la cúpula militar desconocía por completo la potencialidad de una imagen. Los fotógrafos si lo sabían, e hicieron uso de su experticia ante los ojos de los torturadores. Aún aquellas imágenes autorizadas, fueron portadoras de las ausencias presentes. Ausencia de personas, de libertad, de justicia. Imágenes en donde lo faltante está presente, a través de la materia o de las miradas. La escala monumental del estadio denotando el vacío, y transformándose en símbolo de cautiverio, sometimiento, y dolor. Connotando una incertidumbre que se transforma además en metáfora de lo absurdo: un espacio multitudinariamente lúdico, carente de aquello que da sentido a su función y tensionado ante algún indicio que le permita burlar el horror. Las escaleras, cual dagas, irrumpen cortando la horizontalidad de las gradas, acrecentado por el contraste que produce el vacío. La propia trama geométrica del estadio —contundente, rectilínea y regular— como metáfora del orden político impuesto, ante las formas ¿libres? de las personas apresadas. El fondo como figura posible (Belinche, 2010) donde las partes difieren en intensidad, pero no en sustancia. El fondo como fondo y como figura a la vez. Como aquello detenido en un presente —también estático— en donde la sustancia figura, es la ausencia de quienes no están.

Sin embargo, en aquellas imágenes robadas a instantes certeros que eludían el acecho militar, la violencia abandona la metáfora y se vuelve explícita. Fusiles apuntando, hacinamiento de personas encerradas. Rostros y cuerpos dispuestos contra la pared, ojos frontales al mampuesto, brazos abiertos cruzados sobre la cabeza. Retomando a Belinche, el horizonte se vuelve lejano y se escapa. En breves instantes que, tal vez, pudieran ser los últimos.

Contenedor y contenido: Cuando la caja es muda

«La discusión pasa por tener un lugar en el mercado.

La tradición hoy habla del momento de la actualidad, nada del pasado.»

Ricardo Piglia (2006)

Iniciado el siglo XXI, surge un concepto que definiría diversos tipos de artefactos urbanos capaces de albergar cualquier función: escuelas, oficinas, bancos, hoteles, centros comerciales o aeropuertos (Ibelings, 1998). El término *contenedor* denominaba entonces lugares «no siempre públicos, ni tampoco exactamente privados en los que se produce el intercambio, la dispensa, la distribución de los dones que constituyen el consumo múltiple de nuestras sociedades altamente ritualizadas» (De Solá-Morales, 2002, p. 99). Esta definición inmediatamente trajo aparejada la de *caja neutra*, como edificio apto para cualquier planteo funcional pero materializado a través de un alto impacto visual, capaz de atraer al potencial consumidor.

La convocatoria a concurso internacional por parte del Ministerio de Obras Públicas del Gobierno de Chile en el año 2007 fue la instancia que dio inicio al proyecto del MMDH condicionando también su diseño, gestión y posterior funcionamiento. Como resultado, un prisma elevado de dieciocho por ochenta metros y tres niveles de altura que cruza transversalmente el terreno elegido fue designado ganador del concurso. El proyecto presentado por el Estudio America² —con sede en São Paulo, Brasil— fue ponderado por la resolución de los requerimientos en torno al espacio público, abordando de manera simbólica el tema de los derechos humanos [Figura 2].

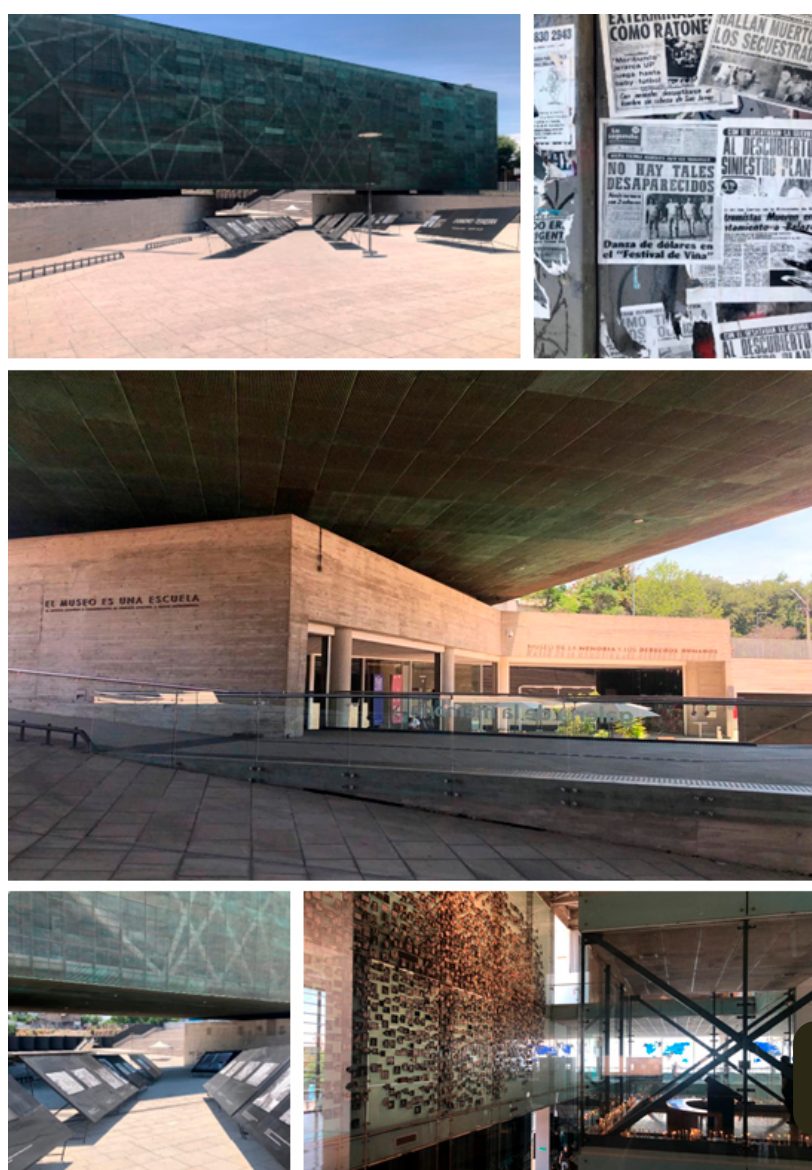


Figura 2. MMDH. Santiago de Chile.
Fotografías: Cecilia M. Giusso
(2024)

2 Arquitectos Mario Figueroa, Lucas Fehr (Brasil) y Carlos Dias (Angola) asociados con Roberto Ibieta (Chile).

Representativo del estilo «paulista»³ en palabras de los propios autores, esta barra representa «la memoria evidenciada, emergente, flotante, suavemente elevada, un arca para depositar todas las reminiscencias de la historia chilena» (Brodsky Baudet, 2015, p. 151). ¿La memoria es liviana o tiene peso? ¿La memoria flota en el aire o se ancla en la tierra, contrario a lo evanescente? ¿Se depositan reminiscencias o se visibilizan dolorosos recuerdos? Hay un discurso contemporáneo que acompaña una materialidad tan anónima como las palabras. Continuando con los autores «las memorias son figuras que viven en un mundo inconcluso, son fragmentos de hechos irrepetibles que no podrán suceder dos veces. Entendemos como memoria no un deseo juvenil de volver atrás, de sustituir lo insustituible. Para nosotros la memoria no es un arrepentimiento. Es mirar el futuro sabiendo del pasado. Un museo de la memoria debería ser pensado a partir del carácter no lineal del tiempo y de sus imágenes. Y también como almacenar y transmitir este conocimiento de manera amplia e imparcial» (Izquierdo, Irarrázaval & Judeikis, 2015, p. 1). ¿Es posible ser imparcial ante la memoria? ¿Por qué debería ser un arrepentimiento?

La memoria colectiva, tal como expresa Maurice Halbwachs, asegura la identidad, la naturaleza y el valor del grupo al que abarca en este caso a toda la comunidad. Se construye en el marco de referencia actual, a partir de un relato compartido y compartible que, si bien constituye la sumatoria de visiones fragmentarias de la realidad, no por ello es arbitrario ni totalmente subjetivo. La construcción de esta subjetividad compartida requiere de las representaciones necesarias para metabolizar el dolor de lo traumático. En un mundo en constante movimiento, la memoria se presenta como la única garantía de permanencia. Comunicarla entonces, surge como acción imprescindible y única. Toda memoria, incluso la individual, se gesta y apoya en el pensamiento y la comunicación del grupo. ¿Podría existir algún motivo para estar arrepentido, según expresan los autores del proyecto? Esta *caja-barra flotante* ¿no sería más idónea respondiendo a cuestiones que, tal vez, fueran un poco más etéreas, en lugar de intentar contener en el aire el peso de la memoria nacional?

En este mundo cada vez más intangible, en donde la tierra y el cielo han sido sustituidos por Google Earth y la nube (Han, 2019) los edificios deberían ser quienes pudieran sostener la vida humana, en el sentido que Hannah Arendt (2016) da a las cosas del mundo. Pero las contradicciones hicieron que una barra, sólida, maciza, fuera descripta al mismo tiempo como una materialidad etérea «como piedra de Magritte» (Izquierdo, Irarrázaval & Judeikis, 2007, p. 1). Eso sí, con referentes naturales autóctonos: el piso de mosaico de tierras chilenas cubierto con vidrio; pedazos de cobre y acero «guardando una efímera memoria de los deseos, de ir y venir, en las direcciones de las miradas» (Izquierdo, Irarrázaval & Judeikis,

³ Es posible identificar en el mismo la relación compositiva con edificios paradigmáticos de São Paulo, como el Museo de Arte de São Paulo (MASP) de Lina Bo Bardi, o el Museo Brasileiro de Escultura (MUBE) de Paulo Mendes da Rocha, en los cuales destacan volúmenes o planos suspendidos de grandes luces, entre apoyos que conforman bajo ellos, los puntos de acceso al edificio.

2007, p. 1). Cobre y el carbón para el revestimiento externo «como referente de la minería chilena en las memorias del trabajador, de hacer y de vivir [...] Simbólicamente el carbón, como registro de aquello que ya fue. La memoria de lo que podría haber sido». Y nuevamente una necesidad de olvido sobrevolando el recuerdo. Cada palabra no hace más que reafirmar un mundo que tendría que haber sido diferente, y para lo cual se diseña un edificio «volátil y etéreo» responsable de desvanecer por el aire, los pesados recuerdos de un pasado infame.

Cuando contenedor y contenido se encuentran (o los gritos del silencio)

Parafraseando al film cuyo título fuese traducido y adaptado de esta forma,⁴ aparece en escena una pregunta: ¿Nos encontramos ante una construcción de la memoria o es un intento por recordar el olvido? Contenedor y contenido aparecen entonces entremezclados, en un movimiento oscilatorio, alternado y discontinuo.

Según Carmen Guarini (2017) la memoria desde la perspectiva de lo visual parece estar destinada a un mero recurso de conservación del pasado. Por ello construye un trabajo en donde se posiciona desde el hoy para mirar hacia atrás, transformándola en terreno de exploración de nuevas narrativas y reflexiones sobre el presente. Y convierte al acto creativo en un acto de apertura hacia la alteridad. Como insumo vital, la fotografía se constituye como auténtico motor hacia la formación de una teoría de lo visual desde lo antropológico.

En esta imagen, el peso real está en la traza (Dubois, 2019). La traza como huella, marca, rastro. Y la memoria como construcción social en un tiempo y espacio definidos, y fijada en aquello que personifica la esencia de lo recordado.

«Yo soy el único espectador de esta calle; si dejara de verla se moriría» escribía Borges [1923] (1969, p. 43). A lo que Didi-Huberman algunas décadas después contrapondría: «Ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro [...] La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira» (2011, p. 27). Lo efímero y lo permanente. El observador y lo observado. La fortaleza de la imagen, ante la necesidad de hacer y hacerse preguntas ante el acto mismo de mirar. Y descubrir tal vez que esas preguntas pueden que no tengan respuesta, en un auténtico acto creativo de apertura hacia el otro (Giusso, 2024). ¿Podría este contenedor/edificio/museo flotante considerarlo?

⁴ El título alude a la película *The Killing Fields* de Roland Joffé (1984).

En tiempos donde prima la inmediatez, la memoria demanda la pausa que necesita el recuerdo. Hay un contenedor que desea inmaterializarse. El peso de lo inmaterial requiere ser tangible. ¿Por qué no transformar esta —aparente— contradicción en un vínculo que los involucre a ambos? Inmediatez y memoria. Invitando a recorrer el pasado desde un hoy que respete la alteridad. Una alteridad presente en cada capa de tiempo en esta arqueología de la memoria, y que alberga tanto evocaciones individuales como colectivas profundamente imbricadas en la historia personal y nacional.

De ser así, es posible que el contenido grite. Y que esta caja, aun siendo neutra y contradictoria, permita nutrir su existencia con sonidos que puedan ser recordados. Por las generaciones que vivieron y por cada nuevo vínculo que surja cada vez que uno de esos ecos, rastros, trazas, huellas sea percibido, registrado, escuchado; cada vez que sea visibilizado, resignificando y cobrando un nuevo sentido, su lugar en la historia. En la historia reciente. Y en la historia futura.

Referencias

- Arendt, H. (2016). *La condición humana*. Paidós.
- Belinche, D. (2010). *Arte, poética y educación* [Tesis doctoral, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata].
- Borges, J. L. [1923](1969). *Fervor de Buenos Aires*. Emecé.
- Brodsky Baudet, R. (2015). Memoriales, monumentos, museos: memoria, arte y educación en los derechos humanos. *Lua Nova*, (96), 149-162.
- De Solá-Morales, I. (2002). *Territorios*. Gustavo Gili.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Dubois, P. (2019). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La marca editora.
- Fotoperiodismo y dictadura: Brasil 1964 / Chile 1973* [Exposición]. (10 de septiembre-26 de noviembre de 2023). Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chile.
- Giusso, C. M. (2024). *Rastros de la inundación: La fotografía en la construcción de la memoria social* [Tesis de maestría, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/171946>
- Guarini, C. (2017). *Antropología visual de la ausencia*. Sans Soleil Ediciones.
- Halbwachs, M. (2001). *Les cadres sociaux de la mémoire* [Los marcos sociales de la memoria]. Albin Michel.
- Ibelings, H. (1998). *Supermodernismo, arquitectura en la era de la Globalización*. Gustavo Gili.
- Izquierdo, S., Irrázaval, F., y Judeikis, D. (2007). *Museo de la Memoria + Centro Matucana: Santiago, Chile* [Memoria de concurso]. https://parq001.archdaily.net/wp-content/uploads/2007/09/1361562905_memoria_1erlugar.pdf
- Piglia, R. (2006). *Crítica y ficción*. Anagrama.
- Proyecto Plan Cóndor. (2023). *Proyecto*. <https://plancondor.org/proyecto>